

Numéro 1

—
2021

les
cahiers
de

MUSÉOLOGIE

service de
MUSÉOLOGIE



ISSN 2406-7202

SOMMAIRE

Présentation

Manuelina Maria Duarte Cândido 4-7

Articles

Deux Brésiliens en quête d'un modèle de musée moderne. Le parcours européen de Livio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo 9-33

Carolina Ruoso

Comment analyser le déplacement du patrimoine dans le contexte de la politique culturelle ? 34-52

Harumi Kinoshita

The SoMus Project: Close-up on Innovative Participatory Management Models in European Museums 53-77

Lorena Sancho Querol

Entre un espace muséologique et muséographique. Étude de cas : le Musée Archéologique de l'Université Saint-Esprit 78-96

Gilbert Nicolas

Carnets de visite

Le Musée de l'Éphémère de Herstal : source d'inspiration pour le musée de demain ? 98-107

Thomas Briamont

Memories of a visit to Brazil's National Museum: narratives of an experience and perspectives on reconstruction 108-118

André Onofre Limírio Chaves

Inter-American Dialogues at the Sacred Art Museum of São Paulo (Brazil) 119-126

Otávio Balaguer

Getting to know the Mineiro Museum: tours and museological experiences of Minas Gerais culture 127-137

Igor Cândido Costa, Stephanie Nunes de Lima & Rita de Cássia Cavalcante

« L'art autrement » au Musée Mudia de Redu ? 138-150

Émeline Cahay & Léanna Michel

Le Préhistoricum : deviens l'Homo Sapiens de ta tribu ! 151-158

Océane Mest & Pauline Duret

Note de Lecture

Museums in a time of Migration : repenser les rôles, les représentations, les collections et les collaborations du musée 160-169

Andrea Delaplace

Dans la Marge

« Le pouvoir de la muséologie sociale » ou le nouveau Décalogue de la muséologie : essai sur la Déclaration de Córdoba 171-174

Yves Bergeron

Le Mouvement International pour une nouvelle Muséologie et la Déclaration de Córdoba - Argentine 175-178

Mário Chagas

Déclaration de Córdoba - XVIII Conférence Internationale du MINOM : une muséologie qui n'est pas utile à la vie est une muséologie qui ne sert à rien 179-182

Babel Tower - Museum People in Dialogue : An overview 183-194

Giusy Pappalardo

La Tour de Babel à travers le regard des étudiants 195-202

Pauline Duret & Floriane Paquay

PRÉSENTATION

Les Cahiers de Muséologie ont été créés en 2016 par Noémie Drouguet et André Gob, avec l'aide précieuse de Marie-Aline Angillis, alors doctorante en muséologie. En peu de temps, de profonds changements ont eu lieu au sein du Séminaire de Muséologie, notamment avec le départ à la retraite d'André Gob. Cet évènement a provoqué un arrêt temporaire avec la restructuration du Séminaire, désormais nommé Service de Muséologie, lors de mon arrivée en 2018.

À partir de 2020, nous avons repris progressivement la revue avec de nouvelles collaborations, notamment celle de Kim Cappart, au secrétariat de la revue, et d'Alix Nyssen, comme assistante d'édition. La reprise des travaux comprenait également la formation continue de cette petite équipe et de deux représentantes étudiantes du master au travail d'édition d'une revue académique.

Noémie Drouguet est restée avec nous au comité d'édition, avec Édouard Nzoyihera, Ana Swartz Paredes, Jean-Louis Postula, André Gob, Mélanie Cornélis, Pierre-Jean Foulon, Pascal Lefèbvre, Thomas Briamont, Sébastien Pierre, Floriane Paquay et Camille Hoffsummer. Le Comité international de lecture a également été élargi et profondément renouvelé. Je remercie les membres des deux comités pour leur collaboration lorsqu'elle a été sollicitée.

La réhabilitation des Cahiers de Muséologie a créé également une dynamique d'appels à publication d'un numéro complet, avec au moins un texte dans chacune des quatre rubriques des Cahiers, à savoir : Articles, Carnets de Visite, Notes de Lecture et Dans la Marge. Cette structure en sections a été maintenue à l'exception de la publication de textes indépendants. La revue sera publiée régulièrement, en numéros annuels. Un élargissement accueilli est d'éventuellement intégrer des textes traduits et de contribuer à leur circulation.

Nous avons maintenu notre intérêt à contribuer à cet espace, en particulier pour la publication d'étudiant.e.s et de jeunes diplômé.e.s, et nous avons approfondi le caractère interdisciplinaire et expérimental de la revue, ouverte à des manières non hégémoniques de penser les musées et la muséologie.

La revue reste uniquement numérique, en accès libre, hébergée sur le portail de publication des périodiques scientifiques de l'Université de Liège (PoPuPS), répertoriée avec un numéro d'ISSN et, désormais, adoptant l'attribution d'un DOI à chaque texte publié.

Autre nouveauté est la publication de numéros hors-série, avec un ensemble relatif à un sujet jugé pertinent ou des actes de colloques. Le premier numéro hors-série paraîtra d'ici

peu avec la publication des actes du Colloque « Les musées universitaires et leurs publics », réalisé à l'Université de Liège en 2019. Cette publication est une demande de l'Embarcadère du Savoir accueillie par le Service de Muséologie, une des multiples collaborations entre ces deux acteurs de notre université.

Nous espérons que ces textes provoqueront des réactions pertinentes et permettront la diffusion qui est si importante pour le renforcement du domaine muséal. La revue est réalisée par de nombreuses mains et nous souhaitons qu'elle reste ouverte à la participation, notamment des étudiant.e.s en muséologie, d'une manière très collaborative et qui stimule les échanges et les dialogues.

Dans ce premier numéro après restructuration, nous avons la joie d'avoir le texte *Deux Brésiliens en quête d'un modèle de musée moderne. Le parcours européen de Livio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo*. Carolina Ruoso nous y invite à suivre un véritable « pèlerinage muséologique » en Europe entrepris par les deux artistes originaires de Ceará, situé au nord-est du Brésil. Le voyage faisait partie de leur processus de travail pour la création d'un musée d'art à l'Université fédérale de Ceará. Ce texte valorise les visites de musée comme méthode d'apprentissage de la muséologie. Ainsi, il nous a semblé intéressant de placer celui-là en ouverture de la revue puisque cette dernière possède une section dédiée à la présentation des expositions et des musées du point de vue de ceux qui les ont visités.

L'univers des musées et de la muséologie est fait de la circulation des connaissances, des agents, des expositions et des choses. Le texte de Harumi Kinoshita, *Les échanges culturels entre le Japon et la France à l'épreuve de la diplomatie*, nous entraîne dans le domaine de la diplomatie culturelle, dans lequel les musées jouent un rôle clé. Ainsi, il démontre comment les prêts par la France au Japon d'œuvres telles que *La Vénus de Milo* (1964) et *L'Angélu* de Millet (1982) avaient pour but de répondre aux enjeux économiques entre les deux pays et comme expression du *soft power* du pays européen.

L'article suivant est intitulé *The SoMus Project : Close-up on Innovative Participatory Management Models in European Museums*. Lorena Sancho Querol nous y présente le projet de recherche Society in the Museum (SoMus) qui s'intéresse aux modèles de gestion participative mis en œuvre dans quatre musées européens, en Finlande, en Suède, en Espagne et au Portugal. À la suite de cette recherche, l'autrice parvient à créer deux modèles différents de gestion partagée. Mais il est particulièrement riche de suivre également le processus de travail, abordé en détail dans l'article, qui nous apprend beaucoup sur la méthodologie et la pratique de la recherche-action.

Dans son article, *Entre un espace muséologique et muséographique. Étude de cas : le Musée Archéologique de l'Université Saint-Esprit - Kaslik*, Gilbert Nicolas partage ses

conceptions de la muséologie et de la muséographie du point de vue de l'architecture. Avec l'étude de cas susmentionnée, il contribue à la réflexion sur ce musée universitaire de Beyrouth, mais aussi à sa revitalisation concrète à travers un projet architectural et muséographique qui vise à mieux l'intégrer à la vie universitaire.

L'ensemble des textes révèle de manière exemplaire comment l'interdisciplinarité est inhérente et en même temps un facteur d'enrichissement dans le domaine de la muséologie. Il s'agit également d'un petit échantillon, géographiquement très diversifié, de recherches menées à différents niveaux universitaires, tels que le master, le doctorat et le post-doctorat. Sachant que dans plusieurs pays comme l'Allemagne et le Brésil, la formation dans ce domaine se fait également au niveau du bachelier, et que des recherches y sont également menées, nous encourageons la soumission de textes qui proviennent de leurs étudiants.

Dans ce numéro des Cahiers de Muséologie, nous aurons également le plaisir de connaître, à travers le regard d'étudiants et d'anciens étudiants en muséologie et disciplines connexes, des musées de Belgique (Musée de l'Éphémère de Herstal, Préhistomuséum, de Ramioul et MUDIA de Redu) et du Brésil (Museu Nacional, Museu de Arte Sacra de São Paulo et Museu Mineiro).

La Note de lecture d'Andrea Delaplace présente l'ouvrage *Museums in a time of migration : rethinking museums' roles, representations, collections, and collaborations*, qui résulte lui-même d'une conférence tenue à Malmö, en Suède, en 2016.

Enfin, la section Dans la Marge est assez variée, dans la philosophie qu'elle avait déjà d'être une rubrique plus libre et plus provocante, mais avec des innovations, comme la volonté de publier ou de republier des documents de référence pour le domaine dont on entend stimuler la diffusion.

De nombreux collectifs dans le domaine de la muséologie se réunissent dans des ateliers et autres formats d'événements qui construisent, à titre de conclusion, une lettre ou une déclaration de principes. Pour n'en citer que quelques-uns, on peut mentionner la Déclaration de Santiago (1972) et la Déclaration de Québec (1984), document fondateur du Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM). En ouvrant la session Dans la Marge, également pour la traduction et/ou la republication de ce type de documents, nous avons l'intention de donner plus de visibilité à certains d'entre eux, de préférence avec de courts textes qui les introduisent, les contextualisent ou les commentent. Dans ce numéro, nous avons inclus la Déclaration de Cordoba, Argentine (2017), avec une introduction de Mário Chagas, Président du MINOM, qui la met en perspective par rapport à la trajectoire de ce mouvement. Yves Bergeron a également

accepté notre invitation de réaliser un bref commentaire sur la déclaration, où il souligne le lien de ce document avec la muséologie sociale.

Dans cette même rubrique, nous avons invité les personnes liées à l'organisation des webinaires *Tour de Babel : les musées en dialogue* réalisées entre février et avril 2021, à présenter un compte rendu des activités développées. Les onze sessions des webinaires sont désormais disponibles sur la plateforme Youtube (<https://www.youtube.com/channel/UCKpUaZCM9hRuRAx6XC0fFUg>).

Nous remercions toutes ces personnes qui ont cru en la revue des Cahiers de Muséologies et ont contribué à sa reprise. Les règles de publication ayant changé entre la réception des premiers textes et la publication du numéro 1, ceci doit encore être considéré comme un numéro de transition, pendant la rédaction duquel nous avons procédé à des ajustements et testé de nouvelles possibilités. Ainsi, l'ensemble des textes publiés n'a pas nécessairement adopté toutes les normes actuellement en vigueur. Nous vous invitons à lire et à poursuivre le dialogue en envoyant de nouveaux textes pour de futures publications, mais aussi vos réactions et suggestions.

Manuelina Maria Duarte Cândido
Éditrice en chef

ARTICLES

Carolina RUOSO

***Deux Brésiliens en quête d'un modèle de musée moderne.
Le parcours européen de Livio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo¹***

Résumé

Pour cet article, nous avons choisi de nous pencher sur l'expérience de voyage, datant de l'année 1961, de Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo, lors d'un parcours de visite de différents musées européens en quête d'apprentissage d'un modèle moderne de musée. Cet article présente une partie des résultats d'une recherche qui a cherché à identifier les acteurs qui ont collaboré au long de cinquante années à la fabrication du programme du MAUC de l'Université fédérale du Ceará (UFC). Nous comprenons que la description et l'analyse des actions de ce musée d'art dans la ville de Fortaleza (État du Ceará au Brésil) reposent sur un travail de compréhension et d'explication des notions de collaboration et de pluralité pour la muséologie contemporaine.

Mot clés : muséologie contemporaine, histoire d'un musée d'art brésilien, modèle collaboratif

Abstract

For this article, we have chosen to look at the travel experience, dating from the year 1961, of Lívio Xavier Júnior and Sérvulo Esmeraldo, during a tour of different European museums in search of learning a modern model of museum. This article presents some of the results of a research that sought to identify the actors who collaborated over fifty years in the manufacture of the MAUC program of the Federal University of Ceará (UFC). We understand that the description and analysis of the actions of this art museum in the city of Fortaleza (State of Ceará in Brazil) is based on a work of understanding and explaining the notions of collaboration and plurality for contemporary museology.

Keywords : contemporary museology, history of a Brazilian art museum, collaborative model

¹ Texte traduit du portugais (Brésil) par Julien Zeppetella.

Introduction

Cet article est, en partie, issu de ma thèse de doctorat en histoire de l'art portant sur la trajectoire du Musée d'Art de l'Université Fédérale du Ceará - MAUC - (1961-2011), soutenue au sein de l'Université Panthéon-Sorbonne (Paris I) en 2016 (RUOSO, 2016). Le travail de recherche s'est évertué à étudier les actions de circulation des savoirs, des œuvres d'art et des artistes et travailleurs du monde de l'art aux niveaux local, national et international. Pour cet article, nous avons choisi de nous pencher sur l'expérience de voyage, datant de l'année 1961, de Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo, lors d'un parcours de visite de différents musées européens en quête d'apprentissage d'un modèle moderne de musée.

Un voyage de formation et les modèles de musées dans une perspective géopolitique

Tout d'abord, nous partons du postulat que l'analyse historique des expériences des travailleurs des musées et de leurs collaborateurs est fondamentale pour comprendre les processus historiques socialement constitués au sein des relations locales, nationales et internationales qui sont mobilisées pour le développement, la diffusion et la construction de modèles de musées dans différentes parties du monde. Cette optique nous permet d'éclairer historiquement certaines des questions que nous nous posons aujourd'hui : les institutions culturelles des pays d'Amérique latine ont-elles reproduit tel quel les modèles développés en Europe ? Existe-t-il des similitudes et des différences entre les modèles établis au sein des musées européens et des musées latino-américains ? Comment les expériences pratiques de muséologie développées en Amérique latine peuvent-elles être reconnues comme références par les muséologies contemporaines ? Comment les parcours d'acteurs du Sud peuvent-ils contribuer à repenser les canons traditionnellement hégémoniques de la politique muséale internationale ? Est-il possible de penser à une justice épistémique au sein de la muséologie contemporaine lorsque nous analysons des expériences muséologiques menées en dehors de l'Europe ? Les modèles créés au Brésil peuvent-ils être considérés comme références par les muséologies européennes ?

Cet article présente une partie des résultats d'une recherche qui a cherché à identifier les acteurs qui ont collaboré durant cinquante années à la fabrication du programme du MAUC de l'Université fédérale du Ceará (UFC). Nous comprenons que la description et l'analyse des actions de ce musée d'art dans la ville de Fortaleza (État du Ceará au Brésil) reposent sur un travail de compréhension et d'explication des notions de collaboration et de pluralité pour la muséologie contemporaine. Nous sommes dans la troisième décennie du XXI^e siècle, et débattons actuellement de la nouvelle définition du musée. Ces notions de collaboration et de pluralité apparaissent dans les textes et questionnaires proposés par

l'ICOM². Dans quelle mesure l'expérience historique d'un musée universitaire d'art dans une ville du *Nordeste* brésilien peut-elle contribuer à consolider ces notions dans la muséologie contemporaine ?

Nous avons choisi de décrire et d'analyser le voyage de deux personnages : l'un d'entre eux était un travailleur du MAUC/UFC, Lívio Xavier Júnior (1925-2014), et l'autre était un artiste qui travaillait en tant que collaborateur de cette institution, Sérvulo Esmeraldo (1929-2017). De nombreux autres travailleurs et collaborateurs ont collaboré à l'élaboration du programme de ce musée au long de ses cinquante premières années d'existence³. Nous avons cependant estimé que le contexte du voyage en Europe de nos deux personnages serait une expérience plus pertinente pour discuter des dimensions d'une circulation internationale des connaissances muséologiques et de leurs impacts aujourd'hui. Le motif de ce voyage reposait sur la volonté de réaliser une formation professionnelle en muséologie basée sur des visites techniques qui permettrait de s'instruire auprès de travailleurs de musées européens. Ils espéraient ainsi connaître le modèle d'un musée moderne ; ils ne pouvaient pas expliquer exactement ce qu'ils recherchaient, mais ils voulaient être au fait de ce qui se faisait de plus novateur à cette époque. Tout au long de leur voyage, ils ont repéré des exemples, les ont approuvés ou désapprouvés. Ils nous ont laissé des traces nous permettant d'interpréter, au travers de leurs comptes-rendus, les notions qui leur étaient les plus chères : le souhait d'une ouverture au dialogue et à la collaboration dans un contexte d'équité.

Deux personnages français vont se distinguer dans le récit des Brésiliens : Georges Henri Rivière (1897-1985) et Jean Adhémar (1908-1987). Lívio Xavier Júnior rencontre Rivière en 1961 par l'intermédiaire du président du comité de l'ICOM au Brésil qui lui avait recommandé, à l'époque, de quitter Madrid pour se rendre à Paris afin de poursuivre ses études à l'École du Louvre. Sérvulo Esmeraldo, de son côté, rencontre Adhémar au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France. Les deux Français vont agir comme des directeurs de recherche pour ces deux voyageurs brésiliens et vont contribuer à l'organisation de l'itinéraire de visite de musées européens et des études à mener. Ils vont aussi prodiguer des conseils sur les meilleures galeries pour l'acquisition d'œuvres d'art qui composeront la collection d'art étranger du MAUC/UFC. Il faut souligner que Jean Adhémar a accueilli favorablement une proposition d'exposition de gravures sur bois brésiliennes au Cabinet des estampes de la BNF ; cette exposition a fait le tour de différents

² À propos de la nouvelle définition du musée, on peut mettre en exergue l'article de Michèle Rivet, dans l'ouvrage *Définir le musée du XXI^e siècle* publié par l'ICOFOM, qui fait directement référence aux termes de participation et de gestion démocratique dans le cadre d'un débat élargi et contemporain sur la définition des institutions muséales (RIVET, 2017, p. 56). Dans ce même article, le terme collaboration est signalé dans une traduction de l'UNESCO d'un document de l'Institut brésilien des musées (*op. cit.* p. 93).

³ Pour une analyse plus complète, voir RUOSO 2016.

musées européens en 1962 avec le soutien de diverses ambassades brésiliennes de pays européens à partir de l'articulation de l'ambassade du Brésil en France.

Un parcours éminemment descriptif est proposé. Il suit le flux des échanges épistolaires entre nos deux apprentis voyageurs et le président de l'Université fédérale du Ceará, Antônio Martins Filho (1904-2002). Les témoignages présentés montrent les interprétations établies en cours de route, ce qui permet d'expliquer les aspects et les significations attribués par les acteurs vis-à-vis du développement des notions de musée moderne. En lisant les notes prises en cours de route, il est possible d'interpréter les critiques et les éloges évoqués au long des comptes-rendus. Les schémas de Sérvulo Esmeraldo nous aident à visualiser une architecture qui serait conçue pour le MAUC/UFC.

Notre objectif n'est donc pas de centrer le débat sur l'influence française au Brésil, ni sur les dimensions théoriques de la pensée française dans la création du MAUC/UFC. Notre propos consiste à démontrer, à partir du parcours de voyage, la manière dont nos personnages brésiliens élaborent une compréhension de l'importance du dialogue entre les institutions, leurs travailleurs et leurs pays, dans une idée de respect mutuel. Notre analyse s'organise à partir la problématique de la géopolitique des mondes des arts, des musées et du patrimoine culturel. À partir de la voix de nos personnages, nous problématisons l'envie de promouvoir une circulation des savoirs, des œuvres et des artistes, valorisant les deux versants de ce dialogue. Les récits historiques nous mènent à une proposition de muséologie contemporaine moins hiérarchique et hégémonique, qui vient étayer des relations plus plurielles et diverses.

Nous commençons par présenter Sérvulo Esmeraldo (1929-2017), l'artiste. Sérvulo Esmeraldo est né en 1929 dans la ville de Crato, dans la région du Cariri dans l'État du Ceará (région Nordeste du Brésil). Il est le fils de Zaira Cordeiro Esmeraldo et d'Álvaro Esmeraldo. En 1947, Sérvulo Esmeraldo s'installe à Fortaleza afin de poursuivre ses études au sein du lycée du Ceará, et la même année, il commence à travailler en tant que gérant de l'imprimerie de l'Institut historique et géographique du Ceará. Il occupe ce poste jusqu'en 1951, date de son départ pour la ville de São Paulo. Entre-temps, il a participé du VI^e Salon d'Avril, son œuvre *Passando a chuva (La pluie qui passe)* y reçoit même un Prix. Dès son arrivée à São Paulo, où il va résider de 1951 à 1957, il travaille au montage des travaux de Lívio Abramo (1903-1992) pour la 1^{ère} biennale de São Paulo, où il fait la rencontre de Frans Krajcberg (1921-2017). Ensuite, il résidera en France de 1957 à 1980, avant de revenir à Fortaleza. C'est durant son séjour en France que Sérvulo Esmeraldo invente les « Excitables ». Il est reconnu comme un artiste représentatif de l'art cinétique, notamment avec sa participation à l'exposition *Dynamo* au Grand Palais de Paris, un hommage aux cent ans de l'art cinétique. Dès son arrivée à Paris, il devient un important interlocuteur de

l'Université Fédérale du Ceará en vue de la création du MAUC. C'est durant son séjour à Paris qu'il rencontre Livio Xavier Júnior.

Nous présentons maintenant le muséologue Lívio Xavier Júnior (1925-2014). Il est né dans la ville de Granja, située dans le nord-est de l'État du Ceará, à 362 kilomètres de Fortaleza. Durant sa jeunesse, Lívio Xavier Júnior migre à Rio de Janeiro, où il étudie le droit. Avant cela, il a habité dans la ville de Fortaleza pour étudier à l'Escola de Comércio (l'École de Commerce) afin de préparer le baccalauréat. De retour à Fortaleza, en 1960, il travaille au sein de l'Université fédérale du Ceará, et est attaché au projet de création du MAUC. L'année suivante, une bourse d'études de l'Institut hispanique de culture lui est octroyée, et il poursuit sa formation en muséologie, ainsi que de critique d'art. Lívio Xavier Júnior se rend en Espagne en quête d'une formation professionnelle. Il voulait étudier la muséologie, car il voulait connaître quelles étaient les règles, ou peut-être, connaître le modèle d'un musée moderne. Ses intérêts, que nous avons déjà évoqués, sont présents dans ses écrits à propos de ses études, aussi bien en Espagne qu'en France, et dans ses visites techniques réalisées dans les musées durant son séjour en Europe.

Les deux trajectoires sont présentées afin de mettre en évidence les relations entre les processus de formation professionnelle-artistique et les circuits parcourus au Brésil et en Europe. Afin d'expliquer la dimension géopolitique de la circulation des connaissances, il est nécessaire d'attirer l'attention du lecteur sur les différentes villes mentionnées dans leurs biographies. Les migrations ont élargi la vision du monde des travailleurs de la culture, les points de vue élaborés dans un premier temps se sont transformés en interprétations critiques des expériences vécues, tout comme elles ont favorisé la construction de références créatives lorsque les productions muséologiques sont articulées aux savoirs produits au niveau local, national et international.

La devise de l'Université fédérale du Ceará, créée par son premier président Antônio Martins Filho (1904-2002), « L'universel par le régional », nous éclaire sur la perspective de travail que vont développer nos interlocuteurs. Martins Filho est natif de la ville de Crato (dans la région de l'État du Ceará, dite du Cariri), et va assumer la présidence de l'UFC au moment de sa fondation en 1954. À cette époque, il existait une politique de développement économique nationale basée sur une analyse de la régionalisation du Brésil⁴. Martins Filho avait à l'esprit l'importance de connaître les musées européens, mais il comprenait aussi qu'il n'était possible de regarder en direction de l'Europe qu'au travers du prisme des savoirs des « Maîtres de la culture » locaux, qui sont aujourd'hui reconnus comme trésors de la culture par les politiques publiques du patrimoine culturel au Ceará

⁴ On pourrait préciser la signification du *Nordeste*, en tant qu'invention, et la position du Ceará dans cette macro-région du Brésil, mais cela dépasse le propos de cet article. J'invite les lecteurs intéressés par ce thème à lire le chapitre « Les temps d'exils » de ma thèse de doctorat (RUOSO 2016).

(plus particulièrement des graveurs sur bois, sculpteurs de saints (*santeiros*) et des céramistes). Il était familiarisé avec ces œuvres par les foires du Cariri, sa région de naissance. C'est ainsi que toutes les lectures et les connaissances accumulées au cours des voyages de nos interlocuteurs doivent être articulées aux savoirs des « Maîtres de la culture » afin de garantir des valeurs régionales. Martins Filho était conscient qu'il serait impossible de créer un musée d'art au Ceará sans être à l'écoute de visions multiples.

C'est à partir d'une théorie décoloniale que nous saisissons qu'il est nécessaire de diffuser en Europe la vision de deux voyageurs brésiliens à la recherche d'une notion de musée moderne. Ces Brésiliens ne savaient pas exactement ce qu'ils recherchaient. Ils voulaient un exemple ; ils désiraient apprendre, se professionnaliser au travers d'études et de voyages techniques dans les musées, en écoutant ceux qui y travaillaient. Ils avaient également pour projet de faire circuler une exposition de gravures sur bois, une collection qui avait été acquise à l'époque par le MAUC/UFC. Les théories et pratiques décoloniales nous invitent à penser aux zones où nos blessures coloniales se font ressentir, et à la manière dont nous pouvons nous exprimer sur ces blessures coloniales imbriquées dans l'expérience historique. Nos voyageurs ressentent des blessures ouvertes et tentent d'exercer une pratique décolonisatrice en se situant en tant que sujets d'énonciation réflexifs dans le dialogue avec les différentes institutions qu'ils ont visitées.

Alexandro Silva de Jesus (2019) explique que l'une des blessures exposées du colonisé est l'endettement. À travers une analyse des impressions du Corupira⁵ dans la traduction des colonisateurs sur les entités indigènes, ce professeur du département de muséologie de l'université fédérale du Pernambouc appréhende la perspective du sujet endetté à partir d'une dimension économique de la blessure coloniale. Pour Silva de Jesus (2016, p. 101), la langue coloniale, et ainsi les notions conceptuelles qui sont élaborées par cette même langue, est :

« Garantie par des forces extralinguistiques, la langue coloniale est celle qui opère comme première dans le langage, ce qui signifie que c'est uniquement en elle que le concept traduit le monde et les choses qui l'habitent. Cette langue qui se fait lumière et clarté, inaugure le sujet endetté dans le langage. »

En comprenant que nos lectures de l'expérience du chemin parcouru, et surtout du voyage en lui-même, par Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo se déroule sous le prisme des savoirs des « Maîtres de la culture » ; il se réalise comme un parcours à rebrousse-poil, un récit narré au travers de ces traces de pas laissées par des pieds à l'envers indiquant une

⁵ NdT : Le Corupira ou Curupira (ou encore Currupira) est une entité mythologique brésilienne. C'est un gnome aux cheveux roux avec les pieds à l'envers (son apparence peut subir des variations selon la région), doté d'une grande force physique, qui protège la forêt.

piste pour la muséologie contemporaine, ce qui est l'opposé, ou peut-être une déviation ou un égarement par rapport au dessein initial : un modèle de musée moderne. C'est ainsi que nous invitons le lecteur à parcourir les chemins d'une muséologie contemporaine qui analyse, interprète les traces, les silences, y compris les épistémicides des savoirs actuels en tant que blessures coloniales, et inscrit son impétuosité dans la perspective contre-coloniale qui doit composer avec cette dimension du sujet endetté dans toutes les sphères de la vie.

Les parcours de visite des musées européens et la circulation de savoirs

Après un séjour à Madrid avec une bourse de l'Institut Hispanique de Culture, Lívio Xavier Júnior voyage à Paris. Le voyage à Paris de Lívio Xavier Júnior est fortement encouragé. Il s'y rend ainsi, sur recommandation, pour rencontrer Madame Delafon de l'École du Louvre, et s'inscrit dans cette institution. Il s'inscrit dans les disciplines d'histoire de l'art, de muséologie et d'arts et traditions populaires, selon les informations qu'il fournit dans une lettre datée du 5 juin 1961⁶. Son projet de voyage et d'études à Paris est révélé dès le mois de janvier de cette même année.

« C'est à Paris que se trouve l'organisme central de contrôle et d'orientation des musées du monde entier, principalement de ceux dont les activités visent des finalités éducatives, en consonance avec notre idée depuis le début pour le musée d'art de l'université. »⁷

D'après l'extrait de cette lettre, Lívio Xavier Júnior explique à son interlocuteur la manière dont il comprend le rôle de l'ICOM, et l'importance que représente le fait que cet organisme se trouve à Paris. Dans ses mots, on peut percevoir un certain enchantement dans la confirmation de l'image de Paris comme ville des musées, principalement pour savoir qu'il existe un dialogue entre éducation et musées aiguillé par un organisme international. Ainsi, nous pouvons déceler les premiers indices de son futur départ en France dans cette lettre datée du mois de janvier 1961. On peut aussi noter que ce voyage commence à inclure, de manière plus emphatique, les aspects des politiques culturelles et de musées, avec la présence de l'UNESCO et de l'ICOM. Il était évident qu'avec la présence d'organismes tels que l'UNESCO et l'ICOM, les contacts avec les musées des différents pays européens seraient intensifiés, permettant à cette expédition de connaître différentes expériences qui pourraient parfaire le projet en cours du MAUC. Paris était reconnue comme étant le centre politique de la culture et la ville des musées, ce qui renforçait les attentes des participants de ce programme de formation à l'étranger. Le rôle de la France pour la

⁶ Lettre de Lívio Xavier Júnior adressée au président de l'Université Antônio Martins Filho, datée du 5 juin 1961 à Madrid. Archives du MAUC.

⁷ Extrait de la lettre de Lívio Xavier Júnior datée du 25 janvier 1961. Archives du MAUC.

définition d'un musée moderne est fondamental pour la maintenir en tant que capitale des musées (KOTT, 2008).

Dans une lettre datée du 14 juin 1961, deux fonctionnaires de l'Université fédérale du Ceará justifient ce choix en insistant sur l'importance du dialogue avec l'UNESCO et avec le musée du Louvre, afin qu'il puisse étudier ce qu'il y avait de meilleur pour l'organisation d'un musée d'art, avec les techniques les plus modernes, et d'en profiter pour recueillir les éléments basiques nécessaires au bon fonctionnement du MAUC en tant que musée d'art. En outre, il lui est conseillé par différents interlocuteurs de visiter des musées et de construire un rapprochement entre eux et le MAUC. L'une des suggestions est d'intégrer Sérvalo Esmeraldo dans ce programme de visites de musées.

Lívio Xavier Júnior quitte Madrid le 17 juin 1961. En lisant les lettres échangées entre ces différents interlocuteurs, on perçoit à quel point le séjour à l'étranger d'un fonctionnaire de l'université était contrôlé, rapporté et évalué. Nous pouvons y observer aussi que Lívio Xavier Júnior arrive à réunir de nombreux interlocuteurs autour de son projet, qui vont appuyer et légitimer son transfert à Paris. Tous concordent sur le potentiel d'apprentissage que Lívio Xavier Júnior rencontrerait à Paris.

Les lettres de présentation et de recommandation sont adressées à l'ambassadeur du Brésil en France, Carlos Alves de Sousa à cette époque, notifiant que Lívio Xavier Júnior et Sérvalo Esmeraldo sont des représentants du MAUC et peuvent parler en son nom à propos de n'importe quel sujet en relation avec cette institution. Ces lettres sont fondamentales pour la mise en place et la dynamique de ce programme de visites de musées. Dans la missive du 8 septembre de cette même année, il est dit que grâce à cette lettre de présentation et de recommandation, ils ont été très bien accueillis à l'ambassade, et qu'ils ont reçu de nouvelles lettres de recommandation qui les ont aidés à construire leur parcours dans les institutions en France. À l'UNESCO, ils obtiennent une lettre du directeur de l'ICOM de l'époque, Georges Henri Rivière.

Dans cette correspondance épistolaire, l'importance de l'ambassadeur du Brésil auprès de l'UNESCO, Paulo Carneiro, et de l'attaché culturel de l'ambassade, Celso Souza e Silva, est mise en avant, demandant au MAUC de remercier de manière formelle les efforts de ces derniers en vue de faciliter le déroulement de la mission de la visite des musées. Nous voulons mettre en exergue l'importance que l'ambassade du Brésil en France va donner aux interlocuteurs du Ceará. Cette attention est probablement en relation avec le fait que l'État brésilien comprenait l'importance des actions réalisées par les acteurs en question. Du point de vue de la politique de relations internationales du Brésil, le MAUC serait important pour lui donner une visibilité, en introduisant ce musée sur la scène internationale.

Toujours en suivant le trajet de ce voyage, dans un compte rendu daté du 7 septembre 1961, on trouve la description de la première visite de musée réalisée par Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo. L'objectif des visites était d'établir des contacts avec des musées et des galeries afin d'observer la manière dont ils étaient organisés et comment était la dynamique du fonctionnement de chacune de ces institutions. Ils quittent Paris en direction d'Épinal le 9 août 1961. Le même jour, ils arrivent au musée international de l'imagerie, centre de référence de la gravure populaire française. Un incident marque cette première visite, laissant aux membres de l'expédition un sentiment de frustration : le conservateur André Jacquemin se refuse à les recevoir. Antérieurement, ils étaient entrés en contact avec ce conservateur, à la demande du conservateur du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France. L'absence du conservateur a certainement influencé leur évaluation de ce musée. Ce dernier a été considéré par eux comme étant obsolète par rapport aux solutions présentées pour la disposition des œuvres, et ils disqualifient l'adjectif international du musée, pour ne pas avoir identifié une diversité de nations représentées dans les collections.

Le lendemain, ils continuent leur voyage en se rendant à Colmar en Alsace, où ils visitent le Musée Unterlinden. Lors de cette visite, ils ne purent rencontrer le conservateur, Pierre Schmitt. En l'absence de ce dernier, le conservateur adjoint, Charles Fellman, les reçoit et leur présente toutes les dépendances du musée, qui passait à cette époque par une grande réforme du bâtiment de l'ancien couvent. Ils sont impressionnés par les solutions techniques adoptées et sollicitent les schémas des modèles des vitrines d'exposition. Durant la seconde journée à Colmar, ils en profitent pour visiter le Cabinet des estampes de la bibliothèque municipale, en étant accompagnés par la conservatrice adjointe, Madeleine Orioux, lors de la visite de toutes les dépendances.

Le 12 août 1961, ils partent en direction de l'Allemagne de l'Ouest, à destination de la ville de Fribourg-en-Brisgau. Ce mois étant un mois de vacances, il est difficile pour nos voyageurs de pouvoir rencontrer tous les professionnels qui y travaillent, et ils ne peuvent pas rencontrer le conservateur ou le directeur de l'institution. Ils visitent le musée, mais sans avoir un intérêt particulier à mettre en avant. Dans l'après-midi, ils arrivent à Bâle en Suisse, et le dimanche 13 août 1961, ils se rendent au Kunstmuseum, où ils prennent rendez-vous afin de s'entretenir avec le directeur de ce musée, Georg Schmidt, le jour suivant. L'expérience dans ce musée semble avoir été extrêmement fructueuse, à tel point que Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo ont élaboré un compte rendu pour registrer, par écrit et à l'aide de schémas, les explications du directeur. Après la conversation avec ce dernier, ils ont été conviés à connaître toutes les dépendances du musée en compagnie du conservateur, Hanspeter Landolt, qui leur a présenté la documentation, le cabinet

d'estampes et la réserve techniques des pièces. L'évaluation de ce musée est très positive. Nos voyageurs le considèrent même comme le meilleur musée d'Europe et du monde.

Le 16 août 1961, ils arrivent à Zurich, toujours en Suisse. Dès leur arrivée, ils entrent en contact avec le consul brésilien, José Oswaldo de Meira Penna, responsable pour établir les liens à Zurich. Le même jour, ils connaissent les coulisses de la revue *Graphis*, où ils avaient préalablement pris rendez-vous avec le directeur Walter Amstutz. Le 17 août 1961, ils sont accompagnés par le consul dans leur visite du Kunstgewerbemuseum (musée d'arts appliqués), pour s'entretenir avec le conservateur Willy Rotzler. Le 18 août 1961, ils continuent leur voyage, en direction d'Ulm, en Allemagne, pour rencontrer l'artiste brésilien Almir Mavignier qui réside dans cette ville depuis quelques années. Cependant, lorsqu'ils arrivent à Ulm, le 19 août, ils ne rencontrent pas Almir Mavignier, ce dernier étant en vacances. Toutefois, ils visitent l'École supérieure de design en compagnie de son directeur, l'architecte argentin Tomás Maldonado. D'Ulm, ils regagnent directement Paris, y arrivant le 24 août 1961.

En tout, ce furent 15 jours de voyage, six villes et huit institutions, entre bibliothèques, musées et écoles. Durant ce parcours, ils citent le nom de huit professionnels de musées, la plupart identifiés en tant que conservateurs par nos visiteurs : André Jacquemin, Jean Adhémar, Pierre Schmitt, Charles Fellman, Madeleine Orioux, Georg Schmidt, Hanspeter Landolt et Willy Rotzler. Ils ont aussi connu le directeur de la revue *Graphis*, Walter Amstutz, et le directeur de l'École supérieure de design d'Ulm, l'architecte argentin Tomás Maldonado ; et comme nous l'avons vu, ils n'ont pas pu rencontrer l'artiste brésilien Almir Mavignier.

Nous allons présenter quelques-uns des personnages dont nous avons pu retracer une courte biographie. Ils vont être présentés dans l'ordre dans lequel ces personnages qui ont commencé à faire partie de ce récit ont été cités. Le graveur André Jacquemin est né à Épinal en 1904, et mort à Paris en 1992. Il a étudié à l'École des Beaux-arts et a été conservateur du musée international de l'imagerie de 1953 à 1974. Durant cette époque, il a cherché à développer la section imagerie, en portant une attention spéciale aux arts et traditions populaires. Le nom de musée international de l'imagerie a été attribué au Musée départemental d'art ancien et contemporain d'Épinal en 1957, en raison du travail du conservateur Henri Guingot entre les années 1946 et 1952, et de l'association des amis du musée, qui ont grandement contribué à l'enrichissement des collections⁸. Cette collection

⁸ GUÉRY Géraud, 2010 [2002] : *Histoire du Musée départemental d'art ancien et contemporain à Épinal*. Disponible sur http://www4.ac-nancy-metz.fr/musee88/Histoire_du_Musee_departemental.pdf (consulté le 28 mai 2014). Texte de Géraud Guéry, publié dans l'ouvrage collectif *50 années d'Acquisitions et de Restaurations*, publié en 2002 par l'Association des amis du musée départemental d'art ancien et contemporain et du musée de l'Image à Épinal. Selon le propre auteur sur la page internet qui héberge le texte, il a été légèrement modifié en février 2010.

intègre aujourd'hui les collections du Musée de l'Image de la ville d'Épinal. Selon les informations de la page internet de l'institution⁹, entre 1951 et 1990, cette collection d'images populaires est devenue la troisième plus importante de France, derrière celle de la Bibliothèque nationale de France et celle du Musée national des Arts et Traditions populaires.

Sérvulo Esmeraldo fait la connaissance de Jean Adhémar dans le Cabinet d'estampes de la Bibliothèque nationale de France. Selon Sérvulo Esmeraldo, Jean Adhémar a été intrigué par les motivations d'études du jeune Brésilien qui s'intéressait aux gravures d'Albrecht Dürer (1471-1528). Et, c'est de cette conversation initiale que surgit la possibilité de dialoguer au sujet de la création du MAUC¹⁰. Jean Adhémar (1908-1987) est conservateur en chef du Cabinet des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France entre 1961 et 1977. Il y a d'ailleurs commencé sa carrière en tant qu'assistant en 1932. De 1955 à 1987, il est le rédacteur en chef de la revue la *Gazette des beaux-arts*. En 1963, il fonde la revue les *Nouvelles de l'estampe*. Au sein de l'École des chartes, il suit la formation d'archiviste paléographe. Il est l'un des premiers chercheurs français à fréquenter l'Institut Warburg de l'université de Londres. Historien de l'art spécialiste des estampes, il a été professeur au sein de l'École du Louvre et de l'Université Libre de Bruxelles. Lorsqu'il revient de l'Institut Warburg, il contribue à introduire en France les idées et méthodes d'Erwin Panofsky, de Meyer Schapiro et d'Edgar Wind en tant que références en histoire de l'art.

Marie Tchernia-Blanchard (2013) met en évidence l'influence des idées d'Aby Warburg en France d'après une analyse de l'usage des concepts de cet auteur dans les travaux de Jean Adhémar et de Jean Seznec, publiés par l'Institut Warburg respectivement en 1937 et en 1940. D'après les témoignages de Sérvulo Esmeraldo et les registres des comptes rendus, le conservateur du Cabinet des estampes a été un important incitateur, orientant nos voyageurs vis-à-vis des musées qui pouvaient être inclus dans le trajet du voyage. Sérvulo Esmeraldo conte que Jean Adhémar a manifesté un intérêt pour les gravures des couvertures des livres de littérature de *cordel* du Brésil, ainsi que pour la collection de supports originaux de xylogravures du MAUC. En 1955, Jean Adhémar est responsable de l'organisation d'une exposition à la Bibliothèque nationale de France, intitulée « Un siècle de vision nouvelle », qui est considérée comme une référence par les musées qui commençaient à collectionner et exposer des photographies. L'approche de Jean Adhémar se différenciait des choix plus technicistes du conservateur du MoMA, son

⁹ MUSEE DE L'IMAGE [en ligne], disponible sur <http://www.museedelimage.fr/joomla/index.php/fr/le-musee-de-l-image/un-lieu-des-idees/le-musee-de-l-image> (consulté le 28 mai 2014).

¹⁰ D'après le témoignage de Sérvulo Esmeraldo sur sa propre trajectoire, retranscrit dans le catalogue de la Pinacothèque de São Paulo dédié à cet artiste, organisé par Aracy Amaral (2011).

contemporain, comme nous l'explique Dominique de Font-Réaulx (2010, p. 70), lors de ses recherches au sujet des relations entre la peinture et la photographie :

« Les liens entre les projets, de Beaumont Newhall à New York et d'Adhémar à Paris, apparaissent comme significatifs d'une vision à la fois semblable et fort différente de la photographie. De part et d'autre de l'Atlantique, les deux hommes ont joué un rôle majeur pour la reconnaissance de la photographie au sein des institutions culturelles américaines et françaises. Ils partageaient le postulat d'une exposition rétrospective, compréhensive, vaste ; ils cherchaient l'un et l'autre à souligner la singularité de l'esthétique photographique. Mais leurs regards différaient ; bien que bibliothécaire dans un musée d'art, Newhall s'inscrivait dans une approche techniciste - archétype de la modernité selon Alfred Barr lui-même et donc fortement ancrée au MoMA dans les années 1930. Conservateur dans une bibliothèque, Adhémar raisonnait également en historien de l'art, néanmoins selon une approche esthétique de la photographie forgée à partir de sa connaissance de la peinture, mais aussi de son travail sur la gravure, dans ses méthodes comme dans ses postulats. »

Dans les archives du MAUC, on peut trouver l'affiche et l'invitation de l'exposition, ainsi que les comptes rendus et les témoignages de Sérvulo Esmeraldo. Ce sont des indices du respect et de l'importance de la participation de Jean Adhémar dans le séjour de ces Brésiliens en France. D'une certaine manière, il est vu par eux comme un directeur de recherche. Sa vision d'historien de l'art et de gestionnaire de collections a été importante dans la construction de ce dialogue, démontrant un réel intérêt pour la gravure brésilienne.

Pierre Schmitt était conservateur du musée d'Unterlinden, et Charles Fellman, le régisseur de ce musée. Un livre collectif sur les musées d'Alsace, *Musées en Alsace*, a été publié par les Éditions Publitotal à Strasbourg en 1977¹¹, avec des articles des conservateurs et des photographies en noir et blanc du régisseur. Au milieu du XIX^{ème} siècle, le couvent des Unterlinden était condamné à être démoli. Depuis 1789, un conseil des autorités révolutionnaires se préoccupait de préserver des monuments et des œuvres d'art de la menace de ce qui était compris comme du vandalisme. Ainsi, dès cette époque furent initiés les travaux de formation d'une collection patrimoniale dans la ville de Colmar.

À l'époque de la revendication en faveur de la préservation du bâtiment du couvent, Louis Hugot (1805-1864) fonde, en 1846, un cercle d'érudits afin de monter un cabinet

¹¹ FAVIERE Jean, 1977. Ouvrage comportant une Préface d'Emmanuel de Margerie, directeur des musées de France. Nombreux dessins, gravures, plans, photographies noir et blanc et couleurs. Les photographies en noir et blanc illustrant le Musée Unterlinden à Colmar sont de Charles Fellmann, régisseur du musée. Les autres sont de Dominique Martinez.

d'estampes associé à une école de dessin. Selon Pantxica Béguerie-De Paepe (2009), la création du musée est en lien avec les actions de la société d'érudits, qui prend le nom de Société Schongauer en 1847. Le musée est d'ailleurs géré par cette société qui est responsable pour sa manutention et le représente auprès de la municipalité. Cette société a demandé que le monument soit transformé en musée de sculptures en plâtre, de peintures et d'estampes. En outre, après des découvertes archéologiques faites en 1848, une mosaïque gallo-romaine a été installée dans la chapelle du couvent. En 1852, les pièces de la collection sont transférées au couvent, qui ouvre ses portes au public en 1853. On peut le considérer comme un musée de type encyclopédique par la caractéristique plurielle de ses collections : art ancien, du Moyen Âge à la Renaissance, et une collection d'art moderne.

Madeleine Orioux, avant d'être bibliothécaire dans la ville de Colmar, avait travaillé au sein de la bibliothèque de la ville de Saumur (en Maine-et-Loire) réalisant le travail de catalogage de la collection Louis Duvau. On peut percevoir que le trajet suivi par Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo pour leurs visites est assez centré autour des gravures. On peut aussi en déduire que Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo ont suivi les suggestions de Jean Adhémar. En même temps, il existait un intérêt à présenter les gravures des collections du MAUC, d'établir des liens et d'évaluer la possibilité d'organiser une exposition dans quelques-uns de ces musées. Nous devons aussi souligner l'intérêt de Sérvulo Esmeraldo pour visiter ces musées et bibliothèques qui travaillaient avec un objet qu'il affectionnait particulièrement, ayant été graveur au début de sa trajectoire artistique. Donc, le choix de ce trajet est jalonné par de multiples intérêts qui se croisent. Ce qui est un point important, car le financement octroyé par l'Université Fédérale du Ceará était insuffisant pour couvrir toutes les dépenses, ce qui rendait nécessaire de prendre en compte l'investissement personnel dans ces activités.

À Zurich, avec Walter Amstutz, le directeur de la revue *Graphis*, ils ont pu connaître les coulisses de la production de cette revue, ce qui représentait un important rapprochement avec les mondes du design qui naissait à partir d'un dialogue avec la gravure sur bois. Avant de voyager en France, Sérvulo Esmeraldo avait travaillé dans les presses universitaires. Tandis que Lívio Xavier Júnior, après son retour au Brésil, va élargir le cercle à ses contacts du milieu du design, à partir de l'amitié qu'il va construire avec Lina Bo Bardi¹² (1914-1992). La revue *Graphis* est fondée en 1944 et est connue pour le style suisse ou style international : propre, avec des espaces en blanc, une disposition asymétrique et l'utilisation de la police de caractères *sans serif*. Avec son titre venant du grec, elle porte en

¹² NdT : célèbre architecte italo-brésilienne, instigatrice d'un dialogue entre le moderne et la culture populaire. Parmi ses réalisations, on peut citer le Musée d'art de São Paulo – Assis Chateaubriand (MASP) et le SESC Pompeia (centre culturel du quartier Pompeia à São Paulo). Elle a aussi été l'idéalisatrice et la première directrice du Musée d'art moderne de Bahia (MAM-BA).

elle l'idée d'instrument d'écriture. La revue accède à la reconnaissance par la manière dont elle disposait les images, dessins et illustrations de divers artistes. Elle présente aussi des entretiens avec des designers, devenant une référence pour les artistes de différents langages visuels. Son cofondateur et éditeur en chef, Walter Herderg, a réussi à réunir des designers de différents horizons pour créer ensemble et échanger des informations. Cette revue est ainsi considérée comme un effort de promotion de la culture du design graphique au travers de l'échange d'idées.

Willy Rotzler¹³ apparaît aussi dans la cartographie de cette expérience. Après avoir visité le siège de la revue *Graphis*, Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo commencent à discuter avec ce personnage, qui à l'époque était conservateur du Kunstgewerbemuseum (musée des arts décoratifs) de Zurich. Willy Rotzler rédigeait des textes sur l'art pour différentes revues, l'une d'entre-elles étant la revue *Graphis*. Il est né à Bâle en 1917, et a travaillé en tant que conservateur du Musée des arts décoratifs de Zurich entre 1948 et 1961. Ensuite, il a été éditeur de la revue culturelle *Du* entre 1962 et 1968. Après 1972, il commence une carrière d'écrivain indépendant sur l'art et est professeur invité dans différentes universités. Il a été éditeur et designer de diverses revues et ouvrages de rang dans les mondes de l'art comme : *Graphis Annual 1960-1961* et *1967-1968*, *Drawing a creative process* (Kurt Wirth, ABC Verlag, Zurich), *Neue Grafik* (LMNV, 1958, Verlag Otto Walter) et *Graphic Design International* (Igildo G. Biesel, 1977).

Le 7 septembre 1961, Sérvulo Esmeraldo envoie un rapport de voyage qui décrit en détail la conversation avec l'historien de l'art et conservateur Georg Schmidt. Dans ce texte, Sérvulo Esmeraldo explicite son contentement et emphatise les bénéfices du voyage qui avait comme objectif de connaître certains musées. Au cours de cette pérégrination muséologique, Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo ont pu connaître des espaces des parties administratives et techniques, et dans ce rapport, l'objectif est de présenter la conversation qu'ils ont eue avec le conservateur en chef du Kunstmuseum de Bâle. À cette occasion, ils ont eu l'opportunité de dialoguer au sujet de l'organisation interne du musée, des relations avec le public et, principalement, sur l'architecture des musées. Lorsqu'il a pris connaissance que l'Université Fédérale du Ceará prétendait construire le bâtiment du musée, la conversation a pris une autre envergure, et il a offert aux deux voyageurs un cours sur le thème. Il commença ses explications sur le thème de l'éclairage dans les musées :

« Éclairage : le meilleur éclairage est sans aucun doute l'illumination naturelle. Car, en plus d'être la moins chère, elle ne fausse pas les couleurs. Nonobstant, elle doit être utilisée de manière avisée, du fait du danger qu'elle représente pour les peintures, dessins et gravures. Cependant, rien n'est plus aisé que le

¹³ Les informations sur Willy Rotzler sont issues de DESIGNER BOOKS [en ligne], disponible sur <http://www.designers-books.com/willy-rotzler/> (consulté le 30 mai 2014).

contrôle de la lumière naturelle. La solution est actuellement très simple grâce à la découverte du « termoluz », qui consiste en couches alternées de la sorte : verre/laine de verre/verre. Comme la meilleure lumière est celle qui vient du haut, la meilleure solution, par conséquent, est un toit en verre, comme dans le schéma ci-joint. Il a conclu le thème de l'éclairage en disant qu'il n'y avait aucun sens de penser à un autre type d'illumination dans le Nordeste du Brésil, où le soleil est présent toute l'année. » (ESMERALDO 1961)

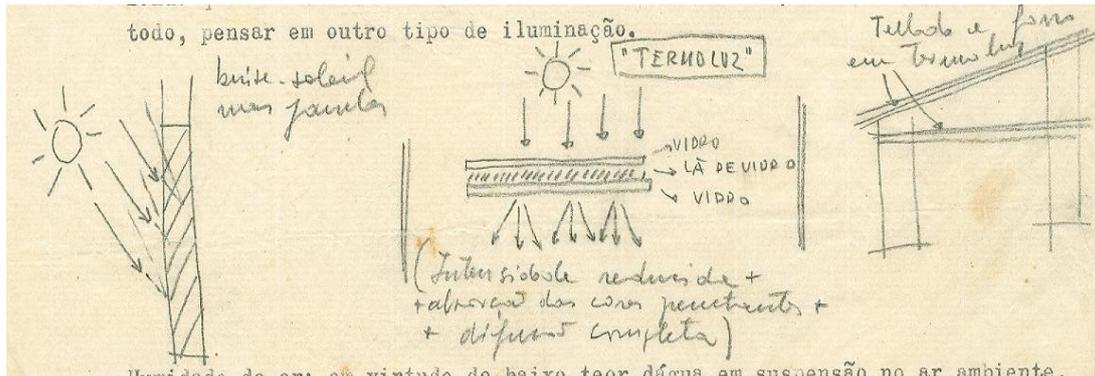


Figure 1 - Schéma de Sérvulo Esmeraldo illustrant la technique d'éclairage, 8 septembre 1961. Inscription : « " TERMOLUZ " : verre, laine de verre, verre ; intensité réduite + absorption des couleurs pénétrantes + diffusion complète ; toit en forme triangulaire. »

Il a continué la leçon en parlant de l'humidité de l'air :

« Humidité de l'air : en fonction du faible pourcentage d'eau en suspension dans l'air ambiant, il faudra réaliser une étude. Dans le sens où il faudra peut-être adopter l'utilisation d'humidificateurs d'air. Cela est surtout important pour la conservation des peintures et des pièces en bois coloré.

Dimensions idéales d'une salle : Il considère qu'une salle d'exposition idéale possède les dimensions suivantes : 12m x 15m x 5m (cette dernière mesure étant celle de la hauteur). Disons, une grande salle qui puisse contenir une succession de petites salles. Cela évite les interférences et permet une utilisation plus rationnelle de l'espace. » (ESMERALDO 1961)

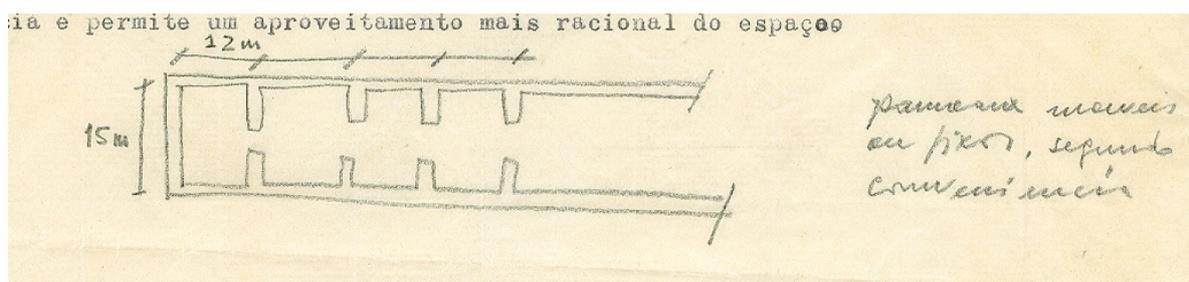


Figure 2 - Schéma de Sérvulo Esmeraldo décrivant les panneaux mobiles ou fixes, selon la convenance.

Sérvulo Esmeraldo (1961) continue son rapport en indiquant ce qu'il avait compris des explications, en incorporant des schémas avec des légendes, donnant les orientations pour un possible projet du bâtiment du musée. Dans la conclusion du rapport, il affirme :

« Le fait que l'éclairage soit d'origine naturelle et venant du haut, implique que les salles d'exposition doivent se situer dans un corps de l'édifice qui soit au rez-de-chaussée, qui pourrait être relié à la partie administrative, l'école, l'auditoire, etc., qui serait un autre édifice de plusieurs étages. Ce plan va devoir être étudié avec le plus grand soin, en ayant à l'esprit les exigences locales. Il est évident que ces données sont présentées de manière superficielle, mais l'architecte pourra en tirer de grandes conclusions. »

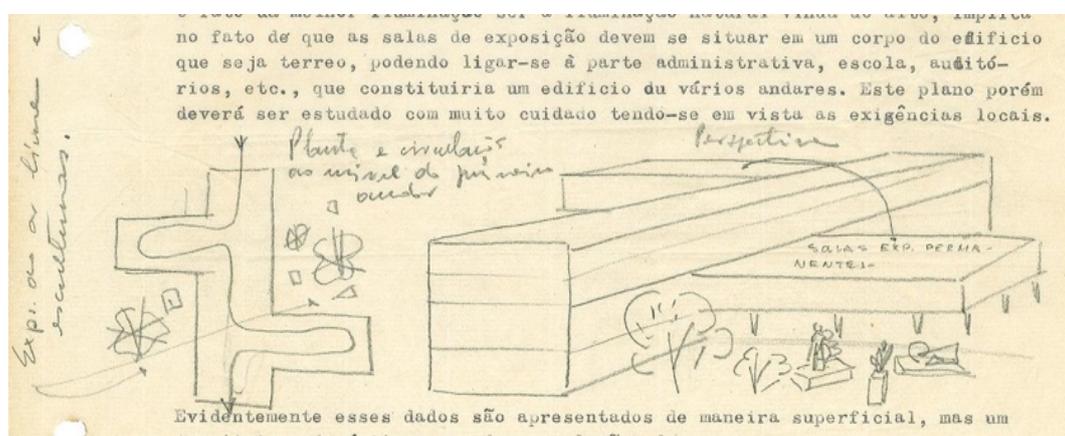


Figure 3 – Schéma de Sérvulo Esmeraldo sur les plans et la circulation du premier étage du musée.
Perspective : salles d'expositions permanentes.

L'expérience de voyage s'est transformée en une éducation non formelle sur les musées. Après avoir visité ces institutions, Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo en concluent que Georg Schmidt offrait un ensemble plus complexe d'informations et orientait les architectes sur le projet architectural du musée. Est-ce que les architectes qui ont projeté le MAUC ont pris en considération ces informations ? Ont-ils eu accès à ces informations ? En observant les schémas de chacun des différents plans du musée actuellement, nous pouvons percevoir des rapprochements et des distanciations avec ces propositions envoyées sous forme de rapport au président de l'Université Fédérale du Ceará. L'édification du musée est passée par de nombreuses réformes, jusqu'à la dernière en date qui s'est terminée en 1999, ce qui en fait un musée en constante (re)construction.

Dans une lettre datée du 13 octobre 1961, Lívio Xavier Júnior aborde le thème de l'architecture du musée, car il avait reçu les plans du MAUC élaborés par un architecte nommé simplement Fábio. Les réserves qu'il émet sont extrêmement fortes, en affirmant que bien que le projet soit de bonne qualité, il présente de nombreuses failles qui doivent être prises en compte, comme l'absence d'une bibliothèque et de nombreuses autres salles

comme nous l'avons déjà mentionné. Sans oublier que s'agissant du premier musée d'art de la ville de Fortaleza, et que les habitants de Fortaleza n'ont pas l'habitude de visiter des musées, il craignait que le projet en l'état se transforme en une maison fermée, inaccessible au public de l'État du Ceará.

Georg Schmidt (1896-1965) est un historien de l'art suisse et a été directeur du Kunstmuseum de Bâle de 1939 à 1961. Avant d'occuper cette fonction, il a été bibliothécaire dans la même institution entre 1927 et 1938. Il a organisé une exposition avec des œuvres des artistes du Bauhaus, et écrivait aussi pour le journal *Basler Nachrichten* en tant que critique d'art. C'est sous sa gestion que le musée a acquis la propriété d'Ernst Ludwig Kirchner. Il a enrichi la section d'art contemporain, conférant au musée un statut d'envergure internationale. Au cours de sa trajectoire en tant que directeur de musée, il a été sensible au thème des arts dits « dégénérés ». Durant la Seconde Guerre mondiale, il a organisé une campagne de levée de fonds auprès des notables de la ville, pour qu'un total de 50000 francs suisses soit investi dans l'achat d'œuvres importantes (Nicholas, 1994), comme ce fut le cas pour des œuvres de l'artiste Oskar Kokoschka :

« Après la prise de pouvoir des Nazis, des œuvres importantes du peintre prirent le chemin de la Suisse. En 1936, la Suédoise Nell Walden, deuxième épouse du compagnon de jeunesse de Kokoschka, Herwarth Walden, mit en dépôt la collection *Sturm* au Kunstmuseum de Berne, dans laquelle Kokoschka occupait une place majeure avec Chagall. À la faveur de la vente aux enchères des cent vingt-cinq œuvres – dont neuf peintures de Kokoschka – confisquées dans des musées allemands, organisée le 30 juin 1939 au Grand Hôtel National de Lucerne, le marchand d'art suisse Theodor Fischer permit aux Nazis de réaliser d'excellents gains avec ces « conneries » (selon les mots de Goebbels). Encore peu avant la vente de Lucerne, le directeur du Kunstmuseum de Bâle, Georg Schmidt, s'était rendu à Berlin pour sélectionner dans l'entrepôt des œuvres saisies, quelques œuvres précieuses, dont la plus célèbre peinture de Kokoschka, *La Fiancée du vent*¹⁴. »

Inventer un musée n'est pas la même chose qu'imiter aveuglément, d'où l'intérêt d'apprendre avec les autres. Il fallait prendre en compte les variables du contexte : entre possibilités et limites. La volonté de faire un « musée moderne », technologiquement mais aussi au niveau de sa conception, a été exprimée à de nombreuses reprises. Ont-ils rencontré ce modèle de musée ? Le « musée moderne » apparaît entre les lignes, dans les évaluations des visites des musées, dans la manière dont nos rapporteurs démontrent leur enthousiasme, décrivant à quel point le contact a généré de nouvelles lignes à suivre. En

¹⁴ OSKAR KOKOSCHKA [en ligne], disponible sur <https://www.oskar-kokoschka.ch/kokoschka-et-la-suisse.html> (consulté le 9 mars 2014).

lisant, à contre-poil, les récits livrés dans ces lettres, on note que le musée imaginé ne serait possible qu'à partir de ce que nous appelons aujourd'hui communication partagée, réseaux de sociabilité, où la richesse de ce dénommé « musée moderne » résiderait dans la circulation de connaissances, d'art et de patrimoines, dans une situation liminaire, aux frontières.

Cette idée de musée moderne plus ouvert au dialogue et au partage est explicite dans la première visite faite lors de ce circuit, lorsque nos deux voyageurs n'ont pas été reçus par le conservateur du musée d'Épinal, provoquant une gêne, un malaise et une grande frustration pour eux, qui avaient nourri de grandes attentes en vue de cette visite. Cela a influencé l'évaluation qu'ils firent du musée, critiquant les collections exposées, affirmant que le désintérêt pour les gravures du MAUC révélait que l'adjectif « international » ne devrait pas être attribué à ce musée. Nous nous référons, ici, à un désir de rupture de hiérarchie dans les relations entre les musées. Les imagineurs du MAUC caressaient le rêve de rendre possible de monter des expositions qui puissent présenter des pièces artistiques comme celles vues dans les musées européens, et que les pièces de la collection des gravures en bois qu'ils amenaient dans leurs bagages puissent aussi être présentées dans ces musées qu'ils ont visités.

Avant de retourner à Fortaleza par manque de financement et aussi du fait de son engagement pour assumer le poste de directeur du MAUC, Lívio Xavier Júnior prétendait effectuer un stage de 10 jours au sein du Centre de documentation de l'UNESCO. Ensuite, il avait prévu de réaliser deux activités pratiques de montage d'expositions, une auprès de Georges Henri Rivière, qui à l'époque était directeur du Musée national des Arts et Traditions populaires de France, et l'autre au sein du Kunstmuseum de Bâle. Le séjour d'une année en Europe aura été une expérience d'apprentissage informel, car il n'a pas pu revenir avec un diplôme de l'École du Louvre, par exemple. Ce fut une formation en muséologie construite de manière nomade, en dialogue avec les travailleurs des institutions, observant chaque département durant les visites techniques.

On observe que durant cette année, Lívio Xavier Júnior cite Georges Henri Rivière plus d'une fois dans ses lettres, mais nous ne pouvons préciser toutefois quelle a été exactement la portée de ce contact. Par exemple, nous ne pouvons pas savoir quelles ont été les influences et les appropriations de la part de notre apprenti vis-à-vis des enseignements de ce professeur, une référence de l'histoire de la muséologie. Nous savons seulement que Lívio Xavier Júnior s'était inscrit dans le cours d'arts et traditions populaires de l'École du Louvre.

Nous avons proposé de revisiter ce parcours dans la perspective d'apprendre dans le présent avec ces acteurs qui, au milieu du XX^e siècle, faisaient des suggestions,

supervisaient, proposaient des stages et organisaient un atelier mobile d'éducation non formelle. Nous avons établi une compréhension de la dimension formatrice des visites techniques dans le processus d'apprentissage de ces professionnels des musées, au travers des récits que nous ont laissés ces deux personnages qui ont circulé dans quelques musées européens. Circuler par des villes de différents pays amplifiait le champ des possibilités et introduisait une diversité méthodologique et théorique du fait des différences entre les institutions et les processus muséologiques.

Georges Henri Rivière était président de l'ICOM¹⁵ et directeur du Musée national des Arts et Traditions populaires¹⁶ en 1961. D'après Nina Gorgus (1999), il était connu comme le magicien des vitrines, pour son dévouement aux musées, mais principalement pour la méthode qu'il appliquait dans les expositions et pour la conception du musée-laboratoire. Cette auteure affirme aussi que sa participation à la revue *Documents*, aux côtés de Georges Bataille¹⁷ (1897-1962), a été fondamentale dans son rapprochement avec l'ethnographie. Georges Henri Rivière a joué un important rôle au sein de l'ICOM, négociant avec les différentes forces présentes dans cette institution, préservant les relations politiques avec les pays de l'Europe de l'Est, notamment avec la République démocratique allemande. Selon Lorente (2012, p. 43-44), Georges Henri Rivière a toujours bénéficié d'un grand respect sur la scène muséologique, même après avoir quitté la fonction de directeur de l'ICOM. Son prestige découle aussi de son intérêt pour le développement du concept de musée, s'attelant longtemps à l'élaboration de définitions. Parmi ses chevaux de bataille, nous mettons en avant l'éducation dans les musées et la formation des professionnels des musées. Selon Lorente (2012, p. 44) :

« Un autre sujet auquel il a toujours prêté attention a été l'éducation dans le musée, ainsi que celui de la formation des professionnels de musées. Il a lui-même organisé de nombreux séminaires dans différents pays et a promu en 1953 un comité international au sein de l'ICOM qui prenait en charge les personnels [des musées], et qui en 1967 va être refondu en tant qu'*International Committee for the Training of Personnel* (ICTOP). Peu de temps après, ce comité va commencer à publier la revue *Training of Museum Personnel*, tandis que le comité sur l'éducation dans les musées publiait depuis 1969 son propre bulletin annuel. Une de ses premières activités a été d'organiser en 1970 l'ouvrage *La formation du personnel des musées*, dans lequel se trouve l'article d'Anita Sabourin, « Répertoire des cours de muséologie dans le monde », dans lequel

¹⁵ Il a joué un rôle important dans la fondation de l'ICOM et a été le premier directeur de cette institution de 1948 à 1965.

¹⁶ Musée qu'il a fondé en 1937.

¹⁷ Ce dernier a travaillé de nombreuses années comme archiviste au sein du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France.

l'ICOM fait connaître 76 programmes d'études sur les musées à travers le monde. »¹⁸

Cependant, Lívio Xavier Júnior n'a pas pu prolonger son séjour, tout comme il n'a pas effectué son stage auprès de Georges Henri Rivière. Ce dernier a démontré tout au long de sa carrière un fort attachement à la formation des professionnels des musées. Notre apprenti a eu l'occasion d'échanger avec un acteur intéressé par l'amélioration des musées à partir de la formation des personnels des musées. Peut-être que d'autres personnages, comme Lívio Xavier Júnior, ont aussi recherché Georges Henri Rivière afin de construire des opportunités d'apprentissage en France, en quête de méthodes pour la construction de musées. Et, c'est peut-être le motif pour lequel ouvrir les chemins du thème de la formation professionnelle au sein de l'ICOM lui a été si cher. Lívio Xavier Júnior est revenu au Brésil avec beaucoup de volonté ; il est revenu pour être directeur du MAUC. Avant cela, il avait déjà travaillé comme formateur de collections, en recherchant durant plusieurs années des œuvres d'art en vue de former les collections du MAUC.

Conclusion : est-ce que l'idée de musée moderne est présente dans l'histoire du MAUC ? Un musée moderne ou antimoderne ?

Le musée moderne que recherchaient nos voyageurs n'a jamais été véritablement trouvé. Il est donc impossible de le définir ou de l'explicitier. Il ne nous reste que la description de la manière dont on peut appréhender le modèle de musée créé dans les processus de formation du MAUC/UFC. Le MAUC est un musée public créé à partir d'un modèle qui ne fait pas partie des quatre modèles identifiés par Krzysztof Pomian (1987, p. 296-303) : le traditionnel, le révolutionnaire, l'évergétique et le commercial. Le modèle de création du MAUC est collaboratif, avec la participation d'artistes dans toute la chaîne de la patrimonialisation. Il a aussi reçu des contributions de professeurs de l'université et du propre public. Son processus de création marqué par l'engagement de différentes imaginations muséales¹⁹ a produit autour du musée différents récits à propos de son rôle dans les mondes de l'art à l'échelle locale, nationale et internationale. Nous avons découvert un musée pluriel, avec un programme qui a été soutenu par les différents travailleurs et collaborateurs au long de ses cinquante années d'existence.

Ce programme, organisé autour de l'idée d'un musée moderne et qui pense l'axe de la gestion muséale, a été esquissé durant ce séjour de Sérvulo Esmeraldo et de Lívio Xavier Júnior en Europe. Il n'est cependant pas suffisant pour définir le MAUC/UFC. Il n'est qu'une

¹⁸ Traduit de l'espagnol par l'auteur.

¹⁹ Pour le lecteur qui s'intéresse au concept d'imagination muséale, il peut consulter CHAGAS (2003). En ce qui concerne la présence d'une pluralité d'imagination muséales dans le processus de formation du MAUC/UFC, nous suggérons la lecture du chapitre 3 de notre thèse, « Les temps d'imagination : tradition, contradiction, négociations et résistance » (RUOSO 2016).

partie d'un processus complexe de recherche en vue de sa création. Les collaborateurs et travailleurs cités au long de l'article nous permettent de restituer les histoires d'acteurs communs qui ont opéré dans la chaîne du patrimoine. La plupart d'entre eux sont peu connus de l'histoire de la muséologie, mais ils ont été fondamentaux dans l'élaboration du parcours du MAUC. On a pu éclairer les routines, lieux et pratiques de quelques-uns. Jean Adhémar mérite une place d'honneur dans la construction de dialogues et de passerelles entre nos acteurs et les institutions répertoriées dans ce texte ; en outre de sa volonté de discuter à propos des collections du MAUC qui étaient en cours d'élaboration, apportant sa contribution de manière extrêmement collaborative dans la réalisation d'une recherche curatoriale en vue de l'acquisition de la collection d'art étranger du futur musée.

Le musée moderne est un musée possédant un programme de gestion qui planifie ses actions dans la durée. Nous pouvons identifier cela dans la structure de ce musée : salles d'expositions, bibliothèque, auditorium, atelier, une réserve pour les œuvres d'art et un site internet, par exemple. Le site internet est un exemple fort, par le fait qu'il est un portrait du programme du musée. À partir de ce dernier, on peut entrer en contact avec l'histoire du musée, de ses expositions et aussi de la présence des visiteurs, ainsi qu'accompagner les événements, les actions d'éducation muséale et autres activités qui y sont proposées. En outre, c'est un musée qui possède une structure professionnelle complète : muséologues, bibliothécaire, restaurateurs, etc. Le MAUC se situe dans le contexte de modernisation des musées proposée par le Conseil International des Musées (ICOM) pour le XX^e siècle. Selon Kott (2008) la France a eu un rôle de standardisation du modèle de musée moderne, qui n'est plus reconnu en tant que simple dépôt d'œuvres d'art, mais aussi comme un lieu de communication, et plus particulièrement comme un lieu d'éducation.

Si le modèle moderne de musée est ancré dans la raison patrimoniale (POULOT, 1997), où les savoirs professionnalisés articulent les tâches de l'organisation patrimoniale de l'État-nation, notamment en définissant tous les critères de patrimonialisation/muséalisation des collections dans des musées, le tout à l'écart des arènes publiques ; le modèle collaboratif est lui antimoderne. Ainsi, la référence pour expliquer le modèle de collaboration est plutôt à rechercher du côté de Paulo Freire, que les différentes muséologies insurgées ont si bien pris en compte, y compris la muséologie sociale. Pour concevoir un travail collectif d'une telle ampleur, il est nécessaire de connaître les cercles de culture²⁰ et d'avoir conscience de l'importance d'un groupe de chercheurs-coopérateurs, où tous apprennent en communion. Pour approfondir ses connaissances sur les processus de collaboration, il est nécessaire d'étudier, par exemple, le « Théâtre expérimental du Noir » d'Abdias do Nascimento et de

²⁰ NdT : Les cercles de culture sont une méthode créée par le pédagogue brésilien Paulo Freire (1921-1997) visant à la pratique d'une pédagogie démocratique. Ce sont des espaces qui visent à une nouvelle forme de construction des connaissances, réalisée de manière collective au travers des expériences vécues de ceux qui y participent.

se familiariser avec le « Théâtre de l'opprimé » d'Augusto Boal. Ces références sont fondamentales pour penser une muséologie contemporaine où l'État-nation ne serait pas le seul à organiser la chaîne patrimoniale et les processus de muséalisation, pérennisant les pratiques de la colonialité.

Ainsi, le modèle de musée collaboratif est démocratique et participatif ; un lieu d'échanges, de dialogues, de partage, et aussi, une arène politique où les conflits et les disputes, de manière intermittente, font que le programme du musée bascule de temps en temps.

Les pratiques de la colonialité de l'être, du savoir et du pouvoir (MIGNOLO, 2005) renforcent l'idée que nous prenions comme référence un modèle de musée moderne préétabli, en développant une explication unifiée et identifiée dans les pratiques des travailleurs et des collaborateurs du MAUC/UFC. Toutefois, on peut noter que la notion de musée moderne était diffuse et variait en fonction des différentes pratiques signalées par ses interprètes. Nos deux protagonistes brésiliens ont compris que le musée devait être une institution dotée d'un programme muséologique, avec des salles d'exposition, une réserve technique, une bibliothèque et un auditorium, dont les éléments ont même été schématisés. Cependant, la vie sociale dans la ville de Fortaleza, les échanges entre les artistes et les travailleurs du musée ont abouti à la construction d'un autre modèle de formation de musée public, comme nous pouvons le constater dans l'analyse de l'artiste Descartes Gadelha.

Dans un entretien²¹, Descartes Gadelha parle de sa familiarité avec Zenon Barreto, artiste qui a travaillé au MAUC durant les premières années du musée et qui a réalisé un panneau de mosaïque intitulée *Jangadas*²², qui orne la façade du musée. Lorsque Gadelha était plus jeune, il fréquentait déjà le musée, et dans cet entretien, il décrit le contexte du début de sa relation avec Zenon Barreto de la façon suivante :

« C'est-à-dire, le professeur Martins Filho invitait quelques artistes afin de consolider son idée d'inaugurer le musée de l'université, en vue de fonder le musée de l'Université fédérale. Et, il rameutait les collègues : « Venez par ici, on va faire avancer ça, et tout le reste. » Nous y sommes allés et on a discuté. Et, ces rencontres sont presque devenues une sorte de séminaire d'informations culturelles, d'informations artistiques, car une des grandes passions du professeur Martins Filho était justement la fondation, l'inauguration, le montage de ce musée. Ces artistes étaient là exactement pour cette finalité : rassembler des pièces et tracer les grandes lignes de la manière de faire aboutir cette idée

²¹ Cet entretien a été concédé le 28 janvier 2012 à Estrigas, spécifiquement pour un projet de publication sur l'artiste Zenon Barreto (ESTRIGAS 2012, p. 181-198). Bibliothèque et archives du Minimuseu Firmeza.

²² Embarcation typique des pêcheurs traditionnels du littoral du *Nordeste*, à mi-chemin entre le radeau et le petit voilier.

de musée. Je n'étais encore qu'un adolescent à l'époque » (ESTRIGAS 2012, p. 182).

C'est au MAUC que Decartes Gadelha a connu son premier professeur de dessin, l'artiste Zenon. Ce dernier donnait des cours d'art pour les jeunes au sein du conservatoire de musique de l'Université fédérale du Ceará. Par ce témoignage, nous pouvons penser le MAUC comme un espace de rencontres, étant donné que les artistes étaient conviés pour donner vie au lieu, proposer des idées et dialoguer. De cette expérience ont surgi des apprentissages. Ici, nous considérons la place de la participation à l'intersection du musée et des mondes de l'art. Pour Howard Becker, un monde de l'art naît à partir de l'engagement d'acteurs participants à la chaîne de coopération du travail artistique (Becker, 2010) ; le musée fait partie de cette chaîne. Il peut y avoir des travaux artistiques, comme avec le *Land Art*, qui dispensent la participation des employés de musées de cette chaîne de coopération. Jusqu'aux années 1960, dans la ville de Fortaleza, on ne s'appuyait pas sur les employés de musées. Dans cette chaîne de coopération, il y avait principalement des artistes et des écrivains. Et les artistes s'appuyaient sur d'éventuels collaborateurs, externes à la ville de Fortaleza, grâce aux bourses ou Prix de voyage. Les artistes mobilisaient les musées, et les musées mobilisaient les artistes, afin de maintenir leurs espaces de participation dans les mondes de l'art. Par conséquent, un modèle collaboratif de création d'un musée public a été mis en place sur la base de la pratique d'une organisation particulière d'une expérience muséologique collective en articulation avec des discussions d'ordre géopolitique.

Bibliographie

BECKER Howard, 2010 [1988] : *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

BEGUERIE-DE PAEPE Pantxika, 2009 : « 1847 : Société Schongauer Colmar », *Revue d'Alsace*, n° 135, p. 22-28.

CHAGAS Mário, 2003 : *Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*, thèse de doctorat en Sciences Sociales, Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

ESTRIGAS Nilo de Brito Firmeza, 2012 : *As artes de Zenon Barreto: traços, cores e formas*, Fortaleza, Museu do Ceará – Secretaria de Arte e Cultura do Ceará.

FONT-REULX Dominique de, 2010 : « Les audaces d'une position française. », *Études photographiques*. Disponible sur <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3059> (consulté le 18 mars 2014).

GONÇALVES Simone Neiva Loures, 2010 : *Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como coadjuvante*, thèse de doctorat en Architecture, São Paulo, Universidade de São Paulo.

GORGUS Nina, 2003 : *Le magicien des vitrines : le muséologue Georges-Henri Rivière*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

JESUS Alexandro Silva de, 2016 : « Curupira : ensaio sobre tradução e dívida colonial », *Crítica Contemporânea : Revista de teoria política*, n° 6, p. 78-103.

FERREIRA DE BRITO Gabriel, 2019 : *Corupira : mau encontro, tradução e dívida colonial*, Recife, Titivillus.
 KOTT Cristina, 2008 : « Un locarno de musée ? Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l'entre-deux-guerres », Actes du colloque « L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts », 30-31 octobre, HiCSA, Université Paris 1. Disponible sur http://hicsa.univparis1.fr/documents/_pdf/PublicationsLigne/Christina%20Kott.pdf (consulté le 4 août 2013).

LORENTE Jesus Pedro, 2012 : *Manual de Historia de la Museología*, Gijón, Ediciones Trea.

MIGNOLO Walter D., 2005 : « A colonialidade de cabo a rabo : o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade », in LANDER Edgardo (dir.), *A colonialidade do saber. Eurocentrismo e ciências sociais - Perspectivas latino-americanas*, Buenos Aires, CLACSO, p. 71-103.

NICHOLAS Lynn H., 1994 : *The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York, Alfred A. Knopf.

POMIAN Krzysztof, 2008 [1987] : *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Gallimard.

POULOT Dominique, 1997 : *Musée, nation, patrimoine (1789-1815)*, Paris, Gallimard.

RIVET Michèle, 2017 : « La définition du musée : que nous disent les droits nationaux ? », in MAIRESSE François (dir.), *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion*, Paris, ICOFOM, p. 53-123.

RUOSO Carolina, 2016 : *Nid de Frelons. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2001)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Dominique Poulot, Paris, Université de Paris 1 Panthéon- Sorbonne.

TCHERNIA-BLANCHARD Marie, 2013 : « Résonances warburgiennes en France dans les années 1930 », *Images Re-vues*, Hors-série n° 4. Disponible sur <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2917> (consulté le 17 mars 2015).

Notice biographique

Carolina Ruoso est actuellement professeure 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).

Contact : carolinaruoso@eba.ufmg.br

Harumi KINOSHITA

Les échanges culturels entre le Japon et la France à l'épreuve de la diplomatie

Résumé

L'histoire et l'actualité des échanges culturels entre le Japon et la France, à travers le prêt d'œuvres et d'expositions, méritent d'être examinées de près. En se servant des méthodologies issues de la muséologie, complétées par une approche politique et économique de la question, ce texte analyse le déplacement des œuvres et des expositions entre le Japon et la France. Il s'efforce de mettre en évidence les fonctions du prêt des œuvres et des expositions au regard de la diplomatie culturelle d'un pays. En mettant l'accent sur la France, laquelle possède un patrimoine mondialement connu, ce travail montre que le déplacement des œuvres et des expositions est un moyen au service de la diplomatie culturelle.

Mots-clés : déplacement du patrimoine, échanges culturels, diplomatie culturelle.

Abstract

The history and current reality of cultural exchanges between Japan and France, through the lending of works of art and exhibitions, deserve close examination. Making use of methodologies deriving from a museology, complemented by a political and economic approach to the issue, this text analyze the displacement of works of art and exhibitions between Japan and France. It aims to highlight the function of lending works of art and exhibitions in relation to the cultural diplomacy of a country. By focusing on France, which has world-renowned heritage, this work argues that displacement of works of art and exhibitions is a means of cultural diplomacy.

Keywords : displacement of cultural heritage, cultural exchanges, cultural diplomacy.

Introduction

Depuis plusieurs années, le public japonais a accès aux chefs-d'œuvre du monde entier. Par exemple, en 1958, les œuvres de Vincent Van Gogh, telles *Le Pont de l'Anglais*, ont été présentées au Japon dans le cadre de l'exposition *Vincent Van Gogh* organisée par le Musée Kröler-Müller. Cette exposition a été montrée au Musée national de Tokyo ainsi qu'au Musée municipal des Beaux-Arts de Kyoto. En 1971, *La Maja nue* et *La Maja vêtue* de Goya ont été montrées au Musée national d'art occidental et au Musée municipal des Beaux-Arts de Kyoto dans le cadre de l'exposition *Goya*, organisée par le Musée du Prado, soutenue par le gouvernement espagnol. En 1984, les œuvres de Vermeer, comme *La Jeune Fille à la perle*, ont voyagé au Japon dans le cadre de l'exposition *La Mauritshuis* présentée au Musée national d'art occidental, au Musée d'art préfectoral d'Aichi et au Musée d'art préfectoral d'Hokkaido. La présentation de ces chefs-d'œuvre au public japonais a été réalisée grâce au déplacement des collections et des expositions des musées étrangers. On remarque que le public japonais peut bénéficier de ce type d'opération presque chaque année. Cependant, les dispositifs qui les régissent – tels le mécanisme du prêt des œuvres et des expositions – sont méconnus du public.

On peut dire que le Japon est une destination majeure du point de vue du prêt des œuvres et des expositions. Comme nous l'avons vu, les chefs-d'œuvre provenant de grands musées à l'échelle internationale viennent au Japon. Cependant, il faut noter que le musée français, et plus largement la France, est l'un des premiers prêteurs d'œuvres et d'expositions pour le Japon grâce à ses collections prestigieuses. D'ailleurs, l'échange entre le Japon et la France, à travers le prêt d'œuvres et d'expositions, est historiquement remarquable. Rappelons que le Japon est le seul pays qui a accueilli *La Vénus de Milo*, l'un des trésors majeurs du Louvre. De même, la France est le seul pays auquel le Japon ait confié *Kudara Kannon*, considéré comme le plus célèbre trésor national du Japon. Ces échanges nous font réfléchir à ce qu'ils signifient : ils peuvent certes sceller l'amitié entre ces deux pays, mais ne sont pas exempts de retombées économiques. Interroger les échanges culturels à partir des prêts d'œuvres et d'expositions revient ainsi à questionner la diplomatie culturelle entre les pays.

Le déplacement des œuvres et des expositions contribue à développer la dimension culturelle mais également la dimension politique et économique. Ce déplacement est en effet un outil de la diplomatie culturelle, outil utilisé par un pays comme la France, lequel possède un patrimoine mondialement connu. L'objectif de cet article est d'analyser la diplomatie culturelle d'un pays comme la France à travers le prêt des œuvres et des expositions. À cette fin, nous commencerons par analyser le patrimoine dans le contexte économique. Ce qui nous conduira à interroger la notion de patrimoine comme outil de

négociation entre les pays. Enfin, les dernières lignes seront consacrées au déplacement du patrimoine dans le contexte de la diplomatie culturelle.

1. Le chef-d'œuvre : un outil d'intervention qui impacte l'économie

Cette première partie sera consacrée à l'examen de deux prêts : le prêt de *La Vénus de Milo* au Japon en 1964, qui est un prêt exceptionnel dans l'histoire de la muséographie effectué sous la direction du ministre Malraux, et celui de *L'Angélus* de Millet en 1982. Cette étude nous révélera la raison pour laquelle ces œuvres célèbres, clés de l'attractivité du Musée du Louvre¹, ont néanmoins été déplacées jusqu'au Japon.

1.1. Le prêt de *La Vénus de Milo* au Japon en 1964²

La Vénus de Milo a voyagé jusqu'au Japon en 1964. Elle a été exposée au Musée d'art occidental de Tokyo et au Musée municipal des Beaux-Arts de Kyoto. Exposer *La Vénus de Milo* était un souhait japonais qui relevait du symbole, un symbole fort qui contribuait, comme le fit l'organisation des Jeux Olympiques, à inscrire le Japon au rang des pays développés. Il revient au grand journal *Asahi Shimbun* d'avoir pris l'initiative culturelle, diplomatique et aussi économique de cette exposition. Il fut décidé de la sponsoriser, une décision qui atteste d'un mode de financement spécifique au Japon.

Takio Enna, le chef du département du projet culturel du journal *Asahi Shimbun*, a adressé une lettre datée du 23 mai 1963 au conservateur du Musée national d'Art moderne, Bernard Dorival, en demandant le prêt de *La Vénus de Milo*. D'après cette lettre, l'ambition de planifier ce projet exceptionnel et ambitieux est de s'harmoniser avec les Jeux Olympiques de Tokyo de 1964. *La Vénus de Milo* est ici considérée comme l'égale de ce grand événement sportif par son impact sur la psychologie du public et par la signification culturelle qu'elle revêt (AMN, 4CC49).

Le 12 février 1964, l'accord fut conclu entre le gouvernement japonais et le gouvernement français, accord portant sur le prêt de *La Vénus de Milo* au Japon. L'attestation, écrite par le Directeur des Musées de France, Jean Chatelain, confirme que cette sculpture est prêtée au gouvernement japonais à l'occasion des Jeux Olympiques avec, comme valeur d'assurance, la somme de cent cinquante mille francs (AMN, 4CC49). Le directeur du Musée national de l'Art occidental, Soichi Tominaga, envoie alors une lettre de remerciement datée du 13 janvier 1964 à Jean Chatelain. Il conclut cette lettre en souhaitant le

¹ *L'Angélus* de Millet a été transféré au Musée d'Orsay en 1986.

² Cette partie est basée sur le chapitre I de la thèse de l'auteur. KINOSHITA Harumi, 2011 : *La diffusion culturelle internationale : les enjeux de la politique de prêts d'œuvres et d'expositions du Mnam-Cci (Centre Georges Pompidou) pendant la période 2000-2007*, thèse de doctorat, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse.

renforcement des liens entre le Japon et la France dans le domaine des échanges culturels et artistiques (AMN, 4CC49).

Même si le prêt de *La Vénus de Milo* était en lien avec les Jeux Olympiques et visait à renforcer le prestige national japonais, ce prêt a aussi été envisagé par la France comme un moyen de recevoir une retombée économique, comme l'explique Jean Chatelain, directeur des Musées de France. Ce dernier précise les modalités économiques du prêt dès sa préparation (AMN, 4CC49). Afin de compléter l'accord, il est spécifié que le gouvernement japonais assume tous les frais de publication. Les organisateurs japonais versent à la Réunion des musées nationaux un pourcentage de dix pour cent sur les ventes de photographies et de moulages faites au Japon pendant la durée des deux expositions. De plus, le Japon doit utiliser une copie des films réalisés par la Réunion des musées nationaux et la diffusion de ces films ou émissions de télévision sur les territoires autres que les territoires japonais et français peut être assurée librement par les organisateurs japonais, à charge pour eux de verser à la Réunion des musées nationaux un pourcentage de vingt-cinq pour cent sur le montant des droits de reproduction qui leur sont accordés. Les factures qui correspondent au transport de *La Vénus de Milo* sont établies au nom du journal *Asahi Shimbun*, les billets d'avion Paris-Tokyo et le retour pour les différents convoyeurs (dix billets au total) sont pris directement en charge par le journal *Asahi Shimbun* (AMN, 4CC49)³.

En termes de fréquentation, la présentation de *La Vénus de Milo* à Tokyo et à Kyoto a remporté un vif succès comme le montre la file d'attente de quatre kilomètres de long qui emplissait le parc d'Ueno de Tokyo et comme le montre aussi la patience des visiteurs, le dernier jour, devant faire face à une attente de six heures à Kyoto avant de visiter l'exposition (DOC. AGER, Ma0399).

Le nombre total des visiteurs atteint 832 382 personnes à Tokyo pendant la période du 8 avril au 15 mai et 891 094 personnes à Kyoto pendant la période du 21 mai au 25 juin. Le 10 mai, on comptabilise 35 962 visiteurs à Tokyo et, le 21 juin, 52 245 visiteurs à Kyoto (DOC. AGER, Ma0399). Le nombre total des visiteurs s'élève à 1 723 476 sur soixante-quatorze jours. Nous pouvons comparer ce chiffre à celui de l'exposition *Art français* en 1961, visible pendant cent dix-neuf jours, qui a accueilli 1 477 388 visiteurs, un chiffre qui représente un record au Japon. *La Vénus de Milo* a ainsi, on le constate, établi un record dans l'histoire des expositions d'art au Japon (DOC. AGER, Ma0399).

³ Il est aussi précisé que l'ensemble du transport sur le territoire japonais est effectué par camion avec escorte de la police, et que le responsable au Japon de l'ensemble des opérations depuis le débarquement de *La Vénus* jusqu'à son rembarquement est Monsieur Takio Enna, le directeur du service culturel du journal *Asahi Shimbun*.

L'impact économique a été également remarquable. Le total de la vente du catalogue s'élève à 431 583 exemplaires ; 243 671 exemplaires à Tokyo et 187 912 exemplaires à Kyoto. Et le total de la vente des souvenirs, comme les reproductions à encadrer par *Benri-Dô* et *Bijutsu-Shuppan*, les cartes postales par *Ôtsuka-Kôgei*, les moulages par *Kyoto-Kagaku*, est de 187 millions de yen ; 90 millions de yen à Tokyo et 97 millions de yen à Kyoto. Dix pour cent du total de la vente revient aux royalties et 18 741 707 de yen sont versés à la France (DOC. AGER, Ma0399).

En remerciement de ce succès, le chef du département du projet culturel du journal *Asahi Shimbun*, Takio Enna, a adressé un rapport daté du 2 juin 1964 au secrétaire général des Affaires Culturelles Jacques Jaujard. Ce rapport a insisté sur le fait que ce prêt exceptionnel a consolidé l'amitié entre le Japon et la France (DOC. AGER, Ma0399).

Comme nous l'avons vu, le prêt de *La Vénus de Milo* a un caractère économique lié à un grand événement sportif : les Jeux Olympiques. À l'occasion de ces Jeux Olympiques de 1964, les premiers Jeux Olympiques en Asie, le Japon voulut montrer au monde entier sa reconstruction après la guerre et sa forte croissance économique. Le prêt de *La Vénus de Milo* peut être considéré comme le symbole de la confiance que la France accorde à la nation japonaise, lui reconnaissant sa maturité et la qualité de ces échanges. Par ailleurs, *La Vénus de Milo*, elle, a établi le record du nombre de visiteurs dans l'histoire des expositions d'art au Japon et engendra des retombées économiques. Cela montre que les chefs-d'œuvre peuvent satisfaire la demande sociale liée à la dimension économique.

1.2. L'Angélu de Millet au Japon (1982)

L'exposition *L'Angélu de Millet : Tendances du Réalisme en France 1848-1870* a été présentée au Musée national de l'Art occidental de Tokyo du 17 avril au 13 juin 1982. En effet, le public japonais apprécie au plus haut point *L'Angélu* de Millet, comme l'explique un texte du catalogue de cette exposition (cat. exp. 1982). Dans le même catalogue, Hubert Landais, directeur des Musées de France et président du Conseil International des Musées, souligne l'adoration du public japonais pour cette œuvre qu'il souhaite présenter au Japon. Il rend aussi compte des hésitations de la France à prêter cette œuvre, d'une part en raison de sa fragilité et des risques encourus lors de son déplacement, et, d'autre part, en raison d'une possible déception des visiteurs du Louvre en raison de son absence (cat. exp. 1982).

D'après le directeur du Musée national de l'Art occidental, l'offre de la France à prêter *L'Angélu* de Millet au Japon est venue soudainement (cat. exp. 1982). La France a pris l'initiative de ce prêt à l'occasion d'une visite officielle du président de la République François Mitterrand au Japon prévue en avril 1982. Le Musée national de l'Art occidental a accepté cette offre de la part de France. Il fut décidé de mettre en place une exposition, en

rapport avec la collection *Matsukata*⁴, en montrant un mouvement artistique français, le Réalisme, daté de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les artistes présentés dans cette exposition furent Courbet, Corot, Rousseau, Manet et Bazille. Et bien sûr Millet.

Interrogeons-nous à présent sur la raison qui poussa le président Mitterrand à prêter *L'Angélus* au Japon. En effet, cette visite effectuée par Mitterrand était la première visite d'État d'un président de la République française au Japon. Pour répondre à cette question, il faut se pencher sur la relation politique et économique entre le Japon et la France à la fin des années 1970 et au début des années 1980.

D'un point de vue politique, Valéry Giscard d'Estaing fut président de la République française entre 1974 et 1981. Pendant son mandat, la relation entre la France et le Japon était très distante. On peut dire que la relation entre les deux pays s'était déjà refroidie sous le mandat du président Pompidou⁵. Sur le plan économique, on relève aussi des conflits commerciaux en raison du renforcement de la compétitivité japonaise en termes d'exportations dans le secteur industriel (GEFJ s. d.).

En mai 1981, Mitterrand est élu président de la République française. Les conflits commerciaux entre le Japon et la France ne sont pas pour autant réglés. Cependant, les proches conseillers de Mitterrand étaient japonophiles. La raison pour laquelle le président Mitterrand rend officiellement visite au Japon a dû résoudre quelques problèmes commerciaux et améliorer la relation entre ces deux pays. En effet, les gouvernements japonais et français ont investi, semble-t-il, dans un maximum d'efforts afin de remédier à cette situation comme les articles de journaux le précisent.

⁴ Kôjirô Matsukata (1866-1950), le troisième fils de Masayoshi Matsukata, est un homme politique de la période *Meiji*. C'est un homme d'affaires et collectionneur d'art. Il a commencé à rassembler des œuvres d'art à Londres, au milieu de la Première Guerre mondiale. On dit que l'ensemble de sa collection a atteint 10 000 pièces, y compris environ 8 000 estampes japonaises qui sont maintenant dans la collection du Musée national de Tokyo. Sa passion de collectionner des œuvres d'art est née de sa volonté de construire un musée d'art. Malheureusement, son souhait n'a pas été exhaussé à cause de la crise de 1927 et sa collection, vendue dans une série de ventes aux enchères, a été dispersée. Cependant, il a laissé un grand nombre d'œuvres en Europe. Celles qui sont stockées à Londres ont été détruites par un incendie en 1939, et quelques 400 œuvres furent laissées à Paris sous la protection de Léonce Bénédite, directeur du Musée du Luxembourg, qui les a stockées au Musée Rodin dont il était également le directeur. Sa collection a été mise sous séquestre par le gouvernement français vers la fin de la Seconde Guerre mondiale et elle est devenue bien national de la République française en 1951 dans le cadre du Traité de paix de San Francisco. Pourtant, le gouvernement français a décidé de rendre la majorité des œuvres au gouvernement japonais. Sa collection a été retournée en 1959, ce qui a conduit à l'ouverture du Musée national d'art occidental.

⁵ En ce qui concerne la diplomatie japonaise entre 1973 et 1974 et la relation entre le Japon, les États-Unis et l'Europe, voir l'article en japonais rédigé par YAMAMOTO Ken paru dans *Nucb Journal of Economics and Information Science* [en ligne], vol. 57, n° 2, mars. Disponible sur https://www.nucba.ac.jp/en/university/library/journal/nucb/library_journal_e/vol57_no2/ (consulté le 3 août 2021).

L'article du journal *Nihon Keizai Shimbun* daté du 17 mars 1982 mentionne que le ministre du Commerce extérieur, Michel Jobert, demande avec insistance au Japon des mesures d'ouverture du marché, cela avant la visite du président Mitterrand (Le journal du soir *Nihon Keizai Shimbun*, 17 mars 1982, p. 1). Ce ministre insiste sur le fait que la France ne peut pas revenir sur ses mesures protectionnistes si la négociation échoue avant la visite du président Mitterrand (Le journal du soir *Nihon Keizai Shimbun*, 17 mars 1982, p. 1). De son côté, le Japon réclame à la France de ne pas prendre des mesures protectionnistes et appelle de ses vœux la promotion d'une coopération industrielle entre les deux pays (Le journal du soir *Nihon Keizai Shimbun*, 17 mars 1982, p. 1). L'article daté du 6 avril 1982 note que le Japon affirme avoir fait une concession sur la réduction tarifaire du cognac et sur la libéralisation des importations du blé, afin de résoudre les conflits commerciaux entre le Japon et la France avant l'arrivée du président Mitterrand (Le journal *Nihon Keizai Shimbun*, 6 avril 1982, p. 2). L'article daté du 14 avril 1982 souligne que l'arrivée de Mitterrand a accéléré la coopération industrielle et technique entre le Japon et la France : le Japon acceptait l'accord de partenariat avec la France dans le secteur des technologies émergentes comme les robots industriels, la biotechnologie et l'équipement nucléaire (Le journal *Nikkei Sangyo Shimbun*, 14 avril 1982, p. 1).

Comme nous l'avons vu, l'exposition *L'Angélu de Millet : Tendances du Réalisme en France 1848-1870*, ouvre le 17 avril, deux jours après l'arrivée du président Mitterrand. On peut penser qu'il a amené ce chef-d'œuvre de Millet, dans un sens symbolique, au public japonais. Cette exposition a attiré 531 144 visiteurs, chiffre qui démontre l'engouement du Japon pour *L'Angélu*.

Rappelons que la France fut à l'initiative de ce prêt au Japon. L'objectif du gouvernement français était de résoudre les conflits commerciaux entre le Japon avant la visite d'État du président Mitterrand. La France a voulu donner l'impression que les tensions majeures entre les deux pays étaient réglées. Elle a voulu profiter d'une visite du président Mitterrand accompagné de *L'Angélu* pour promouvoir l'expansion des exportations françaises au Japon ainsi que pour améliorer la relation entre les deux pays. Lors de la prononciation du discours du président Mitterrand à la Diète, le parlement japonais, Mitterrand s'est montré compréhensif à l'égard de l'excédent commercial du Japon avec la France : « De quoi l'Europe accuserait-elle le Japon ? De son travail, de ses sacrifices, de ses réussites. Cela serait injuste et coupable... Il convient de faire de la paix et de l'harmonie un objet de vénération » (AFJ 2018). On sait bien, en général, que la relation entre États dépend beaucoup de ses échanges économiques. Et étant donné que chaque pays essaie de poursuivre l'intérêt national sur la scène diplomatique, les négociations diplomatiques relèvent souvent d'équilibres fragiles. On constate que *L'Angélu* a été utilisé comme un

atout dans la mesure où les chefs-d'œuvre peuvent nourrir ce qu'on appelle le *soft-power* d'un pays et intervenir sur le plan économique⁶.

2. Le patrimoine comme une contrepartie ou comme une monnaie d'échange

Nous avons donc démontré, dans cette première partie, que les prêts des chefs-d'œuvre tels que *La Vénus de Milo* en 1964 et *L'Angélu*s de Millet en 1982, ont un impact économique. Cette deuxième partie abordera le prêt des œuvres et des expositions en tant que monnaie d'échange entre les pays. Commençons par le prêt de *La Joconde* au Japon en 1974.

2.1. Le prêt de *La Joconde* au Japon en 1974

La Joconde, considérée comme le tableau le plus célèbre du monde, a été prêtée aux États-Unis en 1963⁷. Ce chef-d'œuvre mondialement connu, associé comme il l'est au Louvre au point de s'y confondre, a aussi voyagé au Japon en 1974. Il a été présenté au Musée national de Tokyo du 20 avril au 10 juin.

L'accord du prêt de *La Joconde* au Japon a nécessité de longues années avant de se concrétiser. Après la présentation aux États-Unis, elle n'a jamais quitté le Louvre. Au début de l'année 1971, des entreprises privées comme le journal *Sankei Shimbun* et le groupe de médias *Fuji* télévision ont mis en place un comité de préparation pour mener à bien ce projet consistant à présenter *La Joconde* au public japonais (BUNKACHÔ 1975, p. 5). De son côté, le gouvernement français précise, à l'occasion du comité culturel entre le Japon et la France en juin 1972, que le prêt de *La Joconde* doit être organisé par le gouvernement japonais qui en prendrait toutes les responsabilités (BUNKACHÔ 1975, p. 5). Ce projet ambitieux s'est donc décidé à l'échelle gouvernementale. Le commissaire de l'Agence pour les Affaires Culturelles du Japon a adressé une lettre datée du 19 avril 1973 au Vice-Ministre des affaires étrangères afin que ce dernier prenne l'initiative d'une négociation avec le gouvernement français (BUNKACHÔ 1975, p. 65). Après cela, le gouvernement japonais renouvela à

⁶ Cependant, il faut noter la nouvelle bataille de Poitiers : le 22 octobre 1982, le ministre du Budget, Laurent Fabius, signe un arrêté pour contraindre les importateurs à ne plus dédouaner leurs magnétoscopes dans les ports mais au centre de la France, à Poitiers. Cet arrêté a pour but de protéger le secteur de l'industrie de l'électronique française contre les produits japonais. Cette mesure est finalement annulée à la fin d'avril 1983. Voir : FARGUES Hélène, « Le 22 octobre 1982, Laurent Fabius met en place le blocus des magnétoscopes japonais », *La Croix* [en ligne], 11 avril 2012. Disponible sur https://www.la-croix.com/Actualite/Economie-Entreprises/Economie/Le-22-octobre-1982-Laurent-Fabius-met-en-place-le-blocus-des-magnetoscopes-japonais-NG_-2012-04-11-791883 (consulté le 4 août 2021). Voir aussi l'article paru dans *l'Économiste* [en ligne], 25 novembre 2015. Disponible sur <https://www.leconomiste.eu/decryptage-economie/368-laurent-fabius-contre-les-magnetoscopes-japonais.html> (consulté le 4 août 2021).

⁷ L'histoire du prêt d'œuvres entre la France et les États-Unis est intéressante. Abordons ce sujet à une autre occasion, puisque cet article se concentre sur le déplacement des œuvres entre le Japon et la France.

plusieurs reprises sa demande auprès du gouvernement français pour emprunter *La Joconde*.

Le 28 septembre 1973, l'accord sur le prêt de *La Joconde* au Japon est finalement conclu à Paris entre le gouvernement japonais et le gouvernement français. Cet accord a été signé lors du premier entretien entre le premier ministre japonais Kakuei Tanaka et le président de la République Georges Pompidou. Le président Pompidou a donné son accord à condition que le gouvernement japonais prenne la responsabilité de l'assurance du transport ainsi que celle de l'organisation de l'exposition (BUNKACHÔ 1975, p. 5).

Sur le plan budgétaire, ce prêt a été coûteux : le gouvernement japonais a financé l'ensemble des frais à l'exception des frais d'emballage et de transport entre le Musée du Louvre et l'aéroport d'Orly, pris en charge par la France (BUNKACHÔ 1975, p. 8). Il est à noter que la question de l'assurance a été traitée au cours d'un difficile processus de négociation. *La Joconde* se devait d'être retournée au Louvre de façon sûre et sans détériorations. Quand elle a été prêtée aux États-Unis en 1963, le président de la République française Charles de Gaulle avait confié *La Joconde* au président américain John F. Kennedy sous la forme d'une indemnisation entre États (BUNKACHÔ 1975, p. 10). En revanche, dans le cas du prêt de *La Joconde* au Japon en 1974, ce sont des sociétés privées d'assurances qui ont couvert tous les risques. Le gouvernement japonais a conclu un contrat avec une vingtaine d'assurances privées françaises et la Réunion des musées nationaux fut le bénéficiaire de ce contrat (BUNKACHÔ 1975, p. 10).

La Joconde est finalement arrivée au Japon le 17 avril 1974. Elle a attiré 1 493 781 visiteurs pendant quarante-huit jours. Si l'on observe le nombre total des visiteurs, l'exposition de *La Joconde* se situe entre l'exposition de *La Vénus de Milo* en 1964 (1 723 476 visiteurs) et celle intitulée *Art français* en 1961 (1 477 388 visiteurs). Au total, 313 504 catalogues ont été vendus.

Les raisons pour lesquelles le Japon a souhaité emprunter *La Joconde* renvoient à leur volonté d'améliorer l'offre artistique auprès du public japonais par la présentation d'un tel chef-d'œuvre, comme le souligne le Premier ministre japonais Kakuei Tanaka dans le catalogue de cette exposition : « Le prêt de la Joconde apportera au public japonais une compréhension approfondie de la culture européenne, une tendance à aimer l'art et un respect profond pour la culture et l'art » (BUNKACHÔ 1975, p. 67, document 11). Néanmoins, ce qui justifie ce prêt est aussi à chercher du côté d'une volonté de développer les échanges culturels et les relations amicales entre le Japon et la France (BUNKACHÔ 1975, p. 67, document 11).

Pour autant, peut-on en déduire que *La Joconde* n'a été prêtée au Japon que dans un objectif purement culturel ? Il est certain que ce prêt s'inscrivait dans une logique d'échange. Cette logique d'échange est attestée par l'envoi du Japon du trésor national *Den Tairano Shigemori Zô*⁸ à la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence pour l'exposition *André Malraux* en 1973. Quand la Fondation Maeght a souhaité emprunter ce trésor national, le gouvernement japonais a présenté une demande de prêt de *La Joconde* (BUNKACHÔ 1975, p. 5). On peut dire que *La Joconde* a été prêtée en contrepartie de ce prêt dans la mesure où les prêts se font sur un principe de réciprocité : une peinture pour une peinture. Mais, les dimensions politiques et économiques sont aussi des volets importants de cet échange.

Comme nous l'avons vu, c'est le président Pompidou qui a autorisé le prêt de *La Joconde* lors d'une visite en France du Premier ministre japonais Tanaka, en France du 26 au 29 septembre 1973. Cette rencontre avec le président Pompidou ainsi qu'une conférence au sommet du Premier ministre français Pierre Messmer ont permis d'offrir aux différents acteurs l'opportunité d'échanger sur certains problèmes diplomatiques majeurs et, de manière générale, sur les relations franco-japonaises. À cette occasion, le Premier ministre Tanaka a déclaré que le Japon ferait un don d'environ 300 millions de yens aux établissements d'enseignement supérieur français afin de contribuer au progrès de la recherche sur le Japon en France (BUNKACHÔ 1975, p. 65, document 5).

Cette visite officielle du premier ministre Tanaka en France a porté ses fruits en ce qu'elle a permis d'obtenir l'autorisation d'emprunter *La Joconde*. En revanche, le prêt du chef-d'œuvre a occasionné pour le gouvernement japonais des dépenses : le don d'environ 300 millions de yens. On peut donc poser l'hypothèse que *La Joconde* a servi de monnaie d'échange. Elle a servi d'opérateur, en jouant un rôle majeur dans la politique internationale, en établissant une relation amicale et de confiance entre les deux pays. Georges Pompidou souligne ainsi dans le catalogue de l'exposition : « Elle nous fera, par-delà les mers, mieux nous comprendre et mieux nous aimer » (BUNKACHÔ 1975, p. 67, document 10)⁹.

2.2. L'exposition de *Tôshôdaiji* à Paris en 1977

L'étude portant sur les échanges culturels entre pays demande à identifier la nature de la réciprocité, par l'usage de la logique de « don » et de « contre-don » défini par Maurice Godelier (GODELIER 1996, p. 15). Dans les lignes ci-dessus, nous avons analysé les modalités du prêt effectué par l'institution muséale française et, plus largement, par le gouvernement

⁸ Ce trésor national désigné en 1951 a été fait un dépôt par *Jingoji* au Musée national de Kyoto.

⁹ Malheureusement, le président Pompidou est décédé le 2 avril 1974, juste avant cette exposition. Ce message fut donc écrit de son vivant. Il avait projeté de faire une visite officielle au Japon avec *La Joconde*.

français. Les prochaines lignes de cet article seront donc consacrées au prêt octroyé par le Japon à la France.

L'exposition intitulée *Tôshôdaiji, Trésors d'un temple japonais* a été présentée au Petit Palais du 6 avril au 22 mai 1977. Cette exposition a rencontré un vif succès. Les français ont eu l'occasion de découvrir des trésors du *Tôshôdaiji*¹⁰. Ce n'est pas la première fois que des expositions sur l'art japonais sont accueillies à Paris, comme en témoignent les expositions suivantes : *L'art japonais à travers les siècles*, Musée d'Art moderne, 1958 ; *150 ans de Peinture au Japon, de Gyokudo à Tessaï*, Petit Palais, 1962 ; *L'Au-delà dans l'art japonais*, Petit Palais, 1963 ; *Trésors de la peinture japonais*, Musée du Louvre, 1966 (cat. exp. 1977). En parallèle, le Japon a reçu plusieurs expositions sur l'art français telles que : *Art français contemporain, œuvres présentées à Paris au Salon de Mai 1950* à Tokyo, 1951 ; *Art français au Japon*, Tokyo, Kyoto et Fukuoka, 1954 ; *Art français 1840-1940* à Tokyo, 1961.

L'exposition du temple bouddhiste *Tôshôdaiji* a été organisée par la Fondation du Japon en collaboration avec le gouvernement japonais. À l'origine, cette exposition avait été planifiée pour marquer la visite officielle du président de la République française Valéry Giscard d'Estaing au Japon, visite prévue au printemps 1977. Le succès de l'exposition *Kaii Higashiyama*¹¹ à la galerie *Yoshii* à Paris en 1976 a dû encourager la mise en place de cette exposition (KOKUSAI-KORYU-KIKIN 1977, p. 2). L'exposition *Kaii Higashiyama* avait en effet présenté les esquisses des peintures sur *Fusuma* dans *Mieidô*¹² du temple *Tôshôdaiji*. Le directeur général de la Fondation du Japon a donc tenté de montrer les peintures originales sur *Fusuma* dans les conditions dans lesquelles elles sont montrées au Japon. Pour cela, il a fallu reconstruire la maquette de *Mieidô*.

Un des éléments notables de cette exposition a été l'acte d'envoyer pour cette occasion la statue représentant le moine *Ganjin*. Ce remarquable portrait sculpté a été désigné en 1951 « Trésor national ». Il n'a jamais quitté son sanctuaire de *Tôshôdaiji*. De plus, cette statue de *Ganjin* appartient à ce qu'on appelle en japonais *Hibutsu*. *Hibutsu* sont des statues et des tableaux dont les caractères sacrés sont uniquement dédiés aux petits sanctuaires. Ils ne sont jamais exposés au public mais peuvent parfois être montrés pour une occasion spéciale. Dans le cas de la statue de *Ganjin*, il est permis de la voir une fois par an, entre le 5 et le 7 juin.

On imagine alors aisément comment il a été difficile de faire sortir cette statue du Japon pour l'amener jusqu'en France, accompagnée d'autres sculptures et peintures précieuses

¹⁰ *Tôshôdaiji* est un temple bouddhiste qui se situe dans la ville de Nara (Nara fut la première métropole du Japon). *Ganjin*, moine chinois, a fondé ce temple en 759.

¹¹ Kaii Higashiyama (1908-1999) est un peintre japonais.

¹² *Mieidô* est un bâtiment dans lequel la statue de *Ganjin* est placée.

conservées au *Tôshôdaiji*. En premier lieu, la statue de *Ganjin*, sculptée au VIII^e siècle, est extrêmement fragile. Elle ne supporte ni un long voyage, ni un climat différent. En seconde lieu, étant donné que cette statue est *Hibutsu*, la présentation au public est très limitée. Enfin, comme le propriétaire de cette statue n'est pas un musée, les choses ne se passent donc pas selon la logique propre aux institutions culturelles. Néanmoins, le Grand-Prêtre de *Tôshôdaiji* a accepté de plein gré d'envoyer cette statue en France : « Ce n'est pas une idée excentrique... La décision selon laquelle *Ganjin* vient au Japon lui avait pris douze ans et lorsqu'il y est finalement arrivé, il a perdu la vue... Je suis d'accord pour envoyer cette statue à Paris » (Le journal *Nihon Keizai Shimbun*, 20 mai 1977, in KOKUSAI-KORYU-KIKIN Nihongo Kyoiku Kiyo 1977, n. p.)

L'autorisation de prêter le portrait sculpté de *Ganjin*, ce trésor national japonais, a été donnée par le Comité de l'examen des experts pour la culture (sous-comité chargé du secteur sculpture) le 4 février 1977 (cat. exp. 1977). Voici les raisons qui ont conduit à la réalisation des deux prêts exceptionnels autorisés par la France : la présentation de *La Vénus de Milo* au Japon en 1964 et celle de *La Joconde* en 1974. Comme le souligne un texte du catalogue de cette exposition, « Le Japon a ainsi voulu répondre au prêt prestigieux de *La Vénus de Milo* et de *La Joconde* qui lui furent consentis par la France il y a quelques années » (cat. exp. 1977). Le directeur général de la Fondation du Japon a expliqué pourquoi le Japon a décidé d'envoyer le portrait sculpté de *Ganjin* : « Nous avons pensé que l'envoi de la statue de *Ganjin* est une réponse appropriée à la décision du gouvernement français de montrer au public japonais les plus importants chefs-d'œuvre comme *La Vénus de Milo* et *La Joconde* » (Le journal du soir *Tokushima Shimbun*, 9 mars 1977, p. 8).

Par ailleurs, il faut rappeler l'influence d'André Malraux. En tant qu'admirateur et sympathisant de la culture japonaise, il a joué un rôle important dans le contexte de l'échange culturel entre les deux pays. Dans un article, il a en effet fait l'éloge de cette statue et a souhaité la montrer au public français (KON 1977, p. 43). Le directeur général de la Fondation du Japon a expliqué comment une telle décision fut prise : « J'ai demandé à Malraux d'emprunter *La Joconde* afin de la montrer au public japonais il y a dix ans, et mon vœu a été comblé sept ans après. Pour répondre à cette bonne volonté, j'ai choisi d'envoyer *Ganjin* à Paris. Je suis ravi que les Français aient apprécié la statue de *Ganjin* et les autres œuvres exposées dans l'exposition de *Tôshôdaiji*, mais en même temps, je suis triste que Malraux soit décédé. S'il était encore vivant, sans doute aurait-il aimé voir *Ganjin* à Paris plus que personne d'autre » (KON 1977, p. 43). Ajoutons que le Grand-Prêtre de *Tôshôdaiji* en personne a répondu à la question posée par la presse française portant sur la raison pour laquelle il a donné la permission d'exposer la statue de *Ganjin* pendant plus que quarante jours : « Je voudrais vérifier moi-même combien de parisiens apprécient cette statue comme Malraux l'a fait » (Le journal du soir *Mainichi Shimbun*, 6 mai 1977, p. 5).

On constate que le prêt de *Ganjin* effectué par le gouvernement japonais a été réalisé pour répondre aux prêts du gouvernement français qui a confié au Japon les trésors que sont *La vénus de Milo* (1964) et *La Joconde* (1974). Ces chefs-d'œuvre mondialement connus servent de monnaie d'échange. Certes, ce prêt de *Ganjin* a été fait dans le cadre d'échange culturel entre le Japon et la France, mais pour le Japon, il faut aussi considérer l'existence d'une sorte de pression psychologique : les Japonais s'inquiétaient de ne pas accomplir un prêt d'œuvres équivalent aux prêts que leur avait octroyé la France (Le journal *Yomiuri Shimbun*, 6 avril 1977, p. 22).

Or, le prêt de la statue de *Ganjin* peut soulever une autre question : l'accessibilité aux trésors nationaux ou *Hibutsu*. Cet événement nous a montré la difficulté d'envoyer ce type d'objet sacré à l'étranger pour une exposition. À partir du moment où la statue de *Ganjin* a été autorisée à sortir, autorisation octroyée par le comité de l'examen des experts pour la culture le 4 février 1977, on a réfléchi à la possibilité, à l'égard de *Tôshôdaiji*, d'être présentée davantage au public, décision qui par la suite a été adoptée par ce comité (KOKUSAI-KORYU-KIKIN 1977, p. 3). Pourtant, aujourd'hui même, cette statue n'apparaît que trois jours par an devant le public. Cela nous amène à nous interroger sur l'accès public des trésors nationaux, y compris *Hibutsu*.

3. L'inscription du déplacement du patrimoine dans la diplomatie culturelle

La première partie de cet article fut consacrée au prêt des œuvres, en tenant compte de la dimension économique. La deuxième partie s'est concentrée sur la question du prêt des œuvres et des expositions, en observant la contrepartie à ces prêts qui peuvent être considérés comme monnaie d'échange. Dans cette dernière partie, nous nous interrogerons sur la manière dont le déplacement du patrimoine s'inscrit dans la diplomatie culturelle.

3.1. Les Saisons culturelles entre pays : l'échange de trésors nationaux entre le Japon et la France

La France favorise l'action culturelle extérieure à l'État avec un but précis. Il s'agit de promouvoir « le rayonnement de la culture française et la mise en œuvre de la diversité culturelle » (MEAE 2015). La France, depuis 1985, organise des programmations culturelles sous trois formes : les Saisons (de 3 à 6 mois), les Années (de 8 à 12 mois) et les Festivals (de 1 à 3 mois). Ces événements culturels sont organisés par le ministère des Affaires étrangères et le ministère de la Culture et mis en œuvre par l'Institut français (MC s. d.). À l'origine, ces événements étaient centrés sur les arts et la culture, mais aujourd'hui, ils s'ouvrent à la recherche, à l'enseignement supérieur, à l'éducation, au sport, au tourisme, à

l'économie et à la gastronomie (IF s. d.). Quand on étudie l'histoire des Saisons, on relève que plus de cinquante Saisons et Années ont été organisées entre 1985 et 2019. Commencées par l'Année d'Inde en 1985, ces Saisons ou Années sont marquées par des échanges culturels internationaux. Elles donnent lieu à des échanges dans de multiples domaines.

L'Année croisée entre le Japon et la France a été organisée ainsi : l'Année du Japon en France entre 1997 et 1998, et l'Année de la France au Japon entre 1998 et 1999. Il est intéressant de remarquer que ces événements mettent en jeu des échanges de trésors nationaux entre les deux pays. La décision de ces échanges a été prise dans le cadre du plan d'action franco-japonais intitulé « 20 actions pour l'an 2000 ». Il a été signé par le président de la République Jacques Chirac et le Premier ministre Ryutaro Hashimoto le 18 novembre 1996, lors de la visite d'État du président de la République française au Japon entre le 17 et le 20 novembre.

L'objectif de ce plan d'action était de renforcer la concertation politique et économique et de développer la coopération entre les deux pays (AFJ 2018). Ce plan d'action a été divisé en trois volets : des rencontres régulières à plusieurs niveaux, notamment un sommet annuel franco-japonais, des rencontres bi-annuelles entre les ministres des Affaires étrangères et des entretiens réguliers entre les ministres de l'Économie, enfin une coopération bilatérale approfondie et une coopération sur les grandes questions internationales (SENAT s. d.).

Que signifie ce plan d'action ? On peut voir la mise en œuvre de l'organisation de la politique étrangère de la France dans les années 1990. Rappelons que la relation diplomatique entre les deux pays était difficile malgré la visite d'État du président de la République François Mitterrand en 1982. Jacques Chirac est élu président de la République française en mai 1995. Sous sa présidence, la France a repris ses essais nucléaires dans le Pacifique en juin 1995¹³, entraînant la détérioration de la relation franco-japonaise. À l'occasion de la signature du plan d'action franco-japonais le 18 novembre 1996, la France a fait état de deux intentions dans sa diplomatie internationale : d'une part, rétablir la relation avec le Japon, et d'autre part, étendre son influence en Asie, en gardant une position forte au Japon. Par ailleurs, c'est une histoire connue, Jacques Chirac connaît parfaitement la culture japonaise. Il a visité le Japon quarante-deux fois avant d'être intronisé président de la République française.

Nous allons voir maintenant comment l'échange de trésors nationaux entre le Japon et la France a été décidé dans le cadre de l'Année croisée entre deux pays. Comme nous l'avons

¹³ Elle les a arrêtées en janvier 1996.

vu, la décision est prise dans le plan d'action « 20 actions pour l'an 2000 ». L'action 10 de ce plan indique que l'Année du Japon en France entre 1997 et 1998 ainsi que l'Année de la France au Japon entre 1998 et 1999 seront l'occasion de promouvoir une compréhension mutuelle entre les deux peuples (MOFA s. d.). C'est à travers l'action 10 que les deux gouvernements ont décidé l'échange de trésors nationaux.

Le choix d'une œuvre échangée n'était pas chose aisée pour ces deux pays. Il a fallu répondre aux trois conditions suivantes : une œuvre doit être classée « trésor national », une œuvre doit être représentative d'un pays d'un point de vue historique et, en principe, une œuvre ne doit jamais avoir été exposée à l'étranger (FUNATO 1997, p. 6). Or, au Japon, et ceci constitue une difficulté, il n'existe pas beaucoup de trésors nationaux qui puissent satisfaire à ces trois conditions. La plupart des trésors nationaux sont conservés dans des sites sacrés que sont les temples et ne remplissent pas l'ensemble de ces conditions.

En ce qui concerne le choix d'une œuvre, le gouvernement japonais a finalement donné la priorité à l'intention du président de la République Jacques Chirac, qui possède une connaissance approfondie de la culture japonaise (Le journal du soir *Yomiuri Shimbun*, 4 janvier 1997, p. 1). Chirac a dressé une liste d'œuvres qu'il a voulu faire venir en France. Il a noté dans cette liste la statue *Kudara Kannon* provenant du sanctuaire *Hôryûji*¹⁴, qui a pu être exposée en France. *Kudara Kannon* est une statue en bois du Bouddha sculptée au VII^e siècle (durant l'époque d'*Asuka* 592-710) Elle est désignée trésor national en 1951 et est conservée à *Hôryûji*.

En effet, le souhait de présenter *Kudara Kannon* en France avait déjà été exprimé lorsque *La Vénus de Milo* fut présentée au Japon en 1964. D'ailleurs, cette statue était appréciée par André Malraux (cat. exp. 1997, p. 29). Le président de la République Jacques Chirac a également mentionné, dans le catalogue de l'exposition, que « La présence à Paris de la *Kudara Kannon* répond à l'envoi au Japon, il y a trentaine d'années, de *La Joconde* et de *La Vénus de Milo*. Ce dialogue se poursuit dans la générosité et l'esprit des échanges culturels tels qu'André Malraux les appelait de ses vœux, favorisant la redécouverte des arts des civilisations lointaines et la valeur universelle de l'œuvre » (cat. exp. 1997, p. 7). On constate que le prêt d'œuvre comme *La Vénus de Milo* a eu un impact certain dans le contexte des échanges culturels entre les pays.

Par ailleurs, le gouvernement français a choisi *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix en tant qu'œuvre échangée. Le Japon a souhaité emprunter ce chef-d'œuvre qui représente la Révolution de Juillet et qui s'appuie sur un fait historique important dans

¹⁴ Le monastère *Hôryûji* se situe dans la région d'Ikaruga de la préfecture de Nara. Étant établi dans le septième siècle, il est connu pour être le plus ancien édifice construit en bois dans le monde. Il fut inscrit au patrimoine mondial de l'humanité de l'UNESCO, une première pour le Japon.

l'histoire française. Pour la France, elle est non seulement l'une des œuvres les plus importantes dans la collection du Musée du Louvre, mais aussi elle est devenue la représentation de la démocratie et le symbole de la République française (cat. exp. 1999, p. 10-11). Cependant, cette œuvre ne répond pas exactement à la troisième condition : elle a été exposée, notamment aux États-Unis, en 1974.

L'exposition intitulée *Kudara Kannon, Une sculpture du Japon ancien* a été montrée au musée du Louvre du 10 septembre au 13 octobre 1997 dans le cadre de l'Année du Japon en France. Alors que l'exposition *Delacroix : la liberté guidant le peuple* a été présentée au Musée national de Tokyo du 26 février au 28 mars 1999. Sur la proposition de l'ancien Premier ministre Ryutaro Hashimoto, les peintures japonaises de la première moitié du XIX^e siècle ont été exposées dans l'autre salle afin qu'on puisse comparer l'histoire de l'art française avec celle du Japon. Cette exposition a attiré 376 581 visiteurs.

Comme nous l'avons vu, la France a pour but de promouvoir l'action culturelle extérieure et les Saisons culturelles entre pays sont une invention française. Quand l'organisation de l'Année croisée entre le Japon et la France a été décidée, cette décision s'est accompagnée d'un grand projet : l'échange de trésors nationaux entre le Japon et la France. Ce projet inédit a été réalisé sur base d'une décision gouvernementale, c'est-à-dire dans le cadre du plan d'action franco-japonais « 20 actions pour l'an 2000 ». Ce fait révèle que le déplacement du patrimoine, comme le montre l'étude du cas d'échange de trésors nationaux entre deux pays, s'inscrit au titre de la diplomatie culturelle.

Conclusion

La politique du prêt, en faisant déplacer des œuvres et des expositions d'un pays à l'autre, est une opération qui peut s'analyser sous l'angle de la diplomatie culturelle. Dans cette perspective, le déplacement des œuvres patrimoniales s'envisage non seulement dans une dimension culturelle, mais aussi selon une dimension politique et économique.

Cet article s'est attaché à présenter les prêts remarquables entre le Japon et la France qui ont marqué l'histoire de la muséologie comme le montre le cas du prêt de *La Vénus de Milo* au Japon en 1964. Ainsi, nous avons traité la question de la stratégie de la France en matière d'utilisation de son patrimoine dans le contexte des relations internationales, comme l'a montré l'exemple de la relation avec le Japon. Quand *La Joconde* a été envoyée au Japon en 1974, ce prêt a été réalisé dans une logique d'échange, dans la mesure où les prêts suscitent à leur tour d'autres prêts. Cependant, ce prêt a apporté à la France un don de 300 millions de yens, conférant à *La Joconde* le rôle de monnaie d'échange. D'ailleurs, quand le Japon a prêté son trésor national, la statue de *Ganjin*, à la France dans le cadre de l'exposition de *Tôshôdaiji* en 1977, le Japon, avec ce prêt extraordinaire, a voulu répondre

à la France qui lui avait confié ses deux chefs-d'œuvre, *La Vénus de Milo* en 1964 et *La Joconde* en 1974. On constate que ces chefs-d'œuvre ont rendu possible la présentation en France de la statue de *Ganjin* qui n'était jusqu'alors jamais sortie de son sanctuaire.

Le prêt des œuvres et des expositions s'effectue dans une logique d'échange, mais comporte aussi un aspect économique comme le montre le cas du prêt de *La Vénus de Milo* en 1964 et le cas de l'exposition *L'Angélus de Millet : Tendances du Réalisme en France 1848-1870* présentée en 1982. Par ailleurs, quand le Japon et la France ont décidé d'échanger leurs trésors nationaux dans le cadre de l'Année croisée entre ces deux pays durant les années 1997 et 1999, cette décision a été élaborée pour accompagner certaines politiques et économiques entre les pays. Comme le montre l'échange des trésors nationaux entre le Japon et la France, la France a fait usage de ses œuvres patrimoniales pour l'exercice de son action politique extérieure à la fois sur le plan culturel et diplomatique.

Liste d'abréviations

AFJ : Ambassade de France au Japon

AMN : Archives des musées nationaux, service des expositions de la Réunion des musées nationaux

Doc. AGER : Documentation AGER, Musée du Louvre

IF : Institut français

GEFJ : Groupe économique franco-japonais

MC : Ministère de la culture

MEAE : Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères

MOFA : Ministère des Affaires étrangères du Japon

Bibliographie

Archives

ARCHIVES DES MUSEES NATIONAUX, Pierrefitte-sur-Seine, Service des expositions de la Réunion des musées nationaux, 4CC49.

DOCUMENTATION AGER, Paris, Musée du Louvre, Ma0399.

Livres

BUNKACHÔ, 1975 : *Mona Lisa Ten Kiroku*, Tokyo, Agence japonaise des affaires culturelles.

GODELIER Maurice, 1996 : *L'énigme du don*, Paris, Fayard.

KOKUSAI-KORYU-KIKIN Nihongo Kyoiku Kiyo, 1977 : *Pari Tōshōdaiji Ten sono Kiroku to Hankyō*, Tokyo, Fondation du Japon.

Articles parus dans une revue périodique

FUNATO Teruhisa, 1997 : « Nichifutsu Kokuhōkyū Bijutsuhin Kōkantenji ni tsuite », *Gekkan-Bunkazai*, n° 410, novembre, p. 4-7.

KON Hidemi, 1977 : « Pari no Tōshōdaiji Ten », *Chuō-Kōron*, juin, p. 42-43.

Articles parus dans un journal

Tokushima Shimbun (du soir), le 9 mars 1977, p. 8.

Yomiuri Shimbun, le 6 avril 1977, p. 22.

Mainichi Shimbun (du soir), le 6 mai 1977, p. 5.

Nihon Keizai Shimbun (du soir), le 17 mars 1982, p. 1.

Nihon Keizai Shimbun, le 6 avril 1982, p. 2.

Nikkei Sangyo Shimbun, le 14 avril 1982, p. 1.

Yomiuri Shimbun (du soir), le 4 janvier 1997, p. 1.

Catalogues d'exposition

Cat. exp. 1977 : *Toshodaiji, Trésors d'un temple japonais*, exposition présentée au Petit Palais du 6 avril au 22 mai 1977, Paris, Association Française d'action artistique.

Cat. exp. 1982 : *L'Angélus de Millet : Tendances du Réalisme en France 1848-1870*, exposition présentée au Musée national d'art Occidental du 17 avril au 13 juin 1982, Tokyo, Yomiuri Shimbun.

Cat. exp. 1999 : *Delacroix : la liberté guidant le peuple*, exposition présentée au National Museum de Tokyo du 26 février au 28 mars 1999, Tokyo, National Museum de Tokyo.

Documents numériques

AMBASSADE DE FRANCE AU JAPON, 2018 : « Quelques dates clés des relations franco-japonaises », *Ambassade de France, Ambassade de France au Japon* [en ligne]. Disponible sur <https://jp.ambafrance.org/Quelques-dates-cles-des-relations-franco-japonaises> (consulté le 4 août 2021).

GRUPE ÉCONOMIQUE FRANCO-JAPONAIS, s. d. : « Paris Club 1993-2003 », *Paris Club* [en ligne]. Disponible sur http://www.parisclub.gr.jp/wp-content/uploads/2013/08/10_04.pdf (consulté le 3 août 2021).

INSTITUT FRANÇAIS, s. d. : « Les Saisons et Années croisées », *Institut français* [en ligne]. Disponible sur <https://www.pro.institutfrancais.com/fr/offre/presentation-des-saisons-et-annees-croisees> (consulté le 4 août 2021).

MINISTÈRE DE LA CULTURE, s. d. : « Que sont les Saisons culturelles étrangères en France », *Ministère de la Culture* [en ligne]. Disponible sur <https://www.culture.gouv.fr/Foire-aux-questions/Que-sont-les-Saisons-culturelles-etrangeres-en-France> (consulté le 4 août 2021).

MINISTÈRE DE L'EUROPE ET DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, 2015 : « Diplomatie culturelle », *France Diplomatie* [en ligne]. Disponible sur <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/diplomatie-culturelle/> (consulté le 4 août 2021).

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES DU JAPON, s. d. : « 20 actions pour l'an 2000 », *Mofa* [en ligne]. Disponible sur https://www.mofa.go.jp/mofaj/kaidan/yojin/arc_96/france/f_sochi.html#10 (consulté le 4 août 2021).

SENAT, s. d. : « Les Relations Franco-Japonaises », *Senat* [en ligne]. Disponible sur <https://www.senat.fr/ga/ga-028/ga-0283.html> (consulté le 4 août 2021).

Notice biographique

Harumi Kinoshita a obtenu le diplôme de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse en 2011 et le diplôme de DEA en Histoire de l'Art à l'Université de Paris 1 en 2005. Ses domaines d'intérêt sont la muséologie et l'histoire de l'art. Elle travaille actuellement en tant que chargée de cours à l'Université Musashi (Tokyo).

Contact : kinoshita.harumi@gmail.com

Lorena SANCHO QUEROL

The SoMus Project: Close-up on Innovative Participatory Management Models in European Museums

Abstract

Society in the Museum (SoMus) is a research project in the area of Sociomuseology. Its objective is to define the participatory management models of four museums placed in different European countries. Chosen for the innovative and transforming forms of society's cultural participation, these museums represent a wide range of contexts, cultures and challenges that help us to reflect on the role of museums in the construction of new models of cultural democracy.

This article has its roots in the conference made at the INTERCOM-FIHRM Committee (XXIV ICOM General Conference¹), where the models created with the Portuguese and the Finnish partners of the project were presented.

What can we learn from the bold experiences of SoMus museums? How can these models be useful for museums seeking to improve their participatory intensities?

Keywords : SoMus, participatory management in museums, cultural participation, citizen power, cultural democracy.

Résumé

Society in the Museum (SoMus) est un projet de recherche dans le domaine de la Sociomuséologie. Son objectif est de définir les modèles de gestion participative de quatre musées placés dans différents pays européens. Choisis pour leurs formes innovantes et transformatrices de participation culturelle de la société, ces musées représentent un large éventail de contextes, de cultures et de défis qui nous aident à réfléchir sur le rôle des musées dans la construction de nouveaux modèles de démocratie culturelle.

Cet article trouve son origine dans la conférence faite au Comité INTERCOM-FIHRM (XXIV^e Conférence Générale de l'ICOM²), où les modèles créés avec les partenaires portugais et finlandais du projet ont été présentés.

¹ The XXIV ICOM Conference took place in Milan between 3 and 7 July 2016. INTERCOM is the International Museum Management Committee and FIHRM is the Federation of International Human Rights Museums.

² La XXIV^e Conférence de l'ICOM a eu lieu à Milan du 3 au 7 juillet 2016. INTERCOM est le Comité international de Gestion des Musées et FIHRM est la Fédération Internationale des Musées des Droits de l'Homme.

Que pouvons-nous apprendre des expériences audacieuses des musées SoMus ? Comment ces modèles peuvent-ils être utiles aux musées qui cherchent à améliorer leur intensité participative ?

Mots-clés : SoMus, gestion participative dans les musées, participation culturelle, pouvoir citoyen, démocratie culturelle.

Introduction

In 2014, I started my post-doc project “*Society in the Museum: study on cultural participation in local museums in Europe*”, most known by its acronym: SoMus³.

SoMus is a participatory action-research project in the area of Sociomuseology (MOUTINHO 2010; SANCHO QUEROL 2013; SANCHO QUEROL & SANCHO 2015), that combines Social Sciences and Humanities with Responsible Research and Innovation (RRI)⁴ and is conducted with the support of Portuguese Ministry of Science, Technology and Higher Education due to its sociocultural usefulness. The main objectives of SoMus are: to study the most transformative practices of cultural participation of society in museums, so to systematize them into new participatory management models; to define the epistemological framework, methods and practices associated to cultural participation, which at the moment, seems to us a vital function in Museology.

With this objective in mind, a small team made up of one researcher, two universities (Coimbra, in Portugal, and Jyväskylä in Finland) and four local museums representing Nordic Museology (situated in Finland and Sweden) and the Mediterranean (Spain and Portugal), have been mapping their museological practices since 2014. Their focus was on the cultural participation of society in the museum, so as to define a participatory management model that is tailor-made to each case and represents the essence of their sociomuseological work and anatomy. Chosen according to a set of seven previously defined criteria⁵ to represent a diverse museum sample of local and community nature, SoMus museums are mainly characterized by their diverse heritage typologies and cultural contexts, by their innovative practices of societal-cultural participation and by their interest in defining a useful management model that focuses their participatory behavior. The resulting models allow them to understand strengths and weaknesses of their daily relationship with society, but also, help explain how their innovative work takes place together with society and to evaluate the evolution of ongoing participatory processes.

³ This article is a scientific product of the postdoctoral project “*Society in the Museum: A Study on Cultural Participation in European Local Museums*” (SoMus). SoMus is co-financed by the European Social Fund through the Human Potential Operational Program, and by the National Portuguese Funds through Foundation for Science and Technology (FCT), Portugal, within the SFRH / BPD /95214/2013 post-doctoral fellowship.

More information on the SoMus page at: <http://www.ces.uc.pt/projectos/somus/>

⁴ “Responsible Research and Innovation” (RRI) is the name used by the European Commission in its programs on “Science and Society” to refer to the innovative research that engages society in an inclusive and sustainable manner, which translates in a larger and more adequate set of positive impacts for each project.

More information on RRI in: <https://www.rri-tools.eu/>

⁵ SoMus museum’s selection criteria are available at:

https://www.ces.uc.pt/projectos/somus/index.php?id=12417&id_lingua=1&pag=12433

After four years of work generously seasoned with sparse resources and great geographical distances, but also with a great desire to pave new ways and a large dose of collective reflection between each team, the results have emerged. At stake is the capability of the museum to succeed as a citizenship and cultural democratization tool in a time when European societies need to rethink themselves in depth in order to build wholly participatory development models that are deeply useful to the management of the cultural diversity that shapes our societies.

In this article we present the project's structure, objectives and work methods, as well as the participatory management models that have resulted from the research made until 2018 with the Portuguese and the Finish partners. We used transformative practices to create new tools that allowed us to theorize about the possibility and potential to fade out the society-museum dichotomy. Along the way we realized that, notwithstanding the diversity of contexts, cultures, projects and own challenges of each of these museums, the models that were so far designed may be useful for other museums that wish to assess and improve their participatory quality. We note that Museology, when co-produced with the Society, has a revealing impact.

1. The theoretical body: three fields connected by the verb "to participate"

The SoMus project bases its theoretical-methodological body in a concept of participation, which emerges from the exchange of ideas, principles and experiences between three lines of cultural action of collective approach, to define its work structure, its methods and objectives.

These are:

- The museology line of thought of Sociomuseology, a social science (MOUTINHO 2010) that derives from the maturation of the New Museology and from its adaptation to the attributes and needs of contemporary societies, aiming towards the integrated development through the museum and with society's participation in the definition, management and socialization of local cultural and natural goods;
- The sociologic theory of activist nature known as Ecology of Knowledges, a line of thought that answers the challenges of an alternative globalization, having as a starting point: a) the conception of a post-abysal thought (inspired by "learning with the south"; b) the co-presence of agents and the possibility of building a global social justice, from a global cognitive justice that recognizes the existence of a plurality of ways of knowledge beyond the scientific; c) the idea of inter-knowledge (SANTOS 2009);
- The line of valorization of Cultural Diversity as created by UNESCO and, above all, its impact on recognizing the intangible dimension of our cultures which results in disrupting the hierarchic vision of Heritage, in the definition of collective, dynamic, and polysemic notions of the concept, and in the inclusion of local cultural knowledge, creativities and expressions in the developmental process (UNESCO 1989, 2001, 2003 and 2005).

To this theoretical base one should add a set of convictions that not only motivated the creation of the project, but also led us to different discoveries and to the creation of products with a unique anatomy over the last four years (SANCHO QUEROL 2016). Among these convictions are:

- The need to take a step further in the path of overcoming the hegemonic management models that have been predominant until today in most museums, disseminating ways of operation that transform horizontality, decentralization, citizen empowerment and cultural democracy in an expanding museological ethic.
- The certainty that the verb to participate (or the noun “participation”) is in every (museum) place and (nearly) nowhere, having become a crutch term in policies, speeches or museum projects, despite that in practice it is seldom connected with the exercise of a museum democratization committed to society’s cultural development.
- The objective of focusing attention in projects that work on the basis of what Sherry Arnstein (1969) and Juan Bordenave (1983) call “citizen power”, to analyze them, systematize their practices and disseminate its management models, as more and more museums are searching for useful tools to improve its participative natures and intensities or, in other words, its societal ties. Because of this, we opted to delimit the territory of study by defining a set of selection criteria that would allow us to develop our work in local museums of small and medium dimensions, with a strong relationship with its population and territory, but also directly or indirectly linked with the sociomuseological practices⁶.
- The will to define Cultural Participation as an essential museum function with its own codes, metrics and values, thus strengthening the paradigm of direct participation in each daily activity of the museum.

From here, and taking into account that none of SoMus museums had conducted a complete exercise of systemization of its participatory practices in order to define its working model with the society, we opted to introduce this objective as the research was taking form, with the aim to create and disseminate each partner’s own model of participatory management.

Consequently, at the end of 2016 we had set the working models of the Portuguese (SANCHO QUEROL & SANCHO 2015) and the Finish partners (SANCHO QUEROL, KALLIO & HEINONEN 2017). They bring to light two completely different formulas of making a museum with the society - or to build the society in the museum - with a common bridge: regular, growing, diverse and conscious participation of society in the building of (its) museum life.

⁶ Three of the selected museums develop their practice according to Sociomuseology logics, values and principles, although not being aware of this current in theoretical terms. We thus opted to mention them as Indirect Sociomuseology projects.

Our first concept of Cultural Participation emerged as a result of this first stage of research and the reflections made by each team during the process. In fact, when the project was created in 2013 we realized that the great challenge would be to replace the idea of “social participation”⁷ by ‘cultural participation’, placing the concept on the basis of every museum actions, and culture in the center of the current development processes (DESSEIN *et al.* 2015) through the museum-tool.

Thus, inspired by the work of Arnstein (1969), Bordenave (1983) or Carpentier (2013), among others, and based on the experiences and results obtained until now in the SoMus museums, we chose to define Cultural Participation as “a set of sociocultural dynamics of co-creative nature, that combines processes of micro and macro-participation with the museum as facilitator, with the aim to promote power equity between agents in the processes of decision-action, respecting the particularities of the territory and the values, needs and aspirations of the local society”.

2. The Objectives

From this *corpus*, SoMus structures its action-research process around the five objectives presented in TABLE 1. Departing from the deeper knowledge of the participatory practices that characterize the day-to-day of each of the museums, we aim to define a set of useful concepts and tools, as well as a network of specialists and institutions interested in sharing best practices of cultural participation and participatory management in museums, whose first members constitute those who currently integrate the SoMus Network.

<p>I. To map innovative practices of Cultural Participation currently underway in 4 local European museums, applying the following selection criteria:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Capacity to build new forms of glocal cognitive justice that may acknowledge and reuse local knowledge and experience. - Capacity to enhance the concept of cultural capital through the effects of cultural participation. - Capacity to contribute to integrated development by redefining Museum responsibilities in building an alternative form of globalisation based on a relationship of respect/reciprocity between the local and global dimensions of culture. <p>II. To systematize working practices of each museum and to build up its model of participatory management through a disruptive process of critical analysis, reflexivity & collective construction;</p> <p>III. To structure the epistemological framework, methods and tools of Cultural Participation as a museological function;</p> <p>IV. To create a “Manual for Participatory Museum Management” to disseminate the 4 merged models, as well as the epistemological framework of Cultural Participation in museums;</p> <p>V. To connect Museum Partners, Critical Friends and University Partners within a sustainable and growing “European Network of Participatory Museums” (ENPar).</p>

Table 1 - SoMus objectives, 2017. Design: André Queda.

⁷ Developed by several authors, we highlight the definition of Juan Bordenave, for whom social participation is “the process through which all social layers take part in the management and enjoyment of goods in a historically determined society” 1983, p. 25.

3. The SoMus team

The architecture of the SoMus Network is formed by five segments organically articulated⁸ and potentially equitable (MARTINHO 2001), generated from Segment 0 (**S0**). This segment is constituted by a researcher in the area of Sociomuseology, who leads the creation of the basic structure of the project along with the institutional partners and who assumes the role of facilitator of the processes of analysis, diagnosis, reflection and collective systematization in each museum, and promotes the communication between the network's partners.

From the **S0** emerges the first level of the network, which includes the segments formed by the institutional partners of the project (fig. 1) as follows:

S1. Two European universities that reflect Nordic and Mediterranean museologies, represented by professionals in the area of study and supportive of the need to work on the project's objectives:

→ The one hosting and supervising the research process in Portugal: University of Coimbra through its Center for Social Studies (CES-UC).

→ The one sharing the supervision in a Nordic country: University of Jyväskylä, through its Department for Art and Culture (JYU).

S2. Four museums located respectively in Portugal, Spain, Sweden and Finland, representing equally both types of Museology.

At a second level, one can find the remaining segments, formed by those people that, being specialists, members of the public, users or simple inhabitants, help building the action-research process through their experience and knowledge, fading out the once clear borders between Museum and Society with their way of understanding and building the sociomuseological relationship. We can thus find the following segments:

S3. Formed by a group of Critical Friends of different backgrounds (geographical and educational) that integrate the SoMus Network by sharing their experiences, ideas, points of view and suggestions, giving food for thought along the way.

S4. Formed by the public, users (Victor 2005), researchers and populations directly linked to each museum.

⁸ More information about SoMus Network is found at the project's web page (in construction) in: http://www.ces.uc.pt/projectos/somus/index.php?id=12429&id_lingua=1&pag=12430

S5. A small team of specialized collaborators that have been helping SoMus in the making of specific tasks related to design, edition or translation, based on an exchange system tailor-made for the project.

Finally, at a third level of the network one can find the SoMus' Echoes, that is the segment made of the projects that arise from our experience (**S6**) that, by the hand of young researchers, are developing other dimensions of participatory museology complementary to the ones we work at SoMus.

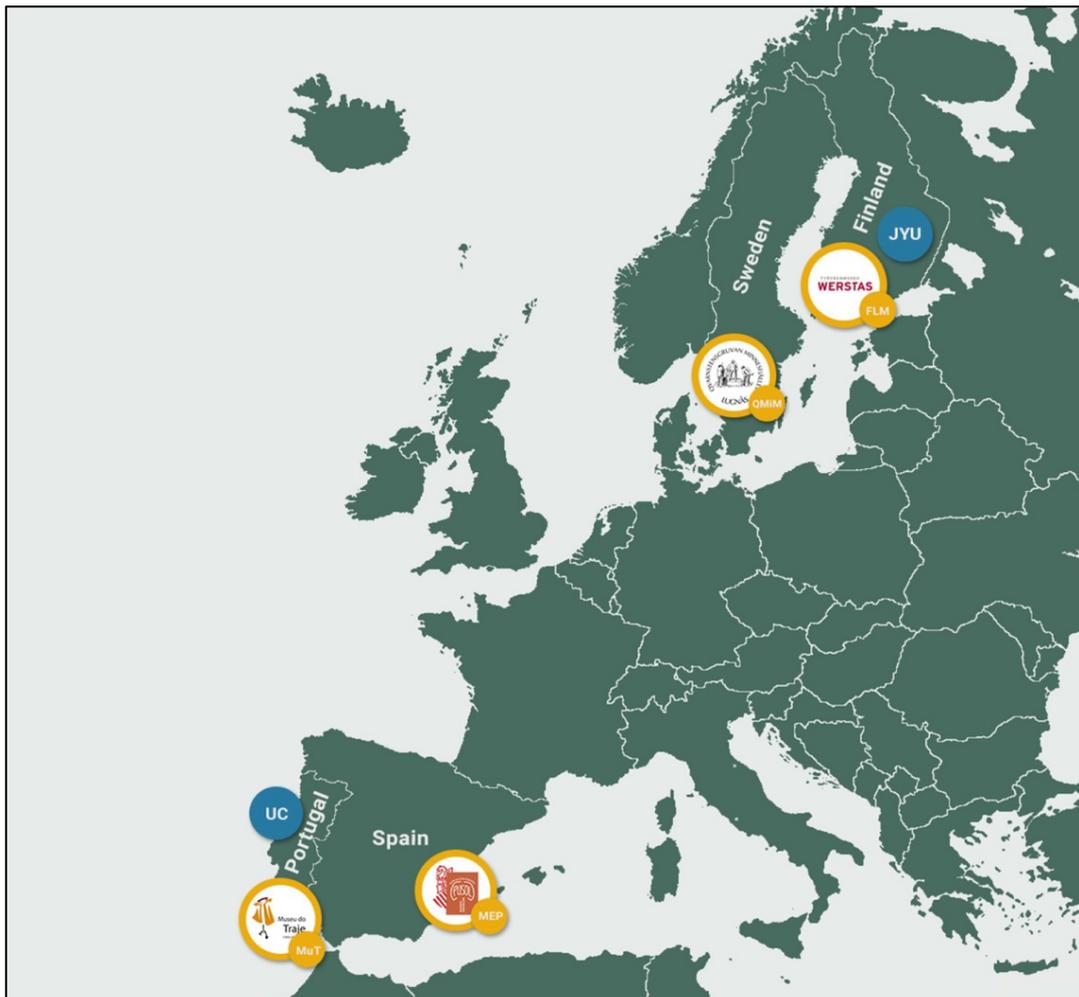


Figure 1 – SoMus Museums and University partners in the map, 2017.

Design: André Queda.

3.1. Museums and the challenges of a societal anatomy

The museums that shape the SoMus Network were selected according to a set of criteria that we present in TABLE 2. The objective was to form a representative sample of the most relevant museological lines of thought and the most innovative participatory practices in the European context. This museological structure allows the sustainability of the project from a practical

point of view, taking into account its post-doctoral character and the type of support that allow its achievement.

→ To be a local museum
→ To represent most recent tendencies of Nordic or Mediterranean museologies
→ To use Sociomuseology concepts, methods and tools and, more accurately, innovative full participatory practices
→ To work with key themes for society integrated development
→ To be thematically complementary in between them in regard to their vocation, mission, collections and challenges
→ To be located at diverse cultural and natural contexts
→ To accept the challenge of participating and actively collaborating with the SoMus project

Table 2 – Selection criteria of SoMus museums, 2017. Design: André Queda.

Beyond this, each museum's most innovative project in course was selected, taking into account not only its participatory nature and intensity but also the local impacts, with the aim of analyzing it thoroughly. This project defines the thematic represented by the museum in the context of the SoMus Network, where each partner brings a set of challenges connected with an essential theme for the cultural development of our societies.

As a consequence, in order to disseminate the management model created in each museum, one collaborative article is published in a scientific journal, presenting the museum's history and project, and describing the logics, methods and tools characterizing the daily work. In table 3, we present a brief technical sheet of each of the museums that complements this information⁹.

In this context and after a first stage of study that took place between 2014 and 2015, we were able to identify a set of museum practices that are common to the four partners and that allow us to better understand what we consider to be a shared sociomuseologic anatomy.

⁹ For more information on the SoMus museums, please consult the respective section of the project webpage at: http://www.ces.uc.pt/projectos/somus/index.php?id=12417&id_lingua=1&pag=12433

FINLAND	<p>Theme: "The challenges of Inclusive Diversity"</p> <p>Museum: <i>Työväenmuseo Werstas</i>, Tampere. Finnish Labour Museum (FLM).</p> <p>Tutelage: <i>Suomen Museoliitto</i>. Finnish Museum's Association.</p> <p>Reason for selection: FLM is considered the best museum of social history and working life in Finland due to its strong commitment to the construction of intercultural dialogue and the valuing of diversity through the work of daily life.</p> <p>Selected Project: "The African presence in Finland" exhibition (<i>African Presence</i>)</p> <p>African Presence's Scientific Interest: This exhibition has been planned and organized in dialogue with various African collectivities and individual scholars, artists, community leaders, and NGOs. It features diaspora communities' contributions to Finnish society and culture and helps to build new knowledge and challenge stereotypical depictions of African diaspora individuals living in Finland.</p>
SWEDEN	<p>Theme: "Dialogue with Nature"</p> <p>Museum: <i>Föreningen Qvarnstensgruvan Minnesfjället</i>, Lugnås. <i>Qvarnstensgruvan Milestones Museum (QMIM)</i>.</p> <p>Tutelage: Non-profit organization.</p> <p>Reason for selection: "Working Life Museum of the Year 2012" due to its cooperative practices with society, the intergenerational characteristics of the team and the promotion of the mine project.</p> <p>Selected Project: "Young guides at the Mine" (<i>YoGuiM</i>)</p> <p>YoGuiM's Scientific Interest: This project involves young local people of various ages and backgrounds in the active museum daily life through the multidirectional transfer of knowledge, trust and responsibilities.</p>
PORTUGAL	<p>Theme: "Memories that emancipate"</p> <p>Museum: <i>Museu do Traje de São Brás de Alportel</i>, Algarve. <i>Costume Museum of São Brás de Alportel (MuT)</i>.</p> <p>Tutelage: <i>Santa Casa da Misericórdia</i> (local branch of a social & charitable nationwide organization).</p> <p>Reason for selection: MuT is the most representative museum of Portugal in the area of Sociomuseology, since the work carried out combines the recognition of local sociocultural diversity, with the integrated development of the interior of the Algarve and the use of innovative full participatory practices.</p> <p>Selected Project: "Photography, Memory and Identity" (<i>FMIId</i>)</p> <p>FMIId Scientific Interest: Participatory project based on integrating and learning about/with local visual memories, as a way to empower individuals and enhance existing cultural diversity by articulating, cooperating and sharing the management of memory.</p>
SPAIN	<p>Theme: "The new social dimension of local tradition"</p> <p>Museum: <i>Centro de Cultura Tradicional - Museo Escolar de Pusol</i>, Elche. <i>Centre for Traditional Culture - School Museum of Pusol (MEP)</i>.</p> <p>Tutelage: <i>Asociación Museo Escolar de Pusol</i>. Pusol Scholar Museum Association.</p> <p>Reason for selection: Included since 2009 in the "Register of Best Safeguarding Practices" (UNESCO), due to its humanist character, MEP combines the recognition and valuing of local tradition with sociocultural development through education, in the context of a project where School and Museum intertwine to overcome the limits of Heritage Education.</p> <p>Selected Project: "Collective study of MEP Pedagogic Project" (<i>FUENTES</i>)</p> <p>FUENTES Scientific Interest: Collective archive comprised of different information sources about the evolution of the Pedagogic Project developed in Pusol since 1968, with the aim to identify the best collective heritage education practices implemented over time, its evolution and impact.</p>

Table 3 – SoMus Museums: profiles, challenges and initiatives under study, 2016. Design: André Queda.

In fact, SoMus museums have a strong local impact that is particularly evident at the level of integrated development, non-formal educational processes or cultural empowerment of the population (fig. 2 and 3) which is a consequence of the following measures:

- A practice of an inclusive and horizontal management based on the daily interaction between professionals and local inhabitants (from equal to equal), that is, on the shared construction of projects and initiatives;
- Development of an internal network that becomes vital for the daily achievement of the project and where organizations, collaborators, collectives and users enjoy an autonomy based on free initiative and the co-accountability of the museum.
- Creation of unique sustainability formulas based on ecological values, social justice and appreciation of culture on its global dimension;
- Setting up new rhythms and museum forms in harmony with the objectives, desires and needs of those sharing with them the territory, the history and the present.



Figure 2 – SoMus Museums, 2016. Design: André Queda.



Figure 3 – Daily life at the SoMus Museums, 2016. Design: André Queda.

4. The Method

From the Greek *meta hodos*, the word method means “way to follow”. The way to know each of the museums, its projects and practices in depth, as well as to rethink the present management models and bring new contributions for this field, was that of the Participatory Action-Research (PAR). PAR is a methodological and ideological alternative that is based on full participation practices¹⁰ and on networking characterized by its transforming and

¹⁰ These concerns to the practices that fully include society in every part of a process or project, from the definition of the structure and decision making to the implementation of the resulting measures, the assessment or evolution of the process. Carole Pateman (1992/1970) calls them “full participatory” practices – as opposed to practices of

decolonized features (GABARRON & LANDA 2006). In the case of SoMus, it implies a set of actions done by hand in hand by people of the academia, museums and of the societies in connection.

In this type of context, and using PAR methodologies, we also proposed:

- To think the museum in an organic and evolutive relationship with society, putting at stake the unicity of the managements models that have been used in Museology;
- To contribute to the overcoming of the dichotomies subject-object and society-museum and, at the same time, to the emergence of a full participatory Museology;
- To bring to the academia the shared production of new tools in equal parts by the museum and the society, acknowledging the importance of both as partners in the process of research and transformation and as protagonists of the RRI process.

It would become necessary to build the path adapted to each museum's team and to the challenges and objectives that would show more useful for each case and for each step along the path.

Under this perspective, and after knowing the backstage of each museum and identifying the potentials of their work experience, we started to realize that the best way to achieve the desired results would be to put into practice the four steps that are presented in table 4. They result from the PAR process, are based on the principles of community-based research¹¹ developed in RRI and are somewhat similar to the model used in the "Workshops for the Self-diagnosis and Proposal Writing"¹² (*Talleres de Autodiagnostico y Elaboración de Propuestas*) in Mexico (HURTADO 2006). Nonetheless, what makes us different is the nature of the projects, the diversity of worlds involved in each museum and the slow pace of the way forward caused by the fact that we are dealing with four different partners. At the same time, we are also inverting the normal order of the processes used in Museology by departing from the practice to build new working tools so as to theorize on museum management.

These four steps consist of:

STEP 1: Get to know in depth the project and the participatory practices through the use of:

- Documental research (about local history and of the museum's, national museum policies, the project under study....)

"pseudo-participation" or "partial participation" -, Juan Bordenave (1983) as practices of "active participation" - as opposed to "passive participation" - and Nico Carpentier as practices that, in reason of their participation intensity, may be classified as maximalists as opposed to the ones of minimalist intensity (CARPENTIER AND JENKINS 2013).

¹¹ Commonly known as "Community-Based Participatory Research" (CBPR), this is one of the options of work with civil society organizations in the scope of RRI. More information in <https://www.rri-tools.eu/how-to-stk-csos-co-create-community-based-participatory-research> :

¹² In *Talleres de Autodiagnóstico y Elaboración de Propuestas* (also known as TADEPs) the process used is formed by five steps: start from practice, systematize practice, theorize practice, deepen practice and return again to practice (Hurtado, 2006, p 203-204).

- Semi-structured interviews done to four different groups: the museum's team (in these museums the interviews included all the groups above mentioned: permanent team, collaborators, users...), project team selected in each museum (also including different types of agents), visiting public and local inhabitants¹³.
- Participatory observation in the museum's area and surroundings;
- Research and collective reflection tools such as Self-Diagnosis Workshops, Roundtable Discussions (in each and in between museums) or Cultural Maps.

STEP 2: Systematize the collected information through cross-linking the data with each team, organizing activities according to three different criteria that emerged over the course of the work: typology and objectives, participatory nature and intensity, sociocultural value. From here the various worlds that bring life to each management model and that allow the understanding of each partner's museum mechanism were defined.

STEP 3: Represent in a symbolic and in-context form the management models, linking them to the place of origin, by:

- a) Choosing a symbolic element of local culture for the people and for the museum, but also for the understanding of the context where the models emerges from, creating a visual metaphor that allows us to represent each of the systematized models with its own semantic;
- b) Defining a common chromatic code to the four models, allowing the representation of the various elements according to its museum nature and value. With this objective we used **blue** for the organizational questions and museum functions¹⁴, **green** for the actions symbolizing society participation in the everyday life of the museum, **orange** for working tools defining a museum participatory ethic in the long term (projects, strategies, manuals...) and **red** for the various effects and impacts of the sociomuseological co-production process.

STEP 4: Disseminate the created models while monitoring their evolution in time, identifying the resulting improvements and incorporating them in the respective models.

¹³ Other information on SoMus's teams:

http://www.ces.uc.pt/projectos/somus/index.php?id=12417&id_lingua=1&pag=12433

¹⁴ Their definition is found on ICOM's Code of Ethics: <http://icom.museum/the-vision/code-of-ethics/>

<p>STEP 1 - To analyse museum project and practices by mapping the daily activities from the participatory point of view;</p> <p>STEP 2 - To systematize the different forms of participation by taking into account its typology, its participatory nature and intensity and its sociocultural utility;</p> <p>STEP 3 - To value the museum's connection to its surroundings by choosing a symbolic element to represent the management model through a visual and conceptual metaphor;</p> <p>STEP 4 - To disseminate the resulting model and enhance its application monitoring its evolution over time and implementing the resulting improvements.</p>

Table 4 – SoMus Steps for the definition of a Participatory Management Model, 2017.
Design: André Queda.

5. Management models created until now

Following this methodology, by the end of 2016 we had implemented the first three steps with the partners with whom we developed the work between 2014-2016 with: Portugal and Finland. As a consequence, two different models emerged: one the “Management Model of Museum in Layers”, in the case of the Portuguese partner, and another model with a completely different approach that brings us closer to the Nordic experiences in applying corporative management to the cultural sector: the “OPTI Participatory Management Model”. In both cases we are currently following closely the actual application of the model and its evolution in time, so as to monitor its usefulness and apply necessary refinements. Thus, we hereby present the last version of each model¹⁵.

In the meantime, along 2017 we could conclude stages 1 and 2 in with our Spanish partner, and in 2019 we could disseminate the results¹⁶.

5.1. The management model of the Portuguese partner

The Costume Museum of São Brás de Alportel (MuT)¹⁷ is located in the interior of the Algarve, in a rural context that grew around the cork industry (fig. 4).

A founding and dedicated member of the Algarve’s Museum Network (RMA)¹⁸, MuT has the mission to “Preserve and link local and regional identities, promoting crossings and

¹⁵ These upgrades are most evident in the case of MuT where, in 2016, we followed closely the evolution of the model. Therefore, it is possible now to compare the draft version published in Sancho Querol and Sancho, 2015, with the current one.

¹⁶ Entitled “*On ruralities and resistances: The new management model of Pusol School Museum (Spain) and the challenges of reciprocal participation between museum and society*”, the scientific article was published in 2020 at the *Museum Management and Curatorship Journal*, and can be accessed at: <https://doi.org/10.1080/09647775.2020.1803116>

¹⁷ More information on MuT in: <http://www.museu-sbras.com/>

¹⁸ More information on RMA in: <https://museusdoalgarve.wordpress.com/>

representing a place of integration and development of its community". It is, therefore, a museum whose strength comes from networking (CASTELLS 2011) that is the center of its creation and that has been carried over in close relationship with local society since its origins in 1983.



Figure 4 - Piece of Cork with 6 years (approximately 54 years), 2014. Photo: MuT.

This museum has a permanent team of three people to which adds on collectives, associations, collaborators, volunteers and users to develop a set of activities that are deeply inspired by the principles of Sociomuseology.

In this case, the application of the SoMus methodology together with a diverse and committed team with its own dynamics resulted in the emergence of four different layers of cultural participation closely interconnected. Beyond shaping the museum project in network with society, these layers allowed to define the name of the management model (table 5).

In this model, the layer of the **Visible Museum (blue)** takes as its starting point the museum practices which are currently recognized globally as related to exhibitions and catalogues, research and publication, collections and heritage educational activities. This layer is especially directed towards the visiting public who are looking for more information on local culture, thus exchanging points of view with other realities.

In this "visible museum" inhabits a second layer of participation that brings to life the **Day to Day Museum (green)**. It is in this layer that the "Friends of the Museum", thanks to the autonomy provided by the management, as well as its meaningful relationship with local inhabitants, is able to provide training, socialization and a diverse set of cultural activities. The building of the Day to Day Museum demands the presence, attention and constant listening of

the needs and aspirations of those sharing the MuT’s territory. It requires living with people, identifying synergies that allow to follow the rhythms and to take advantage of the local knowledge, time and spaces, turning the Museum useful to society. This process has been resulting in a growing affluence of public and users, through a diversified daily use of spaces and, consequently, has been generating increasing revenue that results in a stable functioning of the Friends organization. In the same layer, one can also find other initiatives of local cultural creativity that come into life at the museum.

Layers of cultural participation	Projects, Initiatives and Challenges systematized according to its participatory nature							
VISIBLE MUSEUM <i>Traditional museum functions</i>	EXHIBITIONS		MAINTENANCE OF BUILDINGS & GARDENS		RESEARCH, PUBLICATION & SPECIALIZED LIBRARY		INFORMAL EDUCATION AREA	TECHNICAL RESERVES, INVENTORY & CONSERVATION
DAY TO DAY MUSEUM <i>Sociocultural dynamics</i>	FRIENDS OF THE MUSEUM ACTIVITIES: FRIENDS CHOIR, PHOTOGRAPHY CLUB, BOBBIN LACE, NEEDLEWORK GROUP, FELDENKRAIS, "PARENTYD" GROUP OF THEATRE, PAINTING ON MOSAIC, CIRCUIT TRAINING EMBROIDERIES: BRIDGE, JOGA, TAI CHI, TAIJUTSU, ZUMBA, PILATES EVENTS: JAZZ CLUB, PETANQUE CLUB, ARTS CLUB, FADO, THEATRE, CLASSICAL MUSIC CONCERTS, BEHIND THE SCENES TRAINING: PAINTING LESSONS, PORTUGUESE LESSONS FOR FOREIGNERS, ENGLISH LITERATURE COURSE ALGARVE ARCHAEOLOGICAL ASSOCIATION (reference meeting place) MUSEUM CLUB (São Bras women for culture)							
INTEGRATING MUSEUM <i>Collaborative projects</i>	DESIGN STUDIO graphic design and communication freelance enterprise	MUSEU À MEDIDA museography freelance enterprise	AL-PORTEL ASSOCIATION independent group for preservation of cultural heritage and environment	BIOCO TRADITION contemporary fashion created from traditional Algarve costume	VEREDAS DA MEMÓRIA portuguese folk music association	JASMIM traditional ukrainian music and culture group	MUSEUM CAFE management freelance enterprise	MUSEUM SHOP hand craft & books freelance enterprise
LONG TERM MUSEUM <i>Museum values, causes and ethics</i>	GREEN MUSEUM PROJECT (MuVe) awareness of the environmental sustainability of the territory	PHOTOGRAPHY, MEMORY AND IDENTITY PROJECT (FMId) volunteer group for collecting, archiving and management of visual memories	SCHOOL AT THE MUSEUM PROJECT (EMuS) heritage education connecting museum to school through music	ACCESSIBLE INFORMATION PROJECT (INACESS) data management by linux operative system	THE WHEELS OF TIME (ExTempo) long term participatory exhibition	ALPORTEL COMMUNITY MUSEUM (MAIp) communal museology in rural area		

Table 5 - Participatory Management Model of "Museum in Layers". (Step 2: Systematization). Costume Museum of São Bras de Alportel, Alarve, Portugal.

At a deeper level where less visibility combines with a growing local value, another layer emerges. It integrates within its spaces long term projects, services, new businesses, ideas, dreams and local associations taking on the role of an **Integrating Museum (red)**. Within this framework, MuT performs yet another social function: that of supporting people and organizations in pursuing its individual and collective objectives, building through proximity and complicity a collaborative community of interests, which complement and intersect each other on a daily basis. This interaction also allows for the consolidation of a sociocultural facet of the museological project through new collaborations, diversity of experiences, cultures and skills, the creation of innovative services, in short, the social renovation based on local cultural development.

At last we find the base layer, that is, the least visible layer but nonetheless the most structural in the construction of a long term sociomuseological balance of MuT. Such is due to both its ethical implications and its capacity to make the museological project sustainable, but also to

the way it contributes to the recognition of the role of the Museum within the scope of local development. We are referring to the **Long Term Museum (orange)**, a layer of MuT where we find the initiatives and projects which, in the long term, define the essence of the museum. As in a cork tree, these layers of museum action coexist in deep interconnection in space and in the day-to-day timing of MuT. Therefore, to take the third step of our methodology, we chose to establish a conceptual and visual metaphor between the cork’s culture and the MuT’s management model¹⁹.

The participatory management model of MuT is represented in table 6:



Table 6 - Participatory Management Model of "Museum in Layers". (After Step 3: Valuing the surroundings). Costume Museum of São Bras de Alportel, Algarve, Portugal.

This, as well as the following, are living models with unique rhythms and paths and, consequently, in constant evolution. In the case of the MuT each of its layers brings its cultural dynamics, its daily challenges, its ups and downs, its vital connections with the other layers, its ideological relations with the museum’s project that integrates them. Here, the “whole” is made of the creative and transformative strength of each of the parts and vice-versa, each part needing the others to materialize, being itself an essential link of the museum’s whole.

¹⁹ For a closer understanding of MuT’s participatory management model, we suggest the following SoMus publication: *How can museums contribute to social and cultural change?* (SANCHO QUEROL & SANCHO 2015)

5.2. The management model of the Finnish partner

Finnish Labour Museum (FLM)²⁰ is located at the old industrial area of Tampere, Finland's largest industrial town since the early years of the XIX century and practically until the end of the XX century, mostly due to the rapids of River Tammerkoski (KALLIO 2010).

Consequently, industries such as metals, textiles or footwear experienced several golden eras throughout the nearly two centuries of Tampere's existence. Of these memories, only a cardboard factory at the service of the tobacco industry is left, as well as a museum placed at the old textile factory Finlayson, the *Työväenmuseo Werstas* or Finnish Labour Museum (FLM).

Member of the Finnish Museum Association (FMA)²¹, the FLM was created in 1993 when the industrial development period finished as the result of the emergence of new outside producers that took over the production of the referred industries.

Guided by the objectives of contributing towards the knowledge of the labour and social history of Finland, deepening the concept of labour heritage – its values, uses and social appropriations – and bringing life to a model characterized by shared management and critical pedagogy, FLM has been following a Museology that is strongly committed to the cultural development of present societies.

In this context and considering that its most recent management model was created in 2006 based on the Balance Scorecard²² system, or BSC (KAPLAN & NORTON 1996), we chose to start our work by analyzing this interesting experience and consequent results.

We thus studied the adaptation of the four perspectives of BSC (Financial, Customer, Internal Business Processes, Learning and Growth) to the uses and challenges of a museum project as open and evolving as the FLM, in order to understand the advantages and disadvantages of BSC when applied to a museum context. As a consequence, we discovered that the most relevant measures consisted of:

- Defining the FLM's Mission in harmony with the building of a better society by taking the challenge of bringing to life a "Fair History", whether looking into the past or into the chapters that we witness and of which our generation is part of;
- Adapting the four perspectives of BSC to the characteristics and needs of the FLM, giving rise to the new strategic map of the museum formed by four areas where:
 - Cultural Impact replaces the Financial Perspective, taking into account that Labour Heritage becomes the central target of the project;

²⁰ More information on FLM in: <http://www.werstas.fi/?lang=en>

²¹ More information on the Finnish Museum Association (FMA) in: <http://www.museoliitto.fi/en.php?k=9064>.

²² *Balance Scorecard Strategic Management System* is one of the most used strategic management systems in the corporate world. To become aware of how BSC works, please see: <https://hbr.org/2007/07/using-the-balanced-scorecard-as-a-strategic-management-system>

- Customers and Internal Business Processes are dealt with under a broad and inclusive perspective of the concepts and practices of the museum;
- Learning and Growth focuses on an internal management that is sustainable, creative and bold, and also deeply inspired by the sharing of power;
- Improving the a) planning and management of processes, resources and short, medium and long-term objectives; b) assessment of on-going initiatives; c) identification and correction of detected management failures.

Considering the relevance of the results obtained in this experience, the 10 years after the first adaptation and the challenges posed by SoMus, we opted to review this first step of the BSC and to rethink this strategic tool from the point of view of cultural participation. As we had concluded through our study that it still is a very useful tool for the museum's management, the challenge consisted of doing an in-depth analysis of the democratic character of the project and possible improvements, but also in updating the management model implemented in 2006. With this objective in mind, along 2015 we analyzed the concepts, logics and practices in use and reorganized and updated them taking into account the evolution of the FLM project, bearing in mind the above mentioned SoMus methodology (SANCHO QUEROL, KALLIO & HEINONEN 2017).

Under the name "OPTI Participatory Management Model", the new map of strategic management is integrated by four areas that start from the mission of the museum. These areas co-exist in deep interconnection according to a logic of a meta-combination that gives preference to the human dimension on the daily management.

According to the new logic, OPTI is based on the institutional dimension of the project: **Office (blue)**. From such dimension and by applying the sociomuseological principles, the museum develops its day-to-day with **People (green)**, so they become essential in the daily management of the museum (that is, they are not mere customers any more, as in BSC or in 2006's adaptation, when the museum began to reshape this border). From here, useful **Tools (orange)** for the evolution of the project and its protagonists are defined. Finally, as a result of this living structure we can obtain the desired **Impacts (red)**. Under this perspective and considering the language used throughout the research process, by joining the initials of the four dimensions we obtained the acronym of the new model²³: **Office, People, Tools, Impacts**.

In table 7, we present the adaptation process of BSC to the FLM's museum's context until reaching the last results obtained with the SoMus project in 2016²⁴.

²³ Taking into account that the work with FLM was made using the English language, the name of the model was thought of from the name of the areas in English.

²⁴ We included the table that results from the OPTI application during 2016 in the article that has been published in the vol. 2 (2017) of the *Nordisk Museologi Journal* [author(s)].

BALANCE SCORECARD (BSC) Strategy Management System consisting of: Mission + Vision + 4 Balanced Business Perspectives 1990 ^o	Finnish Labour Museum 1st BSC Strategy Map consisting of: Mission + Vision + 4 Intertwined Perspectives adapted to Museum context 2006	“OPTI Participatory Management Model” Strategy Map consisting of: Mission + Vision + 4 New Intertwined Perspectives 2016
FINANCIAL Identification of relevant measures answering the question: <i>How do we look to shareholders?</i>	Impacts Preserving key Labour Heritage for future generations National self-understanding Critical reading of cultural heritage New knowledge production Address the audience & increase visitors Develop Finlayson’s touristic dimension	Impacts Cultural impacts Social impacts Economic impacts Environmental impacts
CUSTOMERS Relevant measures answering the question: <i>How do customers see us?</i>	Customers Positive experience for visitors, specially families Providing food for thought Cooperation with different players Touring exhibitions, online exhibitions Collections in use (loans at photos) Good information services	Tools Long-term strategy and yearly annual planning Museum Manuals Participatory museum management Key projects or “spearheads”
INTERNAL PROCESSES Relevant measures answering the question: <i>How should we organize our work?</i>	Processes Quality, courage & versatility Exhibitions, Education, Collections & Research: • Collections well organised & researched (Stop irresponsible growth) • Cooperation in collection policies & shared responsibilities with other institut. • Debating social matters Visible, distinctive & insightful marketing Museum shop & space rental	People Museum visitors Museum users Stakeholders Partners Volunteers Staff
LEARNING & GROWTH Relevant measures answering the question: <i>How can we continue to improve, create value and innovate?</i>	Learning & Growth Creative, learning & bold atmosphere Developing the museum field & strengthen own skills Strengthen research	Office Economic sustainability Leadership Effective management Agile organizational culture

Table 7 - From Balance Scorecard to “OPTI Participatory Management Model”. (Step 2: Systematization). Finish Labour Museum, Tampere, Finland.

Finally, during the third step of the SoMus’s methodology, we decided to use an object-metaphor that could symbolize the connection between the museum and the territory, thus we chose the steam engine flywheel that powered the textile factory during XX century and that currently integrates the FLM (fig 5).



Figure 5 - Steam Engine of the old FINALYSON Factory, 2014. Photo: FLM.

On table 8, we present the result of this symbiosis where the strategic map of the new management model merges with the wheel that once fed the steam engine of the old Finlayson factory.

We hope that this symbiosis of shapes and strengths allows the optimization of the contemporary uses of one of the objects that better symbolizes the productive capacity of Finnish society and of its Labour Museum in the 21st century.



Table 8 - OPTI Participatory Management Model. (After Step 3: Valuing the surroundings).
Finish Labour Museum, Tampere, Finland.

Final thoughts

Between 2014 and 2017 we began to realize that the evaluation of a museum project through the perspective of its participatory quality - and its impacts on society - allows us to X-Ray the museum's anatomy, mapping each of the muscles and analyzing the ways they articulate themselves, interact and relate to the world.

It was not by chance that several museums rejected our challenge during the process of selecting partners for the creation of the SoMus structure, when they realized that we would X-Ray their participatory practices and this would show the fragilities of the museum project from the participatory point of view.

It was not by chance that by applying the “Management Model of the Museum in Layers” (MuT) to other local museums in Portugal, different situations were discovered allowing us to realize, for example, that the Long Term Museum’s layer lacked consistency and own strength. Such is due to the fact that the projects did not have a current mission and their own ethical values defined in line with the sociocultural challenges that our societies are currently living.

It was not by chance that during the 10 years of work since the first adaptation of the BSC, the FLM team realized that in order to reverse the traditional museology logic, it was necessary to focus on the human side of the project - not objects, as it is typical of the latter, or processes, as it is characteristic of the BSC: they are both useful tools that allow materializing the objectives and needs of the people who bring the project to life. At the same time, the FLM has broadened its concept of customer by integrating society in its various forms in the regular tasks of the museum, thus developing its sociomuseological dynamic. Since then, this museum has been working in an open and flexible network system with society, giving shape to a project that is culturally useful, productive and transformative.

In fact, we chose these partners not only because we wanted to work on the small scale and in the context of a local Museology connected to society, but also because among the museums that met our criteria they were the first to accept SoMus challenges and to understand the value of a participatory research committed to create new formulas of cultural democratization through museums. They were also the first to realize that the exercise we were proposing would bring reflexivity, would help to develop critical spirit and improve working methods, would reinforce the emancipatory character of the daily processes and the museum-society relation.

Faced with the need to overcome the formulas that we see exhausting around us, we dared to dive into other contexts to draw up an inventory of forms of cultural participation that could decolonize the museum, to reverse the dominant paradigms, to give voice to those who had not yet (been recognized) the ability to make museum.

Two different working models have been created and their existential logics allow us to think over the key issues of a shared management. One comes from Nordic Europe and brings with its business precision, methodological systematization, regular assessment, open network organizational culture and critical pedagogy. The other comes from Mediterranean Europe and brings with its new forms of multicultural cohesion, dynamics that emerge from the progressive empowerment of local society, and also the exercise of unique and evolutionary rhythms defined by local needs and desires.

Both accepted the challenge of a plural and integrated leadership where each decision results from a multiple consensus negotiated between diverse worlds, thus contradicting the dichotomous management based on the museum-society and object-subject division.

Both have their own ethics and a long-term strategy of which the mission that moves them is at the base, as well as the need to be self-sustainable. They remain vigilant to change, to ongoing cultural processes, to the untold and the unseen.

Both are learning to weave their societal networks into a shared and everyday interweaving of threads of different natures, intensities, meanings and values.

Both practice a pedagogy of otherness, nurture micronarrative and collect a more culturally equitable present.

Both have four members in its *corpus* of management, a *corpus* that matures through daily exercise, self-knowledge, looking outside and within at the same time... a *corpus* that inspires in plural and expires experience.

In fact, we wanted to work with museums that have their own participatory dynamism because they exercise it in its most diverse forms. For this reason, we escaped what we call a sedentary museology; a museology that tends to be culturally static, that uses hegemonic discourses and that is less interested on the in between spaces, narratives, memories or presents, i.e. those that make the difference in understanding our current society.

To be a SoMus museum means to have an open-door policy to the present, to accept the challenge of growing each day along with people, their longings, dreams, needs, frustrations and conflicts. It also means questioning museum practice from a democratic perspective, moving beyond static models where there is only a single truth, a unique history or a predefined narrative.

The path is neither easy nor straightforward, but it can contribute to the reformulation of current management models - condemned in large part by the erosion of State support - while providing them with greater management autonomy, an increasingly essential need for sustainability and the possibility of helping museums to be useful tools of cultural democracy building, hand-in-hand with society.

Bibliography

ARNSTEIN Sherry, 1969: « A Ladder of Citizen Participation », *JAIP*, vol. 35, n° 4, p. 216-224.

BORDENAVE Juan, 1983: *O que é participação?*, São Paulo, Brasiliense.

CARPENTIER Nico & JENKINS Henry, 2013: « Theorizing participatory intensities: A conversation about participation and politics », *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 19, n° 3, p. 265-286. Available on: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1354856513482090>.

CASTELLS Manuel, 2011: « A Network Theory of Power », *International Journal of Communication*, n° 5, p. 773-787.

DESSEIN Joost, SOINI Katriina, FAIRCLOUGH Graham & HORLINGS Lummina, 2015: *Culture in, for and as Sustainable Development. Conclusions from the Cost Action IS1007 Investigating Cultural Sustainability*, Jyväskylä, Jyväskylä University Press and European Cooperation in Science and Technology.

GABARRON Luis R. & LANDA Libertad H. 2006: « O que é a pesquisa participante? » in BRANDÃO Carlos R. & STRECK Danilo R. (coord.), *Pesquisa Participante. O Saber da Partilha*, São Paulo, Ideias & Letras, p. 93-121.

KALLIO Kalle, 2010: « Labour Heritage and Identities in Tampere », in RANTANEN Keijo (ed.), *Living Industrial Past. Perspectives to industrial history in the Tampere region*, Tampere, Museum Centre Vapriikki and Finnish Labour Museum, p. 110-135.

KAPLAN Robert S. & NORTON David P., 1996: « Using the Balance Scorecard as a Strategic Management System », *Harvard Business Review*, January-February 1996, p. 75-85.

MARTINHO Cassio, 2001: « Algumas Palavras sobre Red », in MÁRCIO SILVEIRA Caio & DA COSTA REIS Liliane (org.), *Desenvolvimento Local, Dinâmicas e Estratégias*, Rede DLIS/RITS, p. 24-30.

MOUTINHO Mário, 2010: « Evolving Definition of Sociomuseology: Proposal for reflection », *Cadernos de Sociomuseologia*, n° 38, p. 27-31. Available on: <http://revistas.ulsofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/510>

PARTEMAN Carole, 1992 (1970): *Participação e teoria democrática*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

SANCHO QUEROL Lorena, 2013: « Para uma gramática museológica do (re)conhecimento: ideias e conceitos em torno do inventário participado », *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* 25, p. 165-188. Available on: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id11id2623&sum=sim>

SANCHO QUEROL Lorena, & SANCHO Emanuel, 2015: « How can museums contribute to social and cultural change? », in JENSEN Jacob T. & LUNDGAARD Ida B. (coord), *Museums: Citizens and Sustainable Solutions*, Danish Agency of Culture, Denmark, p. 212-231. Available on:

[https://www.academia.edu/9641273/How can museums contribute to social and cultural change](https://www.academia.edu/9641273/How_can_museums_contribute_to_social_and_cultural_change)

SANCHO QUEROL Lorena, KALLIO Kalle & HEINONEN Linda, 2017: « OPTI: a new model for participatory museum management », *Nordisk Museologi*, n° 2, p. 105-123. Available on:

<https://journals.uio.no/museolog/article/view/6350>

SANCHO QUEROL Lorena, 2016: « PARTeCIPAR. Ensaio formal sobre o conceito, as práticas e os desafios da Participação Cultural em museus », *Etnicex. Revista de Estudos Etnográficos*, n° 8, p. 83-100.

Available on: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6331955>

SANTOS Boaventura S. 2009: « Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma economia de saberes », in SANTOS Boaventura S. & MENEZES Maria P. (org.), *Epistemologias do Sul*, Coimbra, Almedina-CES, p. 23-71.

UNESCO, 1989: *Recommendation for the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*.

UNESCO, 2001: *Universal Declaration on Cultural Diversity*.

UNESCO, 2003: *Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*.

UNESCO, 2005: *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*.

VICTOR Isabel, 2005: « Do conceito de públicos ao de cidadãos-clientes », *Cadernos de Sociomuseologia*, n° 23, p. 163-220. Available on:

<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/403>

Biographical note

Lorena Sancho Querol is researcher in Sociomuseology at the *Centre for Social Studies*, University of Coimbra, Portugal. At one of her most recent projects, *Society in the Museum* (SoMus), and together with the teams of four local museums in different European countries, she has defined four innovative models of participatory management for cultural institutions. Author and reviewer at renowned journals, Lorena was recently CES coordinator of the H-2020 project “*European Colonial Heritage Modalities in Entangled Cities*” (ECHOES, 2018-21), and CES Coordination team of the P-2020 project “*Creative Tourism Destination Development in Small Cities and Rural Areas*” (CREATOUR, 2016-20).

Contact: lorenaquerol@gmail.com

Gilbert NICOLAS

***Entre un espace muséologique et muséographique. Étude de cas :
le Musée Archéologique de l'Université Saint-Esprit - Kaslik***

Résumé

À travers un travail expographique visant l'intégration du musée archéologique de l'Université Saint-Esprit Kaslik, au Liban, dans les enjeux contemporains qui traversent la vie estudiantine, cette étude s'intéresse à l'espace muséal et son importance sensorielle et communicationnelle au sein des musées universitaires. La recherche se concentre sur la distinction entre un espace muséologique et un espace muséographique, par la conception d'un nouvel espace architectural qui s'engage dans le processus communicationnel universitaire. Cet article et travail expographique résulte de l'importance des différents éléments qui constituent les espaces extérieur et intérieur des musées.

Mots-clés : architecture, musée, muséographie, espace, université.

Abstract

The expographic work in this research aims to integrate the archeological museum of the Holy Spirit University Kaslik, in Lebanon, into the contemporary issues introduced to students during their studies, and emphasizes the importance of museum space on a sensorial and on a communicational level within university museums. Through the design of a new architectural space that engages in the university communication process, the research focuses on the distinction between a museological space and a museographic space. This article and expographic work, together, shed the light on the importance of the different elements that make up the outer and inner spaces of museums.

Keywords : architecture, museum, museography, space, university.

Introduction

L'architecture n'est pas seulement perçue visuellement, elle est également « visitée » et « utilisée » et, en tant que telle, devient partie intégrante, acteur physique d'une représentation où des sens, autres que la vision, sont impliqués (LETESSON 2009, p. 21).

Dans son discours volumétrique, l'architecte cherche à communiquer à l'utilisateur un espace qui le complète et qui incarne une extension physique de son corps. Cependant, le travail architectural consiste également à répondre, de la manière la plus claire, à la demande des utilisateurs pour rendre leurs expériences de l'espace cohérentes et adéquates. L'espace semble s'effacer autour du visiteur pour laisser place à la fonction voulue et attendue. De ce fait, l'étude de l'espace des bâtiments assure que le visiteur doit se trouver au centre, l'espace négatif et positif¹ se modifiant pour son confort mental et physique, comme l'a précisé Jean-Pierre Laurent, au musée dauphinois de Grenoble, en 1976. L'espace appartient au public et l'incite à s'approprier la revitalisation de ce qui l'entoure.

Chaque type de bâtiment est spécifique de par son entité, ses détails, sa fonction et la finalité pour laquelle il a été créé. Sachant que les musées sont des établissements qui oscillent entre espace privé, semi-public et public, l'architecte vient travailler la volumétrie et l'espace intérieur en respectant simultanément la spécificité de chaque intervalle. L'étude complexe de la configuration spatiale et architecturale du musée influe directement sur l'expérience muséale et sur la pratique du visiteur, d'où la nécessité d'une approche qui déploie des moyens conséquents. Cette configuration spatiale entraîne ainsi le visiteur dans un événement social, créant des relations complexes entre périodes, espaces et objets exposés, incitant l'esprit à la réflexion, à la curiosité, pour atteindre des apprentissages nouveaux. Dès la création du musée, l'espace architectural joue un grand rôle sur l'évolution des relations entre musée et public, et nous pouvons observer cet entrecroisement trilogique entre architecture, communication et inclusion socio-culturelle. Ainsi, l'architecture connote la destruction physique des barrières, incitant le visiteur à franchir les portes des bâtiments et à entrer dans ce dialogue matériel avec l'exposition et la collection. M. Stawiarski définit le seuil comme le lieu d'accueil et de passage ; il est arrêt et franchissement, clôture et ouverture (STAWIARSKI 2010, p. 3). Une fois le seuil franchi, le visiteur se coupe du monde extérieur, il est « déprogrammé », déconnecté du quotidien, et plonge durant sa visite dans un monde nouveau (DAVALLON 2000, p. 174-175). Après cette transition, le visiteur entre dans la muséographie et dans le corps du musée, qui est son espace intérieur. L'étude de cet espace semble, dès la fin du XX^e siècle, de plus en plus

¹ Espace positif et négatif se complètent, l'espace positif est l'espace occupé par une construction, un meuble ou un objet et l'espace négatif est défini par la surface vide qui entoure l'espace positif utilisée pour la circulation ou l'aération.

important. Pour étudier l'espace du musée et de l'exposition, il est important de distinguer l'espace découlant du travail architectural de celui qui découle du travail expographique (GHARSALLAH-HIZEM 2008, p. 5).

Beaucoup de textes ont traité de la muséologie et de la muséographie ainsi que de leurs intersections dans le travail des musées et des expositions. Dans notre article, nous voulons mettre le point sur ces deux termes du point de vue architectural. Nous montrerons brièvement ce que nous entendons par la distinction entre les deux termes avant d'entrer plus spécifiquement dans l'étude de cas proposée. Du point de vue de l'espace dédié au musée, l'espace muséologique englobe tous les espaces et toutes les fonctions rattachées au musée à leur état brut. Un musée est un rassemblement de fonctions, il englobe entre autres les dépôts, les salles d'administrations, les salles de recherche et de préservation, les espaces d'expositions, le magasin, et toutes les autres activités. Ainsi, l'espace – muséologique – peut être défini par l'espace en tant que tel qui hébergerait toutes ces fonctions. Par ailleurs, l'espace – muséographique –, qui a été habité par des histoires expographiques, des scénographies spécifiques et des activités spatiales, devient le médiateur qui rapproche le personnel muséal et les visiteurs de la collection et du musée. Ce travail interprété par le muséographe « apprivoise » alors l'espace et le rend familier et adapté à ses utilisateurs. Il se différencie donc des autres lieux muséaux et met en valeur l'identité et l'histoire. Pour concrétiser encore plus cette comparaison, nous nous référons aux deux mots anglais « house » et « home ». « House », qui définit une maison dans le sens brut du terme, et « Home », qui revoie à la maison de l'individu, où maints événements ont eu lieu, un espace où émergent des souvenirs, un espace où l'individu s'identifie, un espace qu'il s'approprie.

Dans cet article nous nous intéresserons à l'espace muséal et son importance sensorielle et communicationnelle au sein des musées universitaires. Il s'agira d'étudier les configurations architecturales ainsi que les techniques de présentation et de traitement de l'espace muséal afin de transformer cet espace muséologique en un espace muséographique, de mettre en place une meilleure communication entre les objets et le visiteur et d'intégrer le musée dans la vie estudiantine – voire, selon notre analyse, ce qui déterminerait la beauté et l'efficacité d'un musée ou d'un espace muséal. Quels sont les critères qui déterminent si une salle d'exposition ou un musée sont réussis ? Comment transformer l'espace muséologique en espace muséographique approprié par ses utilisateurs ?

1. Les musées universitaires

Depuis le début du XXI^e siècle, les musées universitaires connaissent un grand succès, souligné par la création d'un Comité International pour les musées et les collections universitaires (UMAC) au sein du Comité International des Musées (ICOM)

(SOUBIRAN *et alii* 2009, p. 6). Ce comité affirme qu'il importe grandement de reconnaître le travail qu'il reste à accomplir par les professionnels des musées universitaires et de soutenir la revitalisation des structures muséales dans le monde académique.

Le musée universitaire cache des trésors à redécouvrir. Il est temps de recomposer un musée qui regroupe de riches collections, afin que l'université joue son rôle de transmetteur de culture en protégeant, en exposant et en étudiant cette richesse. Il est aussi temps de concevoir un modèle de « Musée d'enseignement ». Nous pensons notamment au Musée des Arts et Métiers du Conservatoire National des Arts et Métiers (CNAM) à Paris, en France. Le Musée des Arts et Métiers du CNAM est un établissement public, sous la direction du Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche. Ce musée, par son caractère professionnel, culturel et scientifique, abrite une précieuse collection sur l'évolution des savoirs techniques, la communication, la construction, les matériaux, les instruments scientifiques, l'énergie, ainsi que les transports et les mécaniques (CNAM s. d.).

Rénové en l'an 2000 pour donner accès au large public à des formations culturelles et professionnelles, le Musée des Arts et Métiers est ouvert aux étudiants et chercheurs pour approfondir la connaissance des métiers et des arts anciens. Il utilise une pédagogie par l'objet qui permet aux visiteurs, ouvriers professionnels et autres, de redécouvrir les anciens objets et de réutiliser les anciennes machines afin de concevoir de nouveaux objets. Il utilise, au lieu de la parole, la science des faits, et permet aux anciennes machines de reprendre leur mouvement et de fonctionner à nouveau sous les yeux des visiteurs. Les collections universitaires sont généralement connues pour leur grande diversité : diversité d'objet, de collections, de sources, de thèmes, etc., qui constitue une richesse à la fois attirante pour les recherches scientifiques, mais aussi pesante pour ce qui en est de la gestion, l'entretien et la coordination. Cette diversité pose aussi le problème de l'espace, des lieux d'exposition et de rangement. L'enjeu de l'espace architectural, plus précisément dans les musées universitaires, s'inscrit dans la question de la complexité du public et de la présence de ces établissements, généralement, au sein d'un campus universitaire. Pour y répondre, il est nécessaire d'œuvrer à trouver les fonds nécessaires à la préservation et la mise en valeur des collections, mais aussi de monter des projets culturels et d'effectuer des recherches scientifiques.

Dans le but d'approfondir le rôle de l'espace et de l'expographie dans l'amélioration de la vie muséale et étant donné que les différents cas de musées universitaires sont nombreux et variés, nous étudierons, plus spécifiquement, le cas du Musée Archéologique de l'Université Saint-Esprit de Kaslik, Liban (USEK).

Le Musée de l'USEK, Musée Archéologique Universitaire (MAU), possède une collection unique comprenant entre autres éléments un outillage lithique de différentes techniques

qui relate l'évolution préhistorique du Paléolithique et Épipaléolithique (1,5 million BP-12 000 BP) jusqu'à la sédentarisation au Néolithique (6900 av. J.-C, 4500 av. J.-C.) au Liban², ainsi qu'une grande collection de verrerie romaine, céramiques, monnaies, objets culturels des anciennes civilisations jusqu'au christianisme (spécifiquement les maronites), parures et autres. La collection du MAU provient essentiellement du Liban. Elle retrace l'histoire du pays depuis la Préhistoire, jusqu'à la période ottomane et compte près de 4000 objets archéologiques. Récemment, suite à une intention de donation d'une collection de verreries qui comprend plus de mille objets, le MAU se trouve devant la nécessité de réaménager son espace muséal. Ce projet aura pour but de remettre en valeur la collection toute entière, en particulier celle des verreries, et de réintégrer l'expérience muséale au sein de la vie universitaire, avec une ouverture au grand public.

2. Problèmes et demandes actuels du Musée archéologique de l'USEK

2.1. Analyse de l'espace existant

Maints problèmes d'intégration et de conservation trouvent leur solution dans une bonne expographie et dans l'aménagement ordonné de l'espace. Le musée universitaire, et spécialement le MAU, se trouve lié physiquement et administrativement à un établissement universitaire, ce qui présente des points forts et en même temps compliqués. Toutefois, du point de vue volumétrie et architecture, il y a deux obstacles au réaménagement et à la mise en valeur du MAU : la petite superficie du musée et le lieu de son emplacement à l'intérieur de l'université. Le MAU se trouve au sous-sol de la Faculté des Beaux-Arts. De l'extérieur, il passe inaperçu, caché par le volume du restaurant universitaire. Pour y arriver il faut y accéder par un grand escalier, donnant sur un patio, qui mène à un amphithéâtre, à la cafétéria et au musée. Son entrée principale, qui est con située d'une simple porte en bois, ne donne aucun indice sur ce qui se trouve à l'intérieur. De l'extérieur, l'indication de la présence d'un musée archéologique n'est ni claire, ni bien visible, tant pour les visiteurs que pour les étudiants. D'autre part, la superficie intérieure se réduit à une grande salle de 40 mètres de long et 18 mètres de large, reposant sur douze colonnes centrales et, à son extrémité gauche, se trouve un petit dépôt. L'espace n'était pas conçu pour abriter un musée, au début la salle d'exposition actuelle était une grande salle réservée à l'atelier d'architecture pour le travail des élèves. De même, dans cet espace nous ne trouvons aucune ouverture qui permette la pénétration de la lumière naturelle. Le plafond, les colonnes et les murs sont teints en blanc et le sol est couvert de carreaux gris bleu. Les vitrines présentes sont blanches et principalement de deux types : des vitrines tables et des vitrines murs (fig. 1).

² En 2004, Georgette Habisse, veuve de feu Paul-Émile Guigues (1868-1930), lègue au MAU la collection de son mari.



Figure 1 – Espace intérieur du MAU, 2017. Photo : Gilbert Nicolas.

Dans ce genre d'espace, les points positifs sont les suivants : la liberté dans le choix du parcours, la distribution équilibrée des sous-espaces d'exposition et le manque de contraintes devant la distribution des vitrines et la division des espaces. En revanche, les points négatifs sont le manque de caractère architectural et l'absence d'ouvertures et de fenêtres qui laissent pénétrer la lumière et l'aération naturelles.

Le musée ne constitue pas alors un bâtiment séparé que nous pouvons bien distinguer du reste des facultés. De plus, la présence des autres bâtiments, du seul restaurant du campus et de l'amphithéâtre étouffe – pour ainsi dire – l'entrée du musée (fig. 2). Par contre ces deux éléments peuvent être un point fort pour promouvoir le musée et le rendre plus fréquenté. Nous nous trouvons ici devant plusieurs contraintes architecturales d'où notre étude viendra répondre tout en respectant la collection, l'expographie muséale et la communication avec l'entourage universitaire. Notre proposition favorisera les relations entre, d'une part, les étudiants et le corps muséal et, d'autre part, entre les étudiants et les objets exposés. Nous essayerons aussi, dans la mesure du possible, d'activer et d'attirer des visiteurs de l'extérieur de l'Université. Cette approche a comme finalité l'intégration du MAU dans les enjeux sociaux universitaires contemporains par la diffusion des connaissances au sein de la population étudiante, qui constitue les principaux acteurs de demain, mais aussi au sein du plus large public.

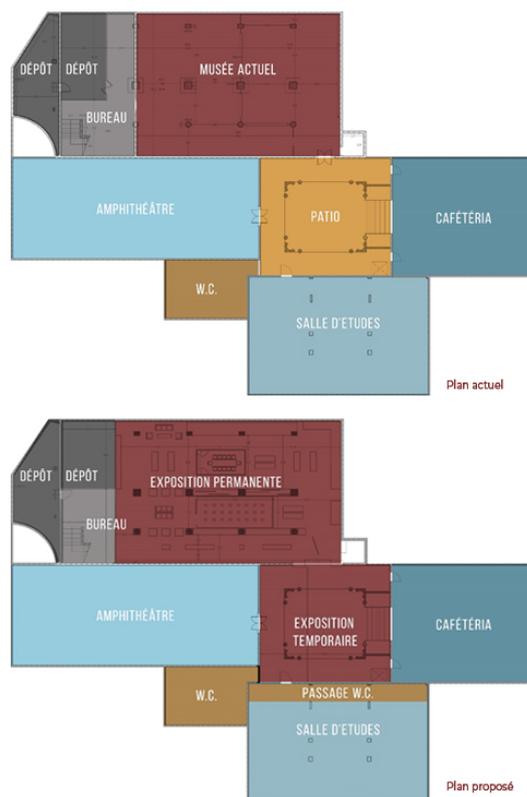


Figure 2 - Plan actuel du MAU, son entourage et le plan proposé pour l'aménagement du MAU.

Photo : Gilbert Nicolas.

2.2. Analyse au sein des élèves de l'université

Dans le but d'établir une réintégration et une revitalisation du MAU, nous avons effectué une enquête auprès de 250 étudiants de l'USEK pour en déterminer les principaux problèmes et essayer par le biais de la muséographie de trouver des solutions et des propositions adéquates (tableau 1).

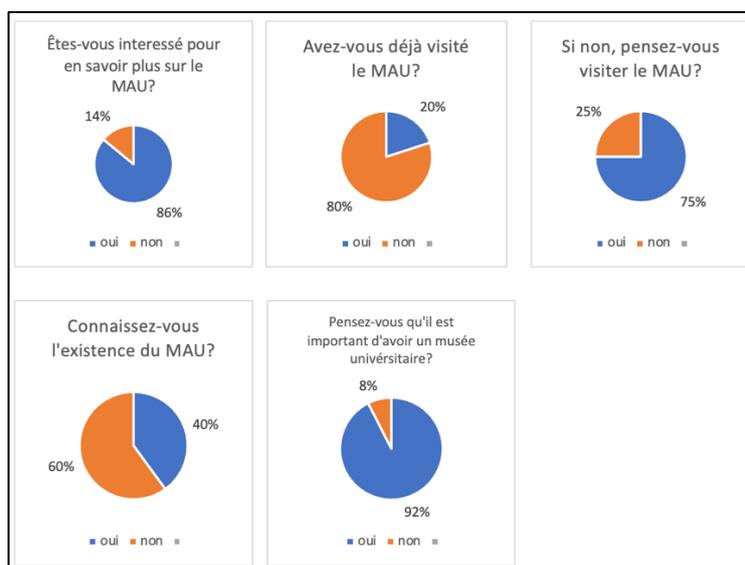


Tableau 1 - Résultats de l'enquête statistique menée auprès de 250 étudiants de l'USEK. Photo : Gilbert Nicolas.

Les chiffres issus de notre enquête statistique nous montrent que la majorité des étudiants (60%) ne connaissent pas le MAU. Par contre, 92% des élèves pensent que c'est important d'avoir un musée universitaire. De même, un grand nombre d'élèves sont au courant que leur université abrite un musée archéologique, mais ne l'ont jamais visité. Presque le même nombre d'élèves se trouvent intéressés par la visite du MAU et par l'envie d'en savoir plus.

Sur ce questionnaire, nous avons ajouté des questions pour demander aux élèves dans quelles mesures la présence du musée les aide-t-elle dans leur cursus éducatif ? Et quelles sont leurs propositions pour l'intégration du musée dans la vie universitaire ? Les étudiants insistent sur l'importance d'avoir un musée universitaire et sur le fait que ce soit un musée qui préserve et conserve des objets archéologiques d'une grande valeur culturelle et historique, au sujet desquels ils ont la curiosité d'en savoir plus. Les propositions des étudiants de l'USEK pour améliorer leur musée universitaire et l'expérience muséale se résument comme suit : d'abord, la plupart des étudiants ont pointé du doigt le fait que le musée ne doit pas être enfoui dans le sous-sol d'une faculté. Ils pensent que le musée n'est pas visible et qu'il se trouve loin de l'activité quotidienne de leur vie universitaire. Les étudiants demandent une rénovation du musée et de son espace expographique et une intégration concrète de la Faculté d'architecture et d'histoire de l'art par des projets qui concernent le MAU. Ils pensent aussi que la création d'événements de design et d'expositions contemporaines aideraient à les attirer au musée et à le faire visiter. De plus, ils proposent d'organiser des visites durant le semestre qui seraient incluses dans leurs études, afin de découvrir le musée et sa richesse. Ils ont insisté sur l'intégration de la recherche muséale et expographique dans le cursus universitaire.

Quant à la question de l'importance du musée dans les recherches universitaires, la plupart des étudiants ont affirmé ce qui suit : ils ont proposé des expositions sur des thèmes et des sujets contemporains qui peuvent aider dans les nouvelles recherches historiques et scientifiques. De même, ils ont demandé d'avoir un musée qui soit une plateforme de discussion et d'études. Les élèves assurent également que le musée peut être une source d'inspiration pour la créativité et pour la découverte. Il joue un rôle moteur pour la connaissance, l'enseignement, la motivation et l'interaction.

Dans son état actuel, le musée universitaire de l'USEK répond partiellement aux demandes des étudiants et s'engage timidement dans la vie universitaire. Malgré quelques séminaires et événements autour de la muséologie comme celui qui a été organisé en mars 2013 en collaboration avec le Pôle Méditerranée de l'Université Paris 8 Vincennes – Saint Denis et l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense (*BULLETIN DE L'USEK*, s. d.) sur le thème « Le musée qui devient catalyseur de recherche et d'enseignement en muséologie », beaucoup de travail reste à accomplir. Ce Musée se trouve, devant la nécessité de revivifier son espace

muséal, de préparer une étude globale pour son expographie et de réengager ses collections au sein de la vie des étudiants.

Le projet se résume à l'intégration du musée dans la vie universitaire. Cela se traduit par l'intégration des collections existantes dans un nouveau parcours muséal attirant et animé, en premier lieu pour les étudiants, mais aussi pour les visiteurs et les chercheurs. Nous pourrions commencer cette réintégration par l'étude de l'espace architectural, extérieur et intérieur, qui s'engage dans le processus communicationnel de l'exposition et participe à donner du sens à la cohabitation des objets archéologiques présents malgré leur diversité thématique. Ensuite, nous proposerons un plan expographique (conception du trajet, promenade, signalétique, aménagement de l'espace, etc.) et communicationnel qui rapproche la vie universitaire du musée et des objets archéologiques tenant compte de la richesse des domaines sur le campus. Il s'agit donc d'étudier les configurations spatiales ainsi que les techniques de présentation et de traitement de l'espace qui permettent la mise en place de la communication et la production du sens dans l'exposition.

3. Transformation de l'espace muséographique en espace muséologique

3.1. Les critères pour une conception expographique réussie

Commençons par quelques points qui montrent l'importance d'une bonne conception expographique dès l'élaboration d'un projet muséal, afin de transformer un espace muséologique en un espace muséographique captivant. Pour pouvoir aboutir à un musée attirant et agréable à visiter, de même que pour avoir un espace muséographique hautement fréquenté et intégré dans la vie quotidienne de l'université et de la région, il nous semble important, après avoir travaillé la nouvelle scénographie muséale, d'intégrer des espaces de lecture, d'études et de recherches. Nous choisissons de souligner l'importance que donne l'effet architectural et spatial sur la vie muséale. Pour cela, nous présenterons six critères globaux qui sont essentiels pour la conception d'une exposition réussie (NICOLAS 2020, p. 48-49) :

- 1- *L'ordre*. L'ordre signifie équilibre visuel et physique, une disposition ordonnée par une sorte de répétition, une symétrie ou même une composition visuelle rythmée et équilibrée qui aide le visiteur à se sentir dans un espace sécurisé, familier et reposant. Au contraire, un espace désordonné donne une impression d'insécurité et de manque de stabilité. En contrepartie, trop de symétrie et d'ordre donnent le sentiment de se trouver dans un musée excessivement systématique, cartésien, vide de toute émotion et de toute âme, il reflète donc beaucoup de rigidité ce qui influe négativement sur la visite. L'idéal consiste à trouver le juste milieu entre ordre et variété, en choisissant une composition expographique ordonnée et un jeu scénographique rythmé et varié. Dans le projet proposé pour la conceptualisation

du MAU, l'ordre est assuré par le choix des couleurs de l'espace architectural, les luminaires et les matériaux utilisés tout au long de la grande salle d'exposition. La scénographie des sous-espaces subit un changement raisonnable selon les thèmes exposés, ce qui introduit un changement ordonné dans le parcours muséal. Ce mélange entre ordre et diversité influe positivement sur la qualité de la visite et rompt la monotonie dans la visite.

- 2- *La vie à l'intérieur des musées.* Souvent, les visiteurs des musées universitaires apprécient se retrouver avec d'autres personnes pour discuter de l'art, de la science et de l'histoire et échanger leurs idées. Le rôle de l'espace muséal dans ce cas se manifeste par l'encouragement des rencontres sociales entre les visiteurs, il se transforme en un lieu d'échanges et de discussions. La présence des meubles dans les salles d'exposition sera étudiée sous cette dimension. De plus, nous pouvons transmettre aussi cette vie conversationnelle à l'extérieur du musée, que le public puisse voir de l'extérieur ce qui se déroule à l'intérieur. Nous avons travaillé ce point par la médiation que l'espace architectural et l'expographie peuvent assurer. Dans cette perspective, nous avons créé des liens entre la vie muséale et la vie estudiantine afin d'adapter le musée aux enjeux contemporains de l'université et du pays. Nous avons proposé une salle d'étude et de lecture à l'intérieur du parcours muséal pour inciter les étudiants à s'approprier l'espace et à l'utiliser plus fréquemment. La création de cette salle à l'intérieur de la salle d'exposition garantit une relation sociale entre les étudiants et les visiteurs et une médiation culturelle visuelle et spatiale entre ces derniers et les objets exposés. Notons également que la création des coins salons, où le visiteur peut s'asseoir, contempler ou discuter, favorise les échanges scientifiques et culturels. De la même manière, la relation entre les conservateurs et les chercheurs du musée et le public est assurée dans le parcours où le visiteur peut voir, à travers les vitres, le corps muséal lors de son travail quotidien. Il peut aussi voir les réserves, les dépôts et les salles de réunions du personnel du musée, ainsi ces derniers sont eux aussi exposés dans la promenade muséale et transmettent les connaissances et les coulisses du travail muséal aux publics. Enfin, par la création d'un Hall extérieur pour les expositions temporaires, nous avons produit un espace de rencontre devant le musée. La salle d'exposition temporaire déplacée en dehors des murs du musée, dans le hall extérieur qui sert l'amphithéâtre, la cafétéria et les salles d'études, est un signe important que le musée s'ouvre aux étudiants pour les inviter à entrer et rompre la barrière physique qui les sépare.
- 3- *L'échelle de l'espace.* Dans un musée, ce que cherche l'architecte muséographe se traduit par un équilibre entre, d'une part, un grand espace qui abrite un nombre important de visiteurs et d'œuvres exposés, et, d'autre part, un espace intime, à

échelle humaine. L'homme cherche à maîtriser l'espace qui l'entoure, qu'il soit fait par lui ou bien pour lui. En pénétrant dans cet espace, l'homme commence à l'évaluer, à marcher en cherchant les connexions, les successions, la continuité, ou la discontinuité. Selon J. Cousin, un espace vaste et majestueux renvoie à un sentiment de petitesse et de perte qui introduira le visiteur dans un état d'insécurité et de confusion (COUSIN, 1980, p. 143-136). En contrepartie, un espace très étroit suscite des sentiments d'oppression et d'encombrement. Dans un espace équilibré dans son organisation spatiale le visiteur aura alors le sentiment d'être bien entouré, sécurisé et, simultanément, il aura l'esprit aéré et détendu. Le MAU est à l'origine une salle de dimensions moyennes, sa transformation en musée universitaire a obligé l'espace restreint à s'adapter à la collection muséale et vice versa. L'échelle architecturale est donc relativement petite par rapport à la grande collection archéologique du musée. Nous remodelerons tout l'espace en créant des liens entre l'extérieur et l'intérieur du musée. Le musée sortira du cloisonnement de ces quatre murs pour rejoindre les étudiants à l'extérieur dans le hall central que nous avons déjà mentionné dans le point précédent. De même, à l'intérieur, nous avons créé des espaces thématiques qui favorisent les interrelations entre les différentes époques et collections afin de renforcer l'esprit de recherche historique et chronologique. Notre projet, par le choix des couleurs sombre, de la lumière directe et indirecte et de la division de l'espace en petits espaces semi-ouverts, donne l'impression que la salle est plus large que la réalité. Cela aide le visiteur à dépasser le sentiment d'encombrement, à se sentir bien entouré physiquement et en sécurité.

- 4- *L'orientation du visiteur et son esprit de curiosité.* Nous trouvons plusieurs genres d'espaces : par exemple, des espaces limités ou vastes, concaves ou convexes, ouverts ou fermés, hauts ou bas, transparents ou opaques. Toutes ces caractéristiques, et bien d'autres, rendent l'expérience muséale intéressante du fait qu'elles soient combinées, tout en respectant une continuité et une certaine harmonie entre eux. Une grande superficie d'exposition contenant de petits espaces dissimulés, des espaces périphériques, des chambres thématiques annexes, de petits lieux de repos, d'échange, ou de recherche, poussent le visiteur à la découverte et suscite sa curiosité. Dans notre projet de réorganisation du MAU, l'orientation est assurée par le trajet qui est globalement guidé. En même temps, le choix de laisser la liberté au visiteur de tracer sa visite dans les sous-espaces d'exposition apaise le flux dicté dans le musée et favorise les échanges sociaux. De plus, à la fin du parcours, nous avons changé la couleur des vitrines en couleur bordeaux, qui diffère totalement de la scénographie antérieure, pour modifier l'esprit du visiteur et le pousser à en découvrir davantage. Le visiteur semble être poussé à la découverte à cause du changement opéré dans la scénographie et la couleur.

- 5- *L'organisation des objets exposés.* L'organisation est une série décroissante ou croissante d'éléments classés selon leur grandeur ou valeur (*Larousse pratique* 2003, p. 722). De même, l'organisation d'objets dans un musée peut s'établir selon différentes formes et critères selon l'identité du musée et sa mission propre. Nous trouvons normalement un classement hiérarchique, thématique ou parfois chronologique mais on trouve aussi d'autres formes de division d'espaces comme par couleur, forme ou matériaux. La logique de classement est choisie en fonction du récit muséographique. Le récit muséographique traverse la promenade du projet en indiquant lui aussi, par le biais de l'histoire racontée, la disposition des pièces de l'exposition. M. Bal identifie le récit de l'exposition et l'itinéraire comme les coordonnées qui aideront l'objet muet à communiquer avec le visiteur et à prendre, dans l'espace, tout son sens, à la fois large et précis (BAL, 1996). Les espaces sont à la fois physiques et symboliques : ce sont des espaces mutuels, occupés par des objets et des visiteurs, des textes et des installations. Il existe aussi, à travers la technologie, des espaces virtuels par l'intermédiaire des écrans et de la réalité virtuelle qui dépasse l'espace physique du musée. Dans notre projet du musée archéologique, le mode de classement choisi est thématique et respecte la hiérarchie des objets. Cela aide le visiteur à réaliser des concordances claires entre les objets, leurs fonctions et l'époque de leur utilisation. De même, ce classement répond directement à l'identité archéologique et universitaire du musée et facilite la recherche et la transmission des informations aux chercheurs, aux élèves et aux visiteurs. De plus, notre structure architectural présente une séparation physique entre les différents espaces du musée, notamment entre les espaces consacrés au travail administratif, à l'exposition permanente et à l'exposition temporaire. L'histoire expographique, que nous proposerons dans la partie suivante, aidera considérablement à l'organisation de l'espace.
- 6- *L'identité du musée.* L'identité comporte un sens large, puisqu'elle renvoie à l'identité socioculturelle, fondamentale pour déterminer la place du musée dans sa communauté. Étant donné sa mission culturelle et éducative, un musée rassemble une communauté de citoyens dans le partage d'une culture commune (CHAUMIER 2003, p. 22). La collection même du musée peut refléter l'identité profonde d'un peuple, son histoire, son système d'échanges économiques et politiques, elle soude donc les liens d'appartenance à la communauté. Le musée, par son architecture, doit avoir un caractère fort, précis et bien identifiable qui le différencie des autres bâtiments culturels et des autres musées, même s'il rejoint dans son identité profonde tous les autres musées. Le MAU est un musée archéologique et universitaire, son identité éducative et conservatrice est claire tout au long de notre

projet architectural par la coexistence des salles de travail et d'étude et du trajet muséal et de l'exposition.

L'identité et l'histoire de l'université peuvent être façonnées par leurs musées et leurs collections, qui jouent un rôle important dans l'évolution de l'enseignement supérieur. Grâce au musée universitaire, la recherche scientifique, l'histoire, l'archéologie et leur rapport avec les thèmes contemporains seront un centre d'intérêt du grand public. De cette manière, une contribution à l'éducation collective de la société sera atteinte. Les plateformes muséales forment un espace concret pour l'évolution des études et leur diffusion, et l'expographie vient aider physiquement la réalisation de cette mission.

3.2. Scénographie et parcours muséal

Dans notre cas, le musée est divisé en plusieurs parties, il raconte plusieurs histoires individuelles mais qui, dans leur ensemble, entretiennent un lien de continuité. Notre histoire décrit une démarche archéologique qui porte le visiteur dans plusieurs lieux et à travers plusieurs états d'âme. Nous proposons au visiteur de commencer sa promenade par le hall extérieur, baigné par la lumière naturelle, comme s'il commençait à pénétrer dans l'histoire par un seuil qui sépare l'extérieur de l'intérieur, un extérieur lumineux qui mélange plein de couleurs vers un endroit inconnu, sombre et mystérieux. Une invitation à voyager dans le temps et à entrer dans une aventure archéologique muséale.

L'élément central, au début de l'itinéraire formé par une bande circulatoire qui semble émerger du sol, donne l'impression que le visiteur traverse une fouille archéologique ou des ruines sortant du sol, et des objets commencent alors à apparaître devant lui (fig. 3).

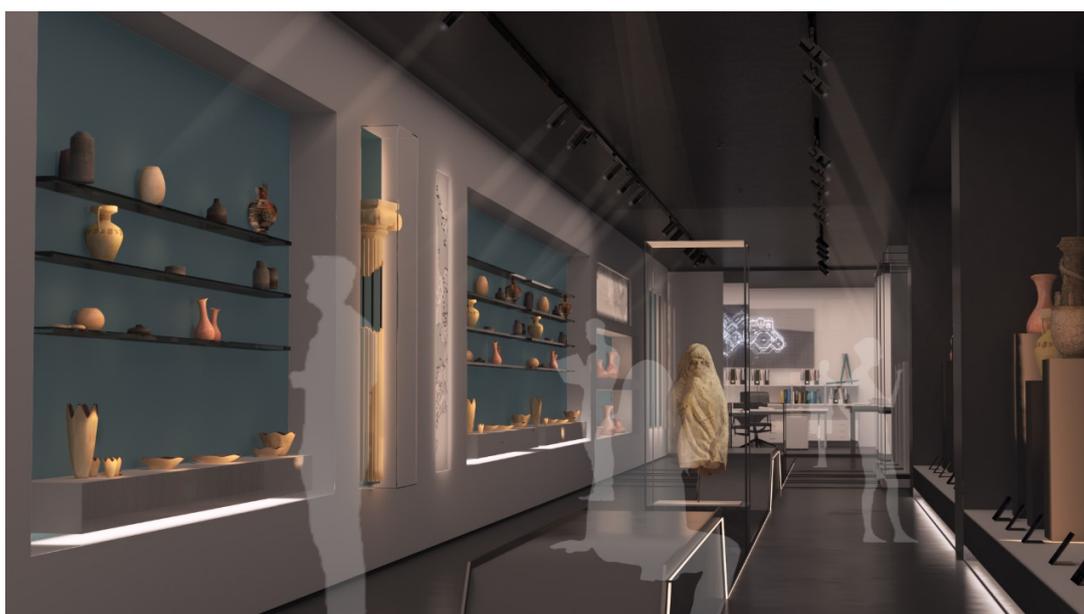


Figure 3 - Représentation 3D de la première salle d'exposition du MAU. Photo : Gilbert Nicolas.

Le visiteur pourra observer l'évolution de ces objets au cours des époques et le changement des formes et des dessins selon chaque civilisation. À la fin de cet espace, nous avons placé le bureau du conservateur du musée avec un atelier de travail pour permettre aux visiteurs de regarder le travail de préservation et de consolidation des objets. Durant son parcours, le visiteur aura la chance de voir, à travers un mur vitré, le grand travail à l'œuvre derrière cette exposition.

L'histoire se poursuit en rentrant dans la « salle du trésor », la « Black Box », qui contiendra la collection de verreries. Lors de cette expérience, le visiteur pénètre dans un lieu mystérieux en contemplant des objets de grandes valeurs, et il avance pour entrer dans un lieu sombre et inconnu. Désormais, il ne se trouve plus dans un lieu où il découvre des objets archéologiques, mais dans un cheminement vers une sorte de « sœur » des temples des anciennes civilisations. Nous voulons ainsi donner au visiteur l'impression qu'il voyage dans le temps. Une fois à l'intérieur de la « Black Box », le récit change totalement pour transporter le visiteur d'un espace blanc, accueillant et vaste, en un endroit sombre, noir et secret. À l'intérieur de cet espace, seuls les objets de verrerie seront illuminés et tout l'espace sera plongé dans l'obscurité (fig. 4).

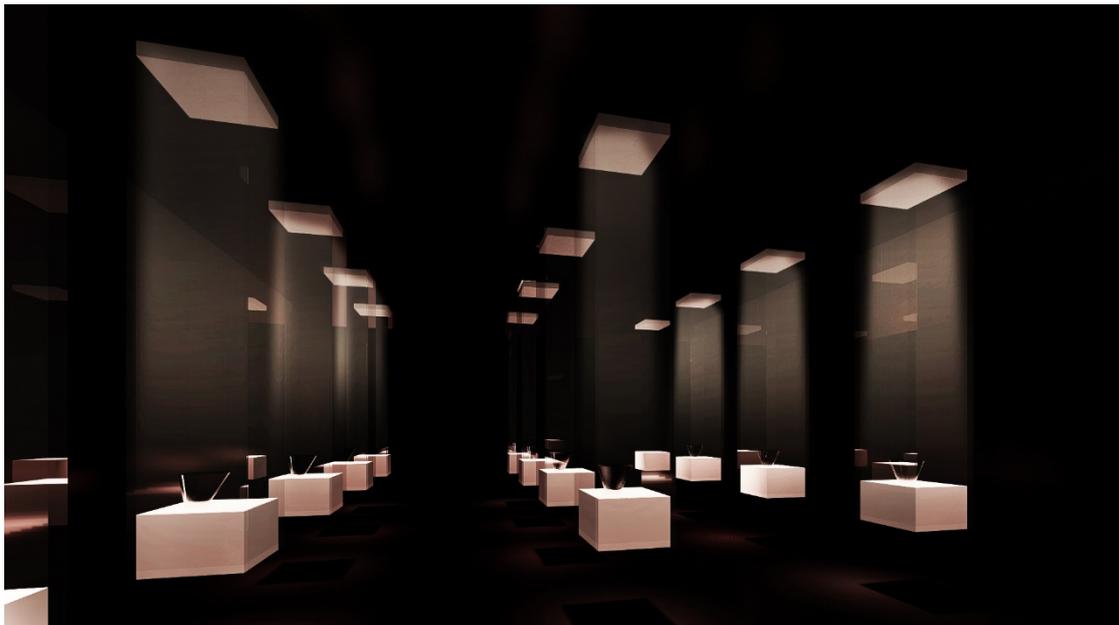


Figure 4 - Intérieur de la « Black Box ». Photo : Gilbert Nicolas.

Cet effet s'inscrit dans cette étape du parcours pour donner l'impression que nous sommes en train de pénétrer dans les profondeurs de l'histoire archéologique et d'entrer dans cette dimension inconnue des fouilles où, durant sa recherche, l'archéologue se trouve plusieurs fois face à une sorte de mystère. Nous transmettons au visiteur ce sentiment d'« inexploré » lorsqu'il ne s'attend pas à ce que, pendant une nouvelle fouille, il découvre quelque chose de nouveau. Choisir de mettre uniquement la lumière sur les objets exposés pourrait être comparé aux petites découvertes faites tout au long d'une fouille archéologique. Une fois

ramassés et assemblés, ces objets permettront à l'archéologue de former sa synthèse et de mettre en lumière une nouvelle découverte qui était enfouie dans l'obscurité durant des millénaires : c'est là l'effet désiré par la scénographie de cette étape. À la troisième étape, nous proposerons aussi au visiteur de jeter un coup d'œil, à travers un mur vitré, aux dépôts du musée, et également aux bureaux et ateliers. Nous avons intégré cette étape pour montrer que la collection du musée ne se limite pas seulement aux objets exposés dans les vitrines, mais qu'elle s'étend au-delà des salles d'expositions. Le visiteur entre ensuite dans un espace d'exposition dont la pièce centrale est une salle de réunion vitrée (fig. 5).



Figure 5 - Représentation tridimensionnelle de la salle de réunion et des murs de projection.
Photo : Gilbert Nicolas.

Cette étape est le lieu de la recherche dans l'étude archéologique, et une grande vitrine murale est visible de l'intérieur de cette salle de réunion. Arrivant à la dernière étape du parcours proposé, le visiteur se trouve devant une large vitrine de couleur bordeaux qui diffère entièrement de la totalité des autres espaces. Lors de cette étape, nous rencontrons la collection culturelle et funéraire avec la collection des tableaux religieux que possède le musée. Dans cet endroit, la vitrine se transforme en une chambre qui permet au visiteur de pénétrer progressivement à l'intérieur d'un nouvel espace par une marche qui insiste sur cet effet ascendant. Nous avons créé la vitrine comme une sorte de grande niche pour procurer un sentiment d'enfermement afin de contempler et de prendre le temps d'admirer les objets exposés (fig. 6).



Figure 6 – Représentation 3D de la vitrine niche. Photo : Gilbert Nicolas.

Le sol du musée sera teint en noir, tout comme le plafond, afin de focaliser le champ de vision des visiteurs uniquement sur les vitrines blanches et les objets exposés. Ce mélange de noir et de blanc, avec les couleurs choisies comme fond pour quelques vitrines, renforcera le sentiment d'un espace vaste et mettra les objets de la collection en valeur.

Cette division de l'espace et de la circulation, entre liberté et contrainte, aide les visiteurs à rester captivés durant leur visite et à toujours vouloir avancer dans l'espace pour en découvrir plus ; elle les incite aussi à venir revivre cette expérience. Voici ci-dessous l'axonométrie qui représente l'organigramme pour avoir une meilleure idée de la relation des différentes fonctions qui constituent le MAU (fig. 7).

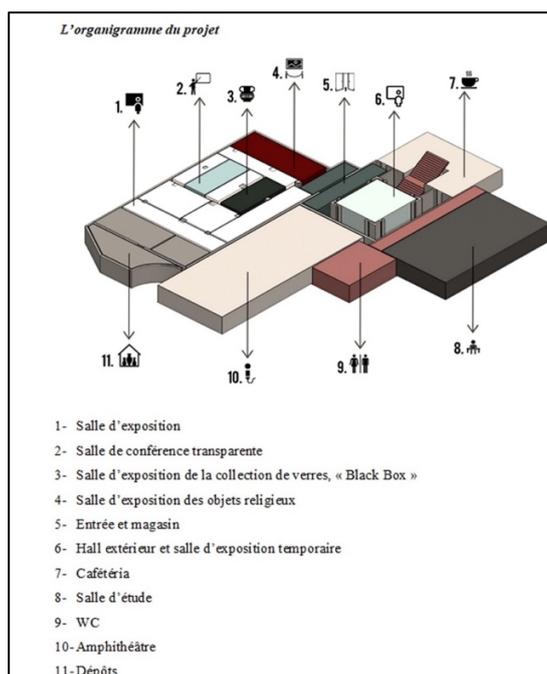


Figure 7 – Organigramme du projet de conceptualisation du MAU. Photo : Gilbert Nicolas.

Conclusion

Le travail expographique que nous venons de proposer pour le MAU résulte de l'importance prise par les différents éléments qui constituent les espaces extérieurs et intérieurs des musées. Par cette conceptualisation du MAU, il répond concrètement à la question de la transformation de l'espace muséologique en un espace muséographique. L'espace sera adopté par les visiteurs et fera partie intégrante de leur vie quotidienne. Il sera un lieu privilégié et revisité plusieurs fois comme un refuge culturel et scientifique. L'étude de différents musées et expositions montre la grande importance de l'interrelation entre espace architectural, exposition et public.

L'importance du rôle des musées universitaires dans la vie étudiante et leur travail face aux enjeux contemporains de la société entre en résonance avec cette revitalisation du MAU. Ce renouvellement sera-t-il utilisé pour remodeler l'image de l'université et l'ouvrir à de nouveaux modèles d'éducation ? Le musée universitaire peut-il être un outil de renouvellement des partenariats universitaires publics et privés ? Peut-il être un moyen qui distingue par sa valeur l'université et attire les chercheurs locaux et internationaux afin qu'ils réalisent des études approfondies sur l'histoire du pays et sur son avenir ?

« (...) l'architecture est le musée : nettement, la configuration architecturale donne le sens au musée. L'architecture définit les règlements et les directions de vue de l'homme, conceptuellement et physiquement. Elle ne concerne pas uniquement les expositions mais sculpte aussi l'expérience de la visite » (GIEBELHAUSEN 2006, p. 42).

Liste des abréviations

UMAC : les Musées et les Collections Universitaires

ICOM : Comité International des Musées

CNAM : Conservatoire National des Arts et Métiers

USEK : Université Saint-Esprit de Kaslik, Liban

MAU : Musée Archéologique Universitaire

Bibliographie

BAL Mieke, 1996 : *Double Exposures*, Londres, Routledge.

BULLETIN DE L'USEK, s. d. : n° 74, septembre, p. 92. Disponible sur <https://www.usek.edu.lb/museum> (consulté le 11 juin 2019).

CHAUMIER Serge, 2003 : *Des musées en quête d'identité: Écomusée versus technomusée*, Paris, L'Harmattan.

CONSERVATOIRE NATIONAL DES ARTS ET MÉTIERS, s. d. : *Cnam* [en ligne]. Disponible sur <http://www.cnam.fr/> (consulté le 11 juin 2019).

COUSIN Jean, 1980 : *L'espace vivant: Introduction à l'espace architectural premier*, Paris, du Moniteur.

DAVALLON Jean, 1999 : *L'exposition à l'œuvre: Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan.

GHARSSALLAH-HIZEM Soumaya, 2008 : *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : Analyse du processus communicationnel et signifiant*, thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine, Montréal, Université du Québec à Montréal, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse.

GIEBELHAUSEN Michaela, 2006 : *The architecture is the museum, New Museum theory and practice, an introduction*, Oxford, Blackwell Publishing.

LETESSON Quentin, 2009 : *Du Phénotype au génotype: Analyse de la syntaxe spatiale en architecture minoenne*, Louvain, Presses universitaires de Louvain.

NICOLAS Gilbert, 2020 : *Entre un espace muséologique et muséographique. Étude de cas : le Musée Archéologique de l'Université Saint-Esprit - Kaslik*, mémoire de master en muséologie, Beirut, Université Libanaise.

SOUBIRAN Sébastien, LOURENÇO Marta C., WITTJE Roland, TALAS Sofia, & BREMER Thomas, 2009 : « Initiatives européennes et patrimoine universitaire », *La Lettre de l'OCIM*, n° 123, mai-juin, p. 5-14. Disponible sur <https://journals.openedition.org/ocim/229> (consulté le 6 décembre 2019).

STAWIARSKI Marcin, 2010 : « Rien que des seuils : réflexion sur l'esthétique de l'interstice », *Conserverie mémorielle*, n° 7, avril. Disponible sur <https://journals.openedition.org/cm/451#notes> (consulté le 6 décembre 2019).

Notice biographique

Gilbert Nicolas est un architecte libanais qui a fait ces études en architecture à l'Université Libanaise. Il est titulaire d'un master de recherche en territoire paysage et architecture et d'un master en art et archéologie section muséologie. Co-fondateur de l'atelier d'architecture NCA studios, et enseignant de l'histoire de l'art et de l'architecture à l'école technique du collège central Jounieh - Liban.

Contact : gilbertnicolas@ncastudios.com

CARNETS DE VISITE

Thomas BRIAMONT

Le Musée de l'Éphémère de Herstal : source d'inspiration pour le musée de demain ?

1. Qu'est-ce qu'un musée ?

Voici une question qui peut paraître anodine : les musées sont des institutions courantes dans le paysage culturel belge et il peut sembler facile de les définir. Pourtant, la question de la définition du terme « musée » a souvent posé problème à la muséologie (GOB & DROUGUET 2014, p. 43-47). Et pour cause, le musée peut prendre des formes extrêmement diversifiées et il ne cesse de se transformer, de se réinventer. Si nous avons décidé de commencer notre contribution par cette question, c'est qu'elle est d'une brûlante actualité. Lors de sa Conférence générale de 2016, à Milan, le Conseil International des Musées (ICOM) a décidé de revoir sa définition du musée, estimant que la dernière mouture votée en 2007¹ ne correspondait plus exactement aux défis et aux réalités du XXI^e siècle. Dès 2017, un comité permanent (le *Museum Definition Prospects and Potentials* ou MDPP) fut mis sur pied avec pour mission de formuler des recommandations sur la révision de la définition. Un processus de réflexion participatif fut également lancé, chacun pouvant contribuer à l'élaboration d'un nouveau texte plus actuel et plus adapté. Nous avons nous-même tenté l'expérience dans le cadre de notre formation en muséologie à l'Université de Liège, réalisant ainsi à quel point il était complexe de trouver des termes qui soient précis, tout en incluant la diversité des expériences muséales à travers le monde.

En juillet 2019, le conseil d'administration de l'ICOM a finalement décidé de soumettre une nouvelle définition² au vote de l'assemblée générale devant se réunir le 7 septembre 2019, à Kyoto. Celle-ci déclencha des débats animés, si bien que l'AG décida de reporter le vote.

¹ « 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'étude, d'éducation et de délectation ». GOB & DROUGUET 2014, p. 44.

² « 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 ». Sur cette définition et les débats qui se sont développés en France, voir RAOUL-DUVAL 2019.

Après une année émaillée de vives discussions, le MDPP fut remanié et rebaptisé *ICOM Define*. Actuellement, une nouvelle méthodologie a été élaborée et un nouveau processus de consultation est en cours (ICOM s. d.).

Si les débats suscités par l'élaboration d'une nouvelle définition sont si intenses, c'est parce qu'ils renvoient directement au rôle que doit jouer le musée dans la société. La question n'est pourtant pas nouvelle. En 1968 déjà, Hugues de Varine écrivait dans un texte pionnier du mouvement de la nouvelle muséologie :

« Le musée est une institution qui peut et doit être adaptée aux besoins *réels* du monde moderne, c'est-à-dire de *l'homme moderne* » (DE VARINE 1992, p. 54).

Dans ce texte, le muséologue français souhaitait dénoncer le musée traditionnel comme une institution poussiéreuse défendant et propageant le modèle culturel d'une élite. Il appelait alors à une véritable révolution culturelle dans les musées, qui devaient devenir des institutions au service de l'homme et du développement de la société. Depuis, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts, mais les problématiques soulevées par Hugues de Varine restent d'actualité. Comment le musée doit-il se positionner face aux problèmes rencontrés par notre société ?

La visite du Musée de l'Éphémère à Herstal amène irrémédiablement à s'intéresser à cette question, notamment en ce qui concerne l'écologie et le développement durable. En effet, en dépit de l'urgence climatique, les thématiques environnementales peinent à s'imposer au musée. Pourtant, la problématique préoccupe certains muséologues depuis plusieurs années. Ainsi dans les années 90, un collectif de muséologues français et canadiens dressait déjà un premier bilan de la façon dont les institutions muséales abordaient les thématiques environnementales. Il donnait également une ébauche d'explication de leur relative absence au musée :

« Car le musée n'a pas coutume de traiter de sujets qui appartiennent au présent et qui, de surcroît, demandent de prendre position. Il est plutôt tourné vers la conservation d'un passé dont la valeur sociale (esthétique, mémorielle, scientifique) est admise par tous ; bref, d'un patrimoine reconnu » (DAVALLON, GRANDMONT & SCHIELE 1992, p. 20).

Certaines institutions tentent pourtant de franchir le pas et de traiter l'écologie comme un véritable objet de musée. C'est le cas du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée qui, dans les années 2000, a initié une grande entreprise de collecte d'objets liés à la défense de l'environnement (ROBERT & LEROUX 2009). Plus récemment en Belgique,

un musée exclusivement consacré à l'environnement (le Musée BelExpo) a ouvert ses portes (SEMNINGCKX 2018). La thématique commence donc à s'implanter dans le monde muséal.

Au cours de ces quelques pages, nous allons voir que le Musée de l'Éphémère propose des réponses inédites et innovantes pour faire face à la crise écologique. En outre, l'expérience qu'il propose amène incontestablement à s'interroger sur la définition du musée et les missions qui lui sont attribuées. Notre réflexion s'appuiera sur des concepts développés par la nouvelle muséologie qui, bien que n'ayant pas directement inspiré le développement du Musée de l'Éphémère, peuvent se révéler utiles pour saisir la richesse de cette expérience. Notons enfin que la visite sur laquelle s'appuie cette contribution remonte à janvier 2019 et que, depuis, le Musée de l'Éphémère a vu ses activités affectées par un incendie et par la crise sanitaire du coronavirus. Par conséquent, certaines réalités décrites ci-dessous ont sans doute évolué au cours des derniers mois.

2. Présentation succincte du Musée de l'Éphémère

Le Musée de l'Éphémère a été inauguré au mois de mai 2018. Il se trouve à Herstal, derrière l'hôtel de ville, sur une ancienne friche industrielle réaménagée. C'est un projet qui a été imaginé par l'artiste Werner Moron, sculpteur en biotope pour Natagora, une association de sauvegarde de l'environnement. Le projet a également été soutenu par les pouvoirs publics, en l'occurrence par la commune de Herstal (COMMUNE DE HERSTAL s. d.).

Bien que le musée ait été inauguré récemment, le projet a germé depuis plus d'une dizaine d'années dans la tête de Werner Moron. Il l'a d'abord développé dans son propre domicile à Liège, avant de collaborer avec le Préhistomuseum de Ramioul. Là-bas, il a imaginé une première ébauche du Musée de l'Éphémère avec différents aspects que l'on retrouve aujourd'hui à Herstal. Ainsi, le projet développé au Préhistomuseum était décrit en ces termes :

« Il s'agit d'abord d'une attitude ouverte vis-à-vis du patrimoine naturel qui nous entoure et d'une nécessaire prise de conscience de préserver un environnement de qualité à l'échelle d'un site défini ou d'un quartier. Dans son principe, le projet vise à encourager et à aider des habitants à participer au discours social dans l'espace public quels que soient leurs différences ou leurs antagonismes. Idéalement, les actes qui résultent de l'action ont pour objectifs de permettre aux citoyens de se parler, d'agir ensemble sur un territoire qu'ils choisissent et de rester sensibles aux vibrations d'une actualité » (PREHISTOMUSEUM 2016).

On retrouve donc des idées fondamentales que nous allons développer par la suite. Après Ramioul, c'est à Herstal que Werner Moron a finalement eu l'occasion de développer pleinement son projet sur un espace qui s'était libéré derrière l'hôtel de ville (MORON 2019).

D'un point de vue matériel, le Musée de l'Éphémère ressemble à un « parc ». Ainsi, en plus d'être un musée, il s'agit d'un lieu de passage pour les habitants de la commune d'Herstal.

À l'origine, le site est divisé en neuf zones, chacune d'elles ayant des caractéristiques différentes³ :

1. « Le chemin des canailles » : un chemin en graviers qui permet d'accéder et de se déplacer dans le parc ;
2. « L'art participatif » : un lieu dédié à l'art avec une fresque évolutive pour les jeunes du quartier ;
3. « Les jardins de la ruche » : essentiellement un lieu de production de légumes, de viande (lapins et poules), d'œufs, mais aussi de savoir-faire ;
4. « La forêt comestible » : un espace nourricier où l'on retrouve des arbres fruitiers et qui permet d'organiser différentes activités (par exemple sur la conservation des fruits) ;
5. « Les grimpantes » : comme son nom l'indique, il s'agit d'un mur où l'on retrouve des plantes grimpantes ;
6. « Les portes de la ruche » : un espace rocailleux avec quelques plantes qui est propice à l'implantation des insectes.
7. « Les chemins sensoriels et récréatifs » : un endroit où le visiteur peut découvrir différentes plantes avec ses cinq sens ;
8. « Les hôtes du jardin » : une zone consacrée à la création d'espaces verts pour les hommes, les plantes et les animaux ;
9. « Le jardin des curiosités » : un endroit avec une approche ludique et éducative des plantes exotiques.

Au centre du parc, là où se trouve le « jardin des curiosités », ont été placés des conteneurs maritimes recyclés et munis de technologies innovantes. C'est là que s'est installé le projet LEASE (Laboratoire économique, artistique, scientifique et environnemental) qui associe l'Université de Liège, Natagora, l'intercommunale Urbéo et le pôle MécaTech. Ce projet prône la collaboration entre artistes, scientifiques, entrepreneurs, etc. pour stimuler l'innovation et mieux envisager l'avenir⁴. Par ailleurs, ces conteneurs sont destinés à accueillir les nombreuses activités organisées par le musée.

³ Pour une description plus précise, voir GAILLY 2019.

⁴ Sur ce projet, voir PA.J. 2017.

Enfin, un dernier élément à mettre en avant est l'utilisation des nouvelles technologies qui tranche véritablement avec l'aspect de nature brute que l'on retrouve au musée. Ainsi, le parc est muni de poubelles fonctionnant à l'énergie solaire. Grâce à l'énergie accumulée, elles sont capables de compacter elles-mêmes les déchets, ce qui permet de multiplier leur contenance par cinq. Elles sont également dotées d'une intelligence artificielle qui leur permet d'indiquer en temps réel leur taux de remplissage. Elles sont donc vidées uniquement quand elles sont pleines. Un autre exemple de l'utilisation des nouvelles technologies est l'éclairage. Celui-ci est spécialement adapté pour ne pas déranger les chauves-souris ou autres animaux nocturnes (*La Libre Belgique*, 25 avril 2018, p. 12).

3. Un véritable musée ?

Il est évident que le Musée de l'Éphémère s'éloigne considérablement du modèle traditionnel des musées qu'on a l'habitude de voir en Belgique : une collection exposée à des visiteurs dans un bâtiment. D'ailleurs, il n'est pas reconnu par les pouvoirs publics comme étant un musée. Mais pourquoi alors avoir nommé ce parc « musée » ?

Plusieurs explications sont possibles. Dorothee Luczak, une des responsables du site, explique ce choix par la dimension pédagogique du projet. D'après elle, cet espace a été appelé musée plutôt que parc car « chacune des zones poursuit un objectif pédagogique précis, partagé avec la population » (*La Libre Belgique*, 25 avril 2018, p. 12). Ce n'est donc pas la collection qui est au centre du projet, mais bien la relation avec la population de Herstal, cette dernière constituant non seulement le public, mais aussi un véritable acteur au sein du musée.

Werner Moron, concepteur du projet, nous a fourni une explication plus complète, mais également plus réflexive. Le nom « Musée de l'Éphémère » est en fait un oxymore. Dans l'imaginaire collectif, un musée conserve un patrimoine reconnu et ancien : c'est le lieu de la conservation du savoir et du patrimoine. Mais dans le cas du Musée de l'Éphémère, il s'agit de conserver des éléments fragiles comme des saisons, des insectes, des plantes... En d'autres termes, il s'agit de jouer sur la contradiction entre l'idée de conservation accolée au musée et l'idée de fragilité qui renvoie au terme « éphémère » (MORON 2019).

Une dernière explication, plus rationnelle et qui s'éloigne des idées du concepteur, est que le parc ne doit pas exister indéfiniment. En effet, dans une interview, le bourgmestre de Herstal a expliqué les futurs projets qui doivent s'installer sur l'ancienne friche industrielle :

« Nous y avons fait le nouvel hôtel de ville mais il nous reste encore un hectare sur lequel nous voudrions voir se développer une promotion immobilière. En

attendant qu'elle se fasse, nous avons voulu un espace de convivialité pour les citoyens » (*La Meuse (édition de Liège)*, 25 avril 2018, p. 11).

Si la promotion immobilière évoquée n'a pas encore vu le jour actuellement, cette déclaration du bourgmestre montre que le Musée de l'Éphémère tel qu'il a été développé derrière l'hôtel de ville de Herstal pourrait disparaître dans un futur plus ou moins proche : il est donc lui-même éphémère. Toutefois, cela ne constitue pas tant un problème, le lieu n'étant pas une finalité en soi. Au contraire, le Musée de l'Éphémère se caractérise par son étonnante capacité à se réinventer et reformuler son projet en des lieux et en des temps différents. S'il était amené à quitter le centre de Herstal, il fleurirait sans doute à nouveau sur un autre site propice, offrant un abri (pour accueillir un public et diverses expériences artistiques) et un espace de verdure (dédié à la conservation du patrimoine naturel fragile).

Au final, le Musée de l'Éphémère doit-il être considéré comme un véritable musée ? Chacun aura sans doute sa propre réponse à cette question, mais il est un fait certain que l'expérience proposée par le Musée de l'Éphémère est déstabilisante, car elle s'éloigne considérablement du modèle de musée que nous avons l'habitude de rencontrer en Belgique. De ce fait, la visite de cet endroit permet de mieux saisir les débats qui animent l'ICOM sur la définition du musée. En effet, si le Musée de l'Éphémère ne correspond pas exactement au cadre défini en 2007 – notamment parce qu'il ne prétend pas être une institution permanente, bien au contraire – il comprend toutefois des aspects intéressants qui nous amènent à réfléchir sur ce que doit être le musée de demain. La dernière partie de cette contribution, qui analyse le Musée de l'Éphémère à l'aune des concepts de la nouvelle muséologie, en offre une illustration.

4. Un musée au service du développement local ?

Lors de notre visite, nous avons été particulièrement frappé par la proximité entre les préoccupations du Musée de l'Éphémère et certains concepts de la nouvelle muséologie, alors même que ce courant n'a pas influencé Werner Moron dans son projet. Deux concepts chers à la nouvelle muséologie semblent particulièrement pertinents pour saisir la richesse de ce projet et comprendre en quoi il peut contribuer à la réflexion sur le musée de demain : le développement local et l'éducation.

Dans la nouvelle muséologie, le musée est considéré comme un acteur et un outil au service du développement local (ASSUNÇÃO DOS SANTOS 2009, p. 214-218). Mais voici une affirmation qui nous amène à diverses questions. Que signifie exactement le développement ? Il s'agit d'un terme extrêmement souple et subjectif qui peut correspondre à des réalités diverses et variées. C'est la raison pour laquelle l'initiateur du projet Werner Moron n'est pas très à l'aise avec ce concept (MORON 2019). Toutefois, l'idée

du développement n'est pas absente au Musée de l'Éphémère. On entrevoit une volonté de promouvoir un développement durable, qui sauvegarde un patrimoine naturel fragile dans un contexte urbain.

La question qui se pose alors est la suivante : comment le musée peut-il contribuer à ce développement ? Une réponse qui semble s'imposer est la participation de la population au projet muséal. En effet, d'après certains auteurs, la participation apparaît aujourd'hui comme la condition *sine qua non* du développement (ASSUNÇÃO DOS SANTOS 2009, p. 219). Or il s'agit précisément d'un aspect qui est central au Musée de l'Éphémère. Pour en être convaincu, il suffit de lire la description du musée, qui était en ligne sur son site internet fin 2018 :

« [Le Musée de l'Éphémère est] un lieu inventif dédié à la préservation de la nature, à la conservation des plantes sauvages et indigènes, à la détente, à l'art participatif, aux démarches éco-responsables, à la découverte, à l'apprentissage, aux formations et à la collaboration avec des publics de tous les âges » (MORON 2019).

On perçoit ainsi que la dimension humaine et la participation des citoyens sont centrales dans le projet. Cette collaboration et ce dialogue se retrouvent aussi dans la conception même du projet. Il s'agit certes d'une idée qui a germé dans la tête d'un artiste mais ce n'est pas pour autant que la population est mise de côté. Bien au contraire, Werner Moron place la participation des citoyens au centre de son projet. Il a donc organisé de nombreuses assemblées générales pour les amener à s'exprimer, à dialoguer entre eux et à réfléchir ensemble (MUSEE DE L'ÉPHEMERE 2018).

La participation de la population renvoie directement au rôle pédagogique du musée, et donc au concept d'éducation qui occupe également une place centrale au Musée de l'Éphémère. Comme dans la plupart des musées, le public a la possibilité de participer à diverses activités. Ainsi, il peut apprendre de nouvelles techniques de botanique, découvrir de nouvelles plantes et il est invité à reproduire ce qui lui a été enseigné dans son propre jardin. Par exemple, le 24 avril 2018 a eu lieu une formation sur la création d'une prairie fleurie. Le 1^{er} juin de la même année, c'est un atelier sur la création des mares qui a été présenté. Enfin, en septembre, un stage théorique et pratique de plusieurs séances a été organisé sur l'ornithologie. D'autres activités du même type ont été organisées au cours de l'été 2019.

Mais le projet pédagogique du musée ne se limite pas à ces activités. D'après Werner Moron, la pédagogie se fait en trois temps au Musée de l'Éphémère. D'abord, le citoyen est invité à visiter le musée seul, avec ses propres savoirs et conceptions. Ensuite, un médiateur

intervient pour lui permettre de jeter un nouveau regard sur le musée. Enfin, le citoyen est amené à poser un acte qui peut prendre diverses formes (planter une graine, réaliser une construction artistique...) (MORON 2019). Ce dernier point est extrêmement important puisqu'il induit un certain rapport au public qui consiste à lui donner un rôle actif et à le faire participer au développement du projet. On peut y voir un lien avec les idées du pédagogue brésilien Paulo Freire, qui sont chères à la nouvelle muséologie. Ce dernier établit un lien entre prise de conscience et développement. Il prône ainsi une pédagogie de la libération qui amène une population à prendre conscience de son pouvoir d'action et de son rôle à jouer dans le développement (FREIRE 1992). Le Musée de l'Éphémère préconise cette même prise de conscience. Il appelle les citoyens à s'interroger sur leurs actions et à participer à la mise en place d'un nouveau cadre de vie. L'objectif est que le public devienne « acteur et moteur du changement » (PREHISTOMUSEUM 2016).

Conclusion

Au final, le Musée de l'Éphémère propose une expérience déroutante. Il amène toute personne qui le visite à s'interroger sur ce qu'est un musée et sur les missions qui lui sont dévolues dans notre société contemporaine. Cette contribution se basant sur une visite et sur une conversation avec le concepteur du projet, nous sommes bien conscient qu'elle ne fait que proposer quelques pistes de réflexion. Il y aurait donc matière à approfondir la recherche, en s'intéressant par exemple au développement du musée ces deux dernières années et en suivant ses évolutions futures. Un travail de plus grande ampleur permettrait sans doute de mieux comprendre encore les lignes directrices qui guident ce projet.

Au cours, de ces quelques pages, nous avons toutefois montré à quel point le Musée de l'Éphémère était un projet innovant, situé aux marges du paysage muséal belge. Engagé dans le développement durable, il offre une réponse originale aux problématiques environnementales qui captent tant l'attention de notre société contemporaine. De ce fait, il présente certains aspects qui peuvent nourrir la réflexion sur le musée de demain et les missions qui lui sont attribuées.

Bibliographie

ASSUNÇÃO DOS SANTOS Paula, 2009 : « Sociomuseology II - Museology and Community Development in the XXI Century », *Cadernos de Sociomuseologia*, n° 29, n. p.

COMMUNE DE HERSTAL, s. d. : « Le Musée de l'Éphémère », *Herstal* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.herstal.be/loisirs/culture/musee-de-l2019ephemere> (consulté le 6 mai 2021).

DAVALLON Jean, GRANDMONT Gérald & SCHIELE Bernard, 1992 : *L'environnement entre au musée*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

FREIRE Paulo, 1992 : « L'éducation, pratique de la liberté », in DESVALLÉES André, *Vagues : une anthologie pour la nouvelle muséologie*, vol. 1, Mâcon, Éditions W.M.N.E.S., p. 195-212.

GAILLY Paul, 2019 : « Les 9 zones du Musée de l'Éphémère », *Musée de l'Éphémère* [en ligne]. Disponible sur <https://web.archive.org/web/20191016050139/http://musee-ephemere-herstal.be/les-9-zones-du-musee-de-lephemere/> (consulté le 6 mai 2021).

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

ICOM, s. d. : « Définition du musée », *ICOM* [en ligne]. Disponible sur : <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/> (consulté le 6 mai 2021).

MORON Werner (Musée de l'Éphémère), 3 janvier 2019, entretien mené par Briamont Thomas, non enregistré, Herstal.

MUSÉE DE L'ÉPHÉMÈRE, 2018 : « Le Musée de l'Éphémère », *Musée de l'Éphémère* [en ligne]. Disponible sur : <https://web.archive.org/web/20181216235959/http://musee-ephemere-herstal.be/> (consulté le 20 avril 2021, lien archivé le 16 décembre 2018 via le site *WayBackMachine*).

PA.J., 2017 : « Lease. Faire naître l'étincelle », *15^e jour du mois. Mensuel de l'Université de Liège* [en ligne], n° 267, octobre. Disponible sur : http://le15jour.uliege.be/jcms/c_53246/fr/lease (20 avril 2021).

PREHISTOMUSEUM, 2016 : « Art contemporain I Musée de l'Éphémère », *Préhistomuseum* [en ligne]. Disponible sur : <http://prehistomuseum.be/art-contemporain-i-musee-de-lephemere/> (consulté le 6 mai 2021).

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

ROBERT Marie & LEROUX Mathilde, 2009 : « Quand l'écologie devient objet(s) de musée », *La Lettre de l'OCIM*, n° 121, janvier-février, p. 19-27.

SEMNINCKX Julien, 2018 : « L'environnement commence à s'exposer », *Regards sur les musées*, p. 14-15.

VARINE Hugues de, 1992 : « Le musée au service de l'homme et du développement », in DESVALLÉES André *Vagues : une anthologie pour la nouvelle muséologie*, vol. 1, Mâcon, Éditions W.M.N.E.S., p. 49-68.

Notice biographique

Thomas Briamont est titulaire d'un master en Histoire de l'Université de Liège en 2018, après avoir réalisé un mémoire sur la Belgique et la question allemande pendant la seconde crise de Berlin, et d'un master en Histoire de l'art et Archéologie (orientation Muséologie), également à l'Université de Liège en 2019. Il poursuit maintenant des recherches sur les relations entre la Belgique et la RDA en vue de la réalisation d'une thèse de doctorat.

Contact : tbriamont@uliege.be

André ONOFRE LIMÍRIO CHAVES

***Memories of a visit to UFRJ's National Museum (Brazil):
narratives of an experience and perspectives on
reconstruction¹***

Rio de Janeiro, Quinta da Boa Vista, August 29th, 2018. After a morning of discussions in an academic event, I dedicated my afternoon to visiting Brazil's oldest museological institution: the UFRJ's National Museum. During the nineteenth century, its main building was the Brazilian imperial family's residency and then the headquarters of the first Constituent Assembly after the Proclamation of the Republic (1889). I went through hallways and rooms; there were full of children and teenagers. Judging by their facial expressions, they were fascinated to see dinosaur fossils, "monstrous" animals, but also indigenous artifacts, pieces of a city sadly known to have been destroyed by a volcano – Pompeii; and finally, the main attractions, the Egyptian mummies. At that temple of knowledge, Brazilians were not only in contact with national riches but also with icons of worldwide culture. The museum was one of the few spaces in such a vast country where it was possible to see artifacts of the societies of Universal History. However, everything would change four days later.

On September 2nd, 2018, a casual Sunday, the National Museum opened its doors at 10 am. Parents took their children to visit the attractions; employees carried out their functions of orientating the public, cleaning the space, explaining the meaning of the artifacts, and making sure that everything was in order. At sunset, around 5 pm, the museum closed its doors and, consequently, went into a waiting state until the restart of its routines the next day. Its next journey, however, would be completely different. At 7:30 pm on that same Sunday, Brazil's biggest nightmare became a reality: the destruction of the institution's main headquarters by an uncontrollable fire.

¹ This paper was written in the year 2019, less than one year after the fire, during a period of recovery at the National Museum of UFRJ. As the COVID-19 pandemic had not yet occurred, the author has chosen to make small alterations to the narrative, giving it a marked temporality.



Figure 1 - Main building of the National Museum, four days before the fire.

Photo: André Onofre Limírio Chaves.

The flames drastically destroyed each section of the Museum that occupied the old palace's area. The former Palace of São Cristóvão gradually turned into a grand ruin. The fire lasted for over six hours, all the efforts and investments that had been difficult to achieve turned to ash. On that fateful evening, Brazil lost one of its most important scientific institutions and the memory of various nations.

On the painful morning of September 3rd, 2018, Brazilians, including me, and the whole world would see what was left of what had been the home of the biggest museum in Latin America: ashes and ruins. Still today, it is difficult to point the culprit.² At first, the media and the federal government accused the employees of being responsible for the museum's conditions. However, from the director to the security guards, all the employees were more victims than culprits after years of battle and alerts surrounding the negligence by the State of Brazil concerning the institution's maintenance.

In the yearly reports of the National Museum, diverse observations citing the urgency of more significant investments for the institution were notorious. That fact did not pertain only to the twenty-first century. In the 1800s, the need of money for emergency repairs that put the integrity of rooms and the collections at risk already evidenced itself. This only shows that the priorities of the monarchical and republican governments were elsewhere, and that Brazilian science and culture have always been cast aside, surviving through scarce financial resources and intense dedication of researchers and employees.

² After the Federal Police's investigation, the cause of the fire was revealed: an electrical malfunction in the Museum auditorium's air conditioner.



Figure 2 - Interior of the Museum, Paleontology section, highlighted an example of Giant sloth's (Glossotherium).
Photo: André Onofre Limírio Chaves.



Figure 3 - Paleontology section, highlighted, the reconstitution of the fossil of Maxakalisaurus topai. Photo: André Onofre Limírio Chaves.

The institution was created in 1818 by the Portuguese monarch D. João VI under the influence of the princess and future empress of Brazil, D. Leopoldina of Habsburg, who had great affection for naturalist practices, having herself a cabinet of Natural History inside the palace. Both saw the necessity of having an institution on the Brazilian soil dedicated to exploring the natural riches of its extensive territory. After Independence (1822), the National Museum³ continued to act as a scientific apparatus that should study the Brazilian flora and fauna and the native indigenous societies of its territory. The importance of the scientific space, beyond the produced research, was to become a relevant repository of specimens of the natural American world and the material culture of various Brazilian indigenous societies, many of which no longer exist.

To visit the National Museum was an experience in which the visitors turned off the external world and traveled through various parts of the world and temporalities. At the institution's entrance, the Bendegó meteorite was exposed, the biggest of its category found in Brazil, and impressed visitors because of its 5.36 tons. There were

³ In the beginning, the institution was called Museu Real (Royal Museum), then being referenced as the Museu Nacional Imperial (Imperial National Museum). Initially, its building was in another location in Rio de Janeiro, at the former *Campo de Santana*, now Republic Square. At the end of the 19th century the institution moved to the former Palace of São Cristóvão, after the exile of the imperial Family.

sections dedicated to the meteorite studies, highlighting the importance of the institution's collection in this particular field of research. After climbing a majestic staircase, curious visitors would arrive at the paleontology section, where they were greeted by a natural-sized reproduction of the Giant sloth's fossil (*Glossotherium*), an important specimen in the memory of those who visited the space.

In the other rooms, the public could engage with the diverse fields of study in Natural History, such as Anthropology. Many rooms showed the importance of the study of living beings, mainly ones of the Brazilian. The section dedicated to Entomology was a favorite of the visitors, having its great crowd of curious spectators, who observed the richness of insect specimens found in Brazil that drew attention to their size and color, such as the butterflies and grasshoppers.



Figure 4 - The Sha-Amun-En-Su coffin, given as a gift by the Egyptian government to Emperor D. Pedro II, at the end of the 19th century. Photo: André Onofre Limírio Chaves.

The Archeology sections were probably the ones that most fascinated visitors because, in them material culture from famous societies of Universal History, such as the Egyptians, Greco-Roman, Etruscans, and Incas, were found. The Egyptian collection became famous as it was the oldest and most important examples of Egyptian antiquities in Latin America, having been acquired between 1826 and 1827. This set, to which I dedicate special attention, was my object of study during my master's course, that coincided with the fire at the institution. Interestingly, I was precisely reading the Museum's documents from the nineteenth century that reported

the neglect from public organs when I heard a scream, "the National Museum is on fire!". It was here that my nightmare began.⁴

The "stars" of the Egyptian collection were the human and animal mummies, especially cats, which fed the imagination of visitors that had the desire to know the mummification techniques of the ancient Egyptians. In the mind of a great part of Brazilians who visited the institution, this space materialized an ideal of a museum and cultural institution that could be seen only in the Old World, on the Internet, or a great deal in Hollywood films.



Figure 5 - Pre-Columbian Archeology Section. Photo: André Onofre Limírio Chaves.



Figure 6 - Brazilian Anthropology Section. Photo: André Onofre Limírio Chaves.

After leaving the Egyptian Room, the visitor would find a world of traces left from the Mediterranean past, especially relics from the cities buried by the eruption of Vesuvius (79 a. D). Whoever passed through this section destined various minutes of their visit to look at the details of ceramic vases and other objects that impressed with their color contrasts and the motifs of mythological scenes. Another grand attraction was the

⁴ After a period of mourning, I managed to complete my master's studies on the history and memory of the National Museum's Egyptian collection. Beyond the research done, the documentation that I digitized was donated to the institution, as a way of recomposing the SEMEAR (Memory and Archive Section of the National Museum). That is why it is so important that museums and archives allow researchers to photograph the documentation. CHAVES André Onofre Limírio, 2019 : *Do Kemet para o Novo Mundo: o colecionismo de antiguidades egípcias no Brasil Imperial*, Dissertação [mestrado], Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonten, Fafich. Available on: [https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/33372#:~:text=Reposit%C3%B3rio%20UFMG%3A%20Do%20Kemet%20para,Brasil%20Imperial%20\(1822%2D1889\)](https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/33372#:~:text=Reposit%C3%B3rio%20UFMG%3A%20Do%20Kemet%20para,Brasil%20Imperial%20(1822%2D1889))

frescoes from the Temple of Isis, in Pompeii, that arrived in Brazil as a gift to the Italian-born empress Thereza Christina of Bourbon. This present brought a bit of her country's past to Brazil. After this trip through Ancient History, the visitor would fall into another universe: that of the Pre-Columbian antiquities. In the rooms dedicated to this material production, it became evident how rich and important the culture of Latin America's inhabitants was before contact with the Europeans.

Other treasures of the National Museum were scattered in different rooms, such as the oldest human remains of the Americas: the bones of Luzia. They were found in the city of Santa Luzia, in the state of Minas Gerais, and gained international importance because of their morphology and dating. After the fire, it was believed that Luzia had turned to ashes, but, as a symbol of Brazilian resistance, she "survived." The recovered bone fragments suffered some damages but were recovered, representing a sigh of relief for many researchers and Brazilian society.



Figure 7 - Plafond of the Throne Room from the period when the National Museum building housed the imperial family. Photo: André Onofre Limírio Chaves.

After passing through the room in which Luzia could be found, we would come across the Brazilian Archeology section in which ceramic work of diverse indigenous tribes was exposed and gave an impression of the mastery of the material production of these societies which inhabited the nation. Fortunately, as another symbol of resistance, the indigenous ceramics were saved from the ruins, some almost intact,

although others show signs left by the destruction. Its survival reinforces the resilience of Brazilian indigenous tribes in their battles of the past and present. Unfortunately, the Ethnology collection, with its accessories, comprised of artifacts of organic origin, such as plumage, wood, and seeds, were majorly destroyed.

After crossing the world of Archeology and Anthropology, visitors would arrive in one of the main parts of the museum: the historic rooms, two spaces of the institution that referenced its palatial aspect up until the moment of the expulsion of the imperial family at the end of the nineteenth century. These two spaces were the Throne Room and the Diplomats Room. In these locations, the emperors and empresses received foreign entourages and representatives of Brazilian society. The decorative details drew the attention of all that entered. Here, the public made an imaginary return to Imperial Brazil, viewing the environment where the only monarchy of the Americas was located. A small part of the memory of the first inhabitants of the São Cristóvão Palace was exposed in these two rooms, reminding the visitors that, before becoming a museum, the building had been the stage for important decisions in Brazilian history.



Figure 8 - Zinkpo (a type of throne) that belonged to the seventh king of Dahomey, Adandozan, in the Kumbukumbu exhibition at the National Museum. Photo: André Onofre Limírio Chaves.



Figure 9 - Archaeological ceramics of Brazilian indigenous rescued from the ruins of the National Museum in the exhibition "Arqueologia do Resgate" (CCBB- Rio de Janeiro), 2019. Photo : André Onofre Limírio Chaves.

Lastly, the visit would continue through the indigenous collections with the variety and quality of the objects produced by various ethnicities. Consequently, the tour finished

in a room that allowed a trip to the African continent⁵, showing artifacts from different countries of this important continent. This section was relevant to reinforce the national memory about the enslaved Africans' descendants that, for many years, were neglected. Beyond that, this room dedicated to the African memory and the Afro-descendants had been inaugurated a short time ago, through a decolonial perspective that gave voice to the African people enslaved during the construction of the Brazilian past.

The entire microcosm of knowledge underwent a metamorphosis after the fire. A great deal of the archives, about twenty million pieces, was transformed into something new, the majority into ashes and charcoal. While the others, if they were not destroyed, suffered from the high temperatures, with the water, and the successive collapses. In an arduous task of reconstruction and resistance, the National Museum team is working intensely to rescue the collection that survived these events. So immeasurable is the commitment to giving back to society a new institution with events, projects, and expositions made through the months following the disaster, such as the exhibits of *Arqueologia do Resgate* (Archeology of Rescue) in the Cultural Center of Banco do Brasil. In this exposition, many objects saved during and after the fire were showcased. Curiously, the exhibit had a high number of visitors, showing that Brazilian society is interested in seeing the institution rebuilt.



Figure 10 - Public visiting the exhibition "Arqueologia do Resgate".

Photo: André Onofre Limírio Chaves.

After the fire, it was believed that almost all the museum and its collections were destroyed. However, a great part of the society did not know of the other annexes that

⁵ This was the path that I used to take when I visited the institution, which had other trajectories of visitation, depending on the visitor's needs. That being said, the route I described was the one I always liked to take.

were not inflicted by the flames, such as the Horto Botânico (Botanical Garden) – the repository of one of the most important herbariums of Brazil, with an archive that was continually expanded since the nineteenth century. The Library of the National Museum, with its rare archive and other annexes with the collections of invertebrates and vertebrates, were intact. Far from the fire, these locations contain important collections about the Brazilian fauna and flora, reinforcing the need to reconstruct the main building of the National Museum. However, it is not only the collections which suffered from the destruction of the main physical space of the institution; many researchers had to interrupt their work. Consequently, they had to rethink their theses, dissertations, and other research. The help from other museums, national and international, was critical for these academics to give continuity to their studies. Knowledge and scientific practices did not succumb to the flames.



Figure 11 – Greco-Roman ceramics from the Thereza Christina collection recovered from the ruins of the National Museum, in the exhibition “Arqueologia do Resgate”. Photo: André Onofre Limírio Chaves.

Nowadays, Brazil is going through difficult times. The federal government, characterized by far-right ideologies, uses ignorance as a tool to attack scientific work made by Brazilian researchers. Society is watching indigenous people and the Amazon rainforest being brutally attacked, as well as public universities and their museums, such as the National Museum. Nevertheless, the fire of the National Museum gains a double sense at this moment. The first is to watch a significant portion of the prominent scientific institution of the country turn to ashes, and, with that, Brazilian and worldwide history being destroyed by the absence of care of leaders regarding the protection of the memory and the fomentation of Brazilian science for its potential in developing the nation. The second is to perceive this destruction as a

failure in the development of a national building that, sadly, demonstrates that the Brazilian population lacks memory locations as essential places for identity building.

The culprits of the National Museum fire will appear in the future. At this moment, Brazilian society and public administration need to dedicate themselves with the utmost commitment in the inspection and the adequate financing of the activities of other areas of the nation's memory so that disasters such as this one does not happen again. Unfortunately, only time will tell what will happen to the National Museum. The rebuilding will be slow, as well as healing of the institution memory and its archives. Beyond that, profound conceptual studies will be necessary to tell us what the new narrative will be that is constructed by this microcosm of sciences, Brazil's history and its place in the world.

National Museum Lives!!
Belo Horizonte, August 14th, 2019

Epilogue

Unfortunately, in June 2021, the *Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG* (Museum of Natural History and the Botanical Garden of the Federal University of Minas Gerais) suffered a terrible fire in its technical reserve. Pitifully, there were many losses, but not comparable to the volume lost at the National Museum. Still, museums and other memory harbors in Brazil continue to suffer casualties. Now, the *Cinemateca Brasileira* (Brazilian Cinematheque), which maintains the memory of Brazilian filmographic production, is at great risk of being destroyed because the federal government has abandoned the institution, leaving it at the mercy of neglect. The alert has been sent. For how long should we continue to live with this museum negligence?

Belo Horizonte, June 4th, 2021
After a month later....

Again, Brazil lost an important part of its history. On July 29, 2021, a fire hit one of the warehouses belonging to the *Cinemateca Brasileira*, destroying important audiovisual and document collections. Since the end of 2020, the institution does not have managers, as the federal government has not shown interest in avoiding this disaster. There is no doubt that the destruction of Brazilian culture and science is a project of the Bolsonaro's government. And regrettably he is succeeding.

Biographical note

He holds a Bachelor's and a Master's degree in History from the Federal University of Minas Gerais (Brazil). He is currently a Ph.D. student at the same institution and with a CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior scholarship. In his master's degree, he studied the formation of two Egyptian collections during the 19th century – one belonging to the UFRJ National Museum and the other to the Mariano Procópio Museum (Minas Gerais) – and existing literature about them. His research focuses on the formation of collections during the Brazilian Empire and its relationship with the writing of national history.

Contact : andreonofreirimio@gmail.com

Otávio BALAGUER

Inter-American Dialogues at the Museum of Sacred Art of São Paulo (Brazil)

According to the place and historical moment of its creation, the artistic production destined to religious cults, or Sacred Art, varies in techniques, functions, and aesthetics. Many of these decorative and devotional objects were intended for the liturgies of a notable patron of the Western world, the Catholic Church. They are presently located in museums worldwide, such as the *Museum of Sacred Art of São Paulo* (*Museu de Arte Sacra de São Paulo*) in Brazil.

A brief history

The *Museum of Sacred Art of São Paulo* was born of an arrangement between São Paulo's Archdiocesan Curia – guardian of the first pieces of the collection assembled in the early 20th century – and the São Paulo State Government. Since 1970 the museum occupies part of the Monastery of Our Lady of the Immaculate Conception of Light, also known as the Luz Monastery (fig. 1), built in the 18th century (1774). Its architectural style is predominantly colonial Baroque, a recurring characteristic in Brazilian colonial cities.



Figure 1 – External view of the Luz Monastery where the museum is located, 2019.
Photo: Otávio Balaguer.

Baroque was the primary artistic and architectural expression in the country prior to its political emancipation. Its aesthetical exuberance was flourishing in towns which experienced a period of economic prosperity due to the mining of gold and precious stones during the colonial dominance, especially in the 18th century. Baroque architectural complexes are still found in many cities that were the subject of Portuguese colonization. These buildings are now recognized as Cultural Heritage by the Brazilian National Institute of Historic and Artistic Heritage (*Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, IPHAN) and the UNESCO.

The museum is responsible for a collection comprising architectural, artistic, archeologic, devotional, bibliographic, and archival items, recognized among the most important collections of Sacred Art in the country. It is noteworthy that the Luz Monastery is one of the few examples of the colonial Baroque style still preserved in the city of São Paulo, which had to face profound architectural transformations in its course to becoming the largest metropolis in South America. To this day, the monastery maintains its function as a residence for religious women, besides holding the sepulcher of Saint Anthony of St. Ann Galvão, founder of the hermitage and the only Brazilian to be canonized.

Therefore, significant challenges are faced by such a cultural institution, located in a venue simultaneously valued as a historical building, a religious place, and a pilgrimage site. One of the roles taken up by the museum is to signal the separation between faith and art, between devotion and heritage education in a large metropolis.

According to the institution, their terracotta pieces are the oldest examples of Brazilian art. These are considered evidence of the colonization of the territory that began at the *Vila de São Vicente* (Saint Vincent village) in the 16th century, on the coastal area of the present-day São Paulo region. The raw material employed in these pieces, clay, is presented as a keystone to the country's art and devotion.

The Baroque heritage is perceived not only in the building complex but also in the statuary, paintings, and carvings. These form the most significant segment of the museum's collection. The elements are related to the Catholic Church, a powerful ally of the Portuguese metropole in territorial occupation and State government processes. The most striking stylistic characteristics are the wealth of details, the splendor, the drama, and the realism in the images wrought in precious materials.

The exhibition "Ibero-Andean painting - religious art in Hispanic America"

The exhibition was open to the public from May 19 to July 28, 2019. Curated by the Brazilian museologist Beatriz Cruz, the exhibition presented the most recent acquisitions of the museum's collection: a selection of 10 pieces of Ibero-Andean art, donated by the collector Ladi Biezus.

The visitor route began at the permanent exhibition, with the so-called "paulistinhas," named in reference to their production area. These are religious images typically made from clay in the state of São Paulo. Produced in the 18th and 19th centuries, they are remarkably simple and small (fig. 2). Albeit displaying some degree of Portuguese influence, these statues are deemed part of a properly Brazilian imagery tradition and hold a significant place in the regional cultural heritage.



Figure 2 - Master Saint Anne, "paulistinhas" from the 19th century.
Photo: Otávio Balaguer, 2019.

Continuing past the objects mentioned above, a visitor would reach the corridor where the temporary exhibition "Ibero-Andean painting" was displayed (fig. 3). The show intended to present a set of eight paintings from those recently donated to the museum by a private collector. Due to the characteristics of the artworks, these pieces have been classified as part of a series produced in the 17th and 18th centuries. It follows the standards of the Cuzco School, consolidated in the confluence of Spanish Baroque aesthetics and the techniques of indigenous craftspeople.

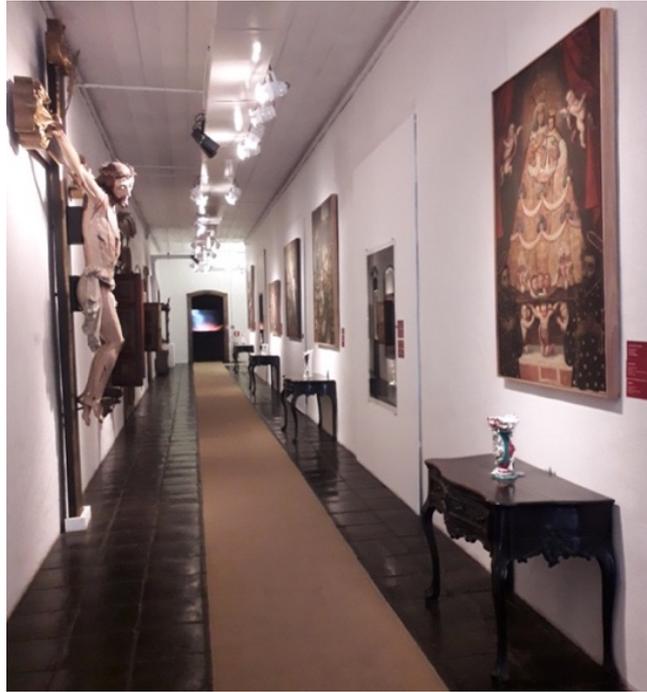


Figure 3 - View of the exhibition, 2019. Photo: Otávio Balaguer.

The paintings were displayed in a long and spacious corridor, drawing attention to the lack of appropriate exhibition spaces in historic buildings. Nonetheless, the disposition of the artworks, sharing the room with Brazilian Baroque pieces, enabled the successful establishment of an Inter-American dialogue. The wood sculptures from Brazil were presented in contrast to the lustrous and large Iberic-Andean images.



Figure 4 - The wedding of Our Lady and Saint Joseph, unknown authorship, 17th-18th centuries, oil on canvas. Photo: Otávio Balaguer, 2019.

Something striking about the paintings is the depiction of Catholic devotional episodes in a style typical of European conventions of the period, notwithstanding their production in America. Such is the case of the wedding of Mary and Joseph (fig. 4). The characters in the scene are dressed in a courtly manner, symbolically

demonstrating the highest degree of prestige attributed to the Holy couple during that time. This symbolic attribution is reinforced in the painting by gilded details added to the garments.

Further in the exhibition, a visitor would find the representation of Our Lady of Copacabana (fig. 5), with its richly adorned mantle, once again displaying the precious material so frequent in the Cuzco artworks. The golden tones are emphasized, shining in contrast to the dark colors of the background.



Figure 5 - Our lady of Copacabana, unknown authorship, 17th-18th centuries, oil on canvas. Photo: Otávio Balaguer, 2019.

The curatorial choices, which were not explicitly stated, may promote the establishment of a unique dialogue between two instances of religious art from the Americas: the Iberic-Andean art, from the Viceroyalty of Peru, and the Brazilian art produced in the many Captaincies and States of Portuguese America. The similarities are especially astonishing since Brazilian history and relations were constructed early by opposition to Castilian culture. Thus, Brazilians seldom perceive themselves as Latinos and fail to strengthen cultural relations with other nations from South American.

Regarding the sculptures displayed as part of the exhibition, it is worth mentioning the composition formed by an oratory, a crucifix, and two images of Our Lady of Sorrows and Saint John the Evangelist, all from the 18th century (fig. 6). The Christ

figure in the crucifix shows a strong countenance, his incisive eyes gazing into the horizon. The blood droplets are still gleaming on his skin even after three hundred years (fig7).



Figure 6 – Oratory, unknown authorship, Brazil, 18th century. Photo: Otávio Balaguer, 2019.

The exhibition challenged visitors to reflect on materiality and the set of principles that involve it, without touching the objects. As the visitors entered the exhibition area, they were greeted with signs forbidding them from doing so. This operation requires some support from professionals and implies conceiving history as a thread capable of conveying meaning to the museum experience.

The introductory text of the Iberic-Andean show was wanting. Visitors unacquainted with the subject did not find further information besides the origin and stylistic school of the paintings. The institution's education department provides informative, high-quality guided tours, which were only available for groups and by appointment. Furthermore, the room was excessively illuminated to the point of rendering it difficult to appreciate the photography and gilded details properly.

Nonetheless, with a trained eye, it was possible to enjoy the characteristics of the objects from two approaches. The materiality exhibited allows for the observation of intrinsic aspects of the pieces, such as their technique, execution, and state of conservation. On the other hand, an extrinsic facet reveals the relations of these artworks to imagery traditions, their functions, and circulation. Both dimensions provide insights for a comparative analysis of the objects, juxtaposing the oil paintings

to the carved and polychrome wooden pieces to emphasize their distinct aesthetic features.



Figure 7 - Crucified Christ. Unknown authorship, 18th Century, Brazil. Photo: Otávio Balaguer, 2019.

The furniture placed under the paintings contributed to the impression of a decorated room, contrasting with the perception visitors would have from the isolated paintings. The setting was charged with meaning. Interspaced with the artworks, liturgic objects displayed in niches disrupted the visual axis composed of wood, fabric, and pigments, with a striking metallic presence. The sheen of these materials lit the visitor's path and almost broke the monotony of the room.

The neighborhood where the museum is located is remarkably inhabited by large groups of Spanish-speaking Latin-American immigrants, mainly from Bolivia, Paraguay, and Peru. Their presence is noticeable in the local commercial premises, restaurants, and factories. It is somewhat poetic that the collection of the *Museum of Sacred Art of São Paulo* now houses pieces of Andean art, possibly fostering a cross-cultural dialogue with these local inhabitants.

To think of museums from the perspective of Social Museology is to understand them as part of a territory, guardians of Heritage elements, and members involved in a community. From this perspective, the exhibition held the potential to integrate audiences that belong to the neighboring communities. The practical realization of these latent abilities is not something that could be attested in a study visit. It requires further audience studies and communication analysis to be either confirmed or disproved.

Biographical note

Otávio Balaguer holds a master's degree in Museology from the Inter-Unit Graduate Program in Museology at the University of São Paulo (USP) and a BA in History from the Faculty of Philosophy, Languages, and Human Sciences at the same university. He is a member of ICOM (International Council of Museums) and the LAPEMAL (Laboratory of Studies on Latin-American Museums). He is currently a museum technician at the Cultural Association for Support of Casa de Portinari Museum (ACAM Portinari) for the State System of Museums (SISEM-SP), which is the organ of the Secretariat of Culture and Creative Economy of the State of São Paulo (SEC), Brazil. His research interests are Cultural Heritage, History, Museology, and Social Memory.

Contact : otavio.balaguer@alumni.usp.br

**Igor CÂNDIDO COSTA, Stephanie NUNES DE LIMA
& Rita DE CÁSSIA CAVALCANTE**

Getting to know the Mineiro Museum: tours and museological experiences of Minas Gerais culture

1. Paths and resignifications: the history of the Mineiro Museum and its building

With the arrival of the Portuguese court in Brazil in 1808, a new rhythm of creation and establishment of cultural institutions had begun. Within the 19th century, museums were created to expand the knowledge and studies of natural sciences through the Brazilian territory. Museums had the functions of research, preservation, patrimonial conservation and were the bridge between the public and the historical knowledge of their country. Therefore, when we think of the importance of museums in the national and local culture of a country, the history of the Mineiro Museum - one of the most representative museums in the valorization of memory and culture of Minas Gerais - goes back to this crucial moment of transition of social and political perspectives in Minas Gerais and Brazil.

At the time of the planning and implementation of Belo Horizonte, the state's new capital, in 1897, the country was breathing the fresh air of recent independence - Brazil's Independence from Portugal in 1889. The young nation was nurturing a "scientific" conception of the city, reverberating not only through politics but every aspect of social and cultural life. The New Capital Building Commission (created solely for the planning and establishment of Belo Horizonte) has invested in an architectural ensemble that fits in with this understanding of the city. Inspirations of Greco-Roman and Renaissance architecture characteristics and French lookalike were used in the construction of the new buildings.

On July 11, 1895, the state Law No. 126 was implemented to create the Public Archive of Minas Gerais with the intention of installing the state museum containing the historical collection of Minas Gerais. At the turn of the century, in 1905, the building was adapted to receive the Senate, but was initially designed to house Secretaries of State. During the twentieth century, it faced significant changes in functionality, depending on the current government. In 1910 there was a legal consolidation of the institution, which expanded its sections, adding Natural History, Ethnography, and Historical Antiquities. A few decades later, with the Revolution of 1930 - a coup culminating in the deposition of the president Washington Luis -, it housed the State General Pay Office until the State government decided to use the building for the Mineiro Museum in the 1970s. The building was listed

by the State Institute of Historical and Art Heritage of Minas Gerais (IEPHA/MG) in December 1978 and was restored and adapted for its new purposes.

On May 10, 1982, the Mineiro Museum was inaugurated, and, since then, the institution has been promoting actions that increase the approximation of society with Minas Gerais' culture, in its various forms and manifestations, thus demonstrating its primary role in the dissemination of cultural knowledge and practices. Moreover, the history of the building makes us reflect on the resignifications that precede the consolidation of a historical institution and the possibilities that a building, a land, ideas, and projects, can offer over historical time.

2. Museology and the Mineiro Museum as important interlocutors of the culture of the State of Minas Gerais

Located in the Liberdade Cultural Circuit - a cultural complex established in the central region of Belo Horizonte and internationally recognized as an important example of public politics of culture -, the Mineiro Museum is managed by the Institute of Historical and Artistic Heritage of Minas Gerais (IEPHA/MG). The institution and another fifteen cultural spaces, such as museums, public archives, libraries, and cultural centers with public administration or administration by private institutions, are part of the Liberdade Circuit. Together, they aim to create a dialogue and articulate history and the different records regarding Minas Gerais' culture through the urban space as well as implementing preservation, access, and democratization practices of the local cultural heritage.

Museology in Minas Gerais recognizes the Mineiro Museum as a significant museum space for consolidating artistic and cultural practices and historical facts that distinguish Minas Gerais's culture and its valuable preservation work of the state's memory. Furthermore, the institution is relevant for it presents meaningful discussions about contemporary museological theories and practices, such as the museum's revitalization process in 2018.

The museum's main goal is to preserve, research, and diffuse the culture of Minas Gerais' and establish itself as a space of reference to other museological institutions in Minas Gerais. Besides, the museum promotes actions and events that create dialogue with the contemporary artistic production and that cross with traditional cultures.

The Mineiro Museum is one of the oldest and most representative museums of the State, possessing 46 museological collection types that document several periods of the history of Minas Gerais. The institution has a collection consisting of more than 3,500 pieces, such as furniture, sculptures, paintings, historical documents, household utensils, work and punishment instruments, ceremonials, insignia, and armory. The composition of the whole

heritage plot of the museum space is a living set of the artistic, cultural expression, life, and practices of the *mineiro* in the history and imagination of society. From this, we can analyze the historic milestone for a museum passage with regard to the new paths that the entity seeks to reach through its social function in the community.

By making efforts to elaborate interventions that aim to make the museum a more living and dynamic place in line with the cultural movements of society, the Mineiro Museum reveals in its new museological moment the close relation of the collection with the public. It corroborates the opening of a solid institution that acts as a mediator of the cultural practices and memories present in the museum organization of the State of Minas Gerais.

In 2018 an extensive revitalization project of the institution's building was conducted and received as a great gift by Belo Horizonte's city, the State of Minas Gerais, and the public in a general way. Restoration and conservation measures of the physical structure and part of the collection were carried out, as well as the composition of a new exhibit with the proposal to broaden the themes around the understanding of the institution's permanent collection and the opening to other museological approaches that were in contact with the current history of the culture of Minas Gerais.

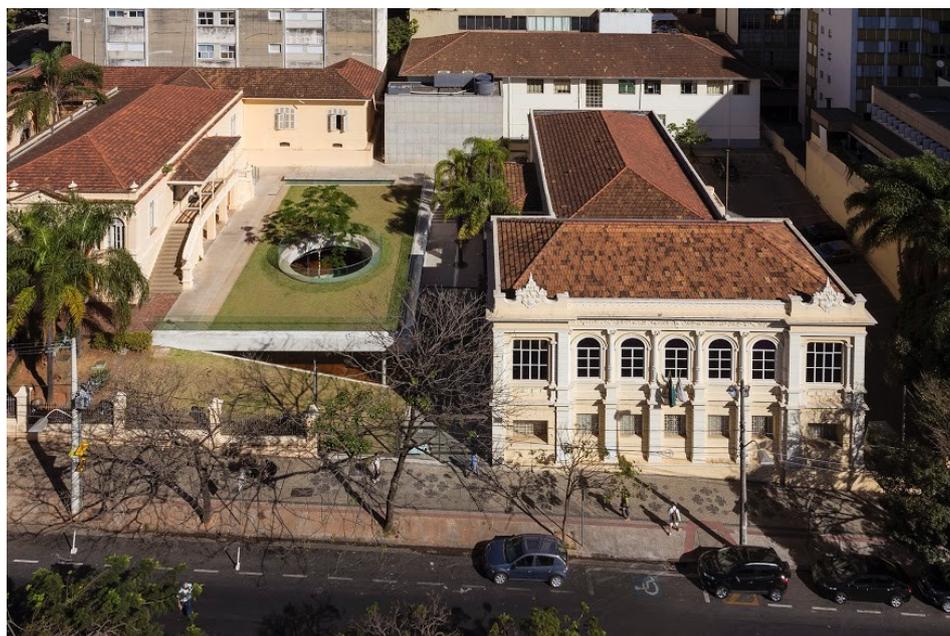


Figure 1 – Museu Mineiro's main venue. Photo: Gabriel Castro.

The new objective of the museum institution is to offer an environment of immersion and experience in the Minas Gerais' cultural context through the following exhibition rooms: the Atrium, the Column Room, the Master Ataíde's Room and Popular Saint Makers, the Minas Gerais Room: original and multiple, the Sessions' Room, the Jeanne Milde's Room, the

Capitals' Room, the Temporary Expositions II Gallery, and the main room of the Museum of the State of Minas Gerais' Board, the administrative managing body of museums.

After 34 years in existence, it is possible to notice the legacy possessed by the museum in the history of Minas Gerais' culture and its own city of Belo Horizonte because it is an institution that values the dialogue and mediation between the heritage of Minas Gerais' culture and society. By proposing to think of new strategies of institutional organization and actions with the public, the institution affirms its social function of being a place that allows moments of coexistence between the visitor and the museum's professionals. The vital dynamic that the museum brings can be noticed in the visitor experience. For instance, local artists are invited to join the discussion around the material and immaterial culture of Minas Gerais and the social and cultural memories of the state in the programming of temporary expositions.

As a legitimate museum that presents the material culture of Minas Gerais, the sacred art collection is composed of works of art from the XVIII and XIX centuries, made by Portuguese and Brazilian artists. The place reveals the real sacred context of Minas Gerais' churches and, through the composition of works of art in the Rococo to the Baroque style, proves its mission of being an art museum of reference. As a way of discussing the different artistic styles that are part of the museum's expography, the religious context of the Catholic universe - which is present in the state of Minas Gerais and also in the museological objects -, is a way of being approached along with the visitor. Once each person is invited to reflect over the art processes and techniques, they can think of all the possibilities of representation of the faith of Minas Gerais' Christians and other art representative forms that also represents important historical moments of the history of the State of Minas Gerais.



Figure 2 - Column Room. Photo: Mineiro Museum.

Consisting of an exhibition project characteristically similar to a cabinet of curiosities, the museum communicates a comprehensive art history of Minas Gerais through artworks by distinguished local artists and of fundamental value. There are, for instance, six paintings by the Baroque painter Mestre Ataíde that initially decorated the chapel of Fazenda de Cima in the city of São Domingos do Prata. In addition, the artworks help the perception of the education and interest of the government in the acquisition of collections for the Museu Mineiro, like with the exhibition of the group of images and devotion, which is a discovery of small pieces from the collection of José Alberto Nemer and is currently in lending with the museum.



Figure 3 - Master Ataíde Room. Photo: Mineiro Museum.

The museum also presents the chronology of the history of the formation of Minas Gerais culture through historical objects. The symbolic elements that narrate historical events in the state of Minas Gerais are discussed. According to the Museum itself, the highlight is the work, "the flag" of the Inconfidentes; and monumental paintings, such as "Cena de Garimpo by Emiliano Di Cavalcanti" (1957, oil on canvas) and "War of the Emboabas by Carybé" (1962, oil on canvas).



Figure 4 - Minas Gerais Room - Original and Multiple. Photo: Mineiro Museum.

In addition, the history of Minas Gerais art and part of its artistic production are exhibited in the Museum's spaces made up of the institution's pictorial collection and reveal the Minas Gerais creative scene in the 18th and 19th centuries. The highlights selected by the museum are the artworks *A Má Notícia* by Belmiro de Almeida (1897, oil on canvas); *Portrait of Young Man* (1886, oil on canvas) and *The Egyptian Shepherd* (1887, oil on canvas), both by Honório Esteves; *Fazenda da Borda* (1921, oil on canvas) by Anibal Mattos; *Morro do Castelo* (1920, oil on canvas) by Genesco Murta.

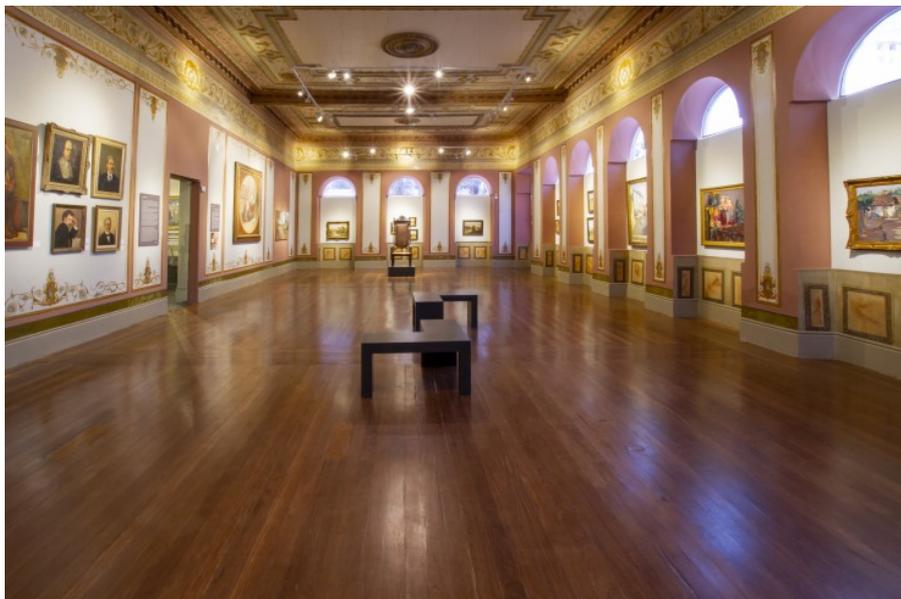


Figure 5 - Session Room. Pictorial collection from the 18th and 19th centuries. Photo: Mineiro Museum.

The representation of a State in formation and solid in its traditions is what we can observe in the institution's spaces. The pictorial collection presents artists' work that document the

transformations that Minas Gerais underwent in its political and social construction during the transitional phases of the State's capital cities. According to the Museum, the collection's highlights are the Panorama of Mariana by Alberto Delpino (1931, oil on canvas), the Procession in Ouro Preto by Renato de Lima (1970s, oil on canvas) and the Construction Commission of the New Capital by Henrique Oswald (19th century, oil on canvas), where the engineer and urban planner Aarão Reis is seen showing his famous plan for the City of Minas, which would later become Belo Horizonte, capital of Minas Gerais.



Figure 6 - Capital Room. Photo: Mineiro Museum.

Soon, the visitor will connect with the artistic works and the respective Minas Gerais artists present in the museum space. In honor of Jeanne Midle, an important Belgian artist and sculptor born in Belo Horizonte in the 20th century, the room features works of influence dating back to 1920 among other artistic movements of modernism. According to the Museum, the highlights are for works by Guignard, Amilcar de Castro, Érico de Paula, Fernando Pierucetti, Álvaro Apocalypse, Solange Botelho, Chanina, Teresinha Veloso, Nello Nuno, among others.



Figure 7 - Jean Mille Room. Photo: Mineiro Museum.

The participation of the public and local artists from Minas Gerais is realized through the occupation of the gallery by temporary exhibitions, educational and cultural actions, providing an environment of appreciation, integration, and democratization of culture, access to mining memory, among others forms of communication between art and the museum space. Works by artists such as Décio Noviello, José Patrício, Julia Panadés, among others, have already been exhibited.



Figure 8 - Temporary Exhibitions Gallery II. Photo: Mineiro Museum.

The Museum of Minas Gerais also has a fundamental commitment to the policies of safeguarding heritage, as it includes the Directorate of Museums of the State of Minas

Gerais. This public organization is part of the State Secretariat for Culture and Tourism of Minas Gerais, which assists museums across the entire state on facility management plans. It also houses the State System of Museums of Minas Gerais, an essential network of registration and contact between museums in the state.

In this way, the Museu Mineiro has several socio-cultural activities and actions to be undertaken in favor of society and brings the public of Minas Gerais arts closer, aligning tradition and classic, together with the contemporary.

3. Research as a participatory link for the preservation and promotion of the museum space

The Museu has workers in various areas such as history, museology, architecture, arts, conservation, and restoration. In addition, it has educational and cultural action services, a library, seminars, and other activities aimed at being in direct contact with the public. Researchers who want to study the collection are welcome and warmly received by the employees.

We know that it is necessary to preserve. In this perspective, the researcher's view of the Museu Mineiro collection allowed us to rescue forgotten memories, promoting the appreciation of the collection and the space, strengthening the link between the community, the museum, and academia, and, consequently, the preservation of such heritage, necessary for the society of Minas Gerais. In this regard, we can mention the studies carried out in the museum's collection on sacred art by Professor Adalgisa Arantes Campos, the work on paintings made in the transition from the 19th to the 20th century by Professor René Lommez Gomes, and on contemporary art, by Professor Marcos Hill, all of whom are researchers and professors at the Federal University of Minas Gerais.

In the current Brazilian museological scenario, the articulation between the academic community and the museum becomes a revolutionary act, an instrument of libertarian education, contributing to the affirmation of identities and the development of citizenship. Museums are institutions that constantly think about innovative ways of engagement and propose actions that allow for mediation between the public and, finally, provide modes of participation and collaboration with the museum in the territory in which it is located.

Bibliography

CASTRO, Gabriel, 2021: "Café do Museu Mineiro e Arquivo Público Mineiro / MACH Arquitetos", *ArchDaily*. Available at: <https://www.archdaily.com.br/br/01-160590/cafe-do-museu-mineiro-e-arquivo-publico-mineiro-slash-mach-arquitetos/52ae1dd0e8e44e0f3700010f-mine-museum-and-archive-s-cafe-mach-arquitetos-photo> (Accessed: 5 August 2021).

MUSEU MINEIRO, 1986: *As seis telas de Ataíde*, Belo Horizonte, Museu Mineiro.

MUSEU MINEIRO, 1994: *Coleção de arte sacra*, Belo Horizonte, O Museu.

MUSEU MINEIRO, 2021: *Museu Mineiro, Página inicial*. Available at: <http://www.museumineiro.mg.gov.br/> (Accessed: 5 August 2021).

SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS (MG) & MUSEU MINEIRO, 2018: *Minas das Artes, Histórias Gerais*, Belo Horizonte, Secretaria de Estado de Cultura, vol. 1.

SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS (MG), SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE MINAS GERAIS & ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU MINEIRO, 2002: *Colecionismo mineiro*, Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura, 95 p.

Biographical notes

Igor Cândido Costa

He holds a Bachelor's Degree in Museology from the Federal University of Minas Gerais (UFMG), Specialist in Cultural Management: culture, development and market from the Senac University Center in São Paulo, and a Master's Degree in Information Science at UFMG. He is a researcher associated with the research groups Rariorum (Research Center on the Collections and Museums History) and at the Cultural Diversity Observatory of the same university.

Contact : igorcandidoc@gmail.com

Stephanie Nunes de Lima

Bachelor's student of History at the Federal University of Minas Gerais - UFMG, Major in History at UFMG (2019). She currently has a scholarship at the ADRC Program of the Pro-Rectory of Research (PRPq) at UFMG.

Contact : stephanielinunes@yahoo.com.br

Rita de Cássia Cavalcante

Master's student in Information Science Graduate Program at Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (currently), Bachelor in Conservation and Restoration at UFMG (2016) and Bachelor of Chemistry at Faculdade São Bernardo (2005). She is a member of the RARIORUM (Research Group in Collections and Museums History) at the Information Science School - UFMG.

Contact : ritaufmg@gmail.com

Émeline CAHAY et Léanna MICHEL

« *L'art autrement* » au Musée Mudia de Redu ?

Introduction

Ouvert depuis 2018, le Musée Didactique d'Art (Mudia) est un musée privé dédié à l'histoire de l'art. Situé à Redu, en Belgique, cet espace se veut très accessible pour les enfants et les personnes pour qui l'art est un domaine méconnu. Entre dispositifs interactifs, œuvres authentiques provenant de la collection privée du créateur du musée et reproductions d'artefacts célèbres, le site base son concept sur un apprentissage ludique et interactif. Le présent carnet de visite se propose donc de partir à la découverte de cet établissement afin de déterminer s'il tient effectivement sa promesse de faire découvrir à ses visiteurs « L'art autrement » comme l'annonce son slogan.

Les informations contenues dans cet article ont été rédigées essentiellement sur la base d'observations menées lors de trois visites du musée : mai 2019, novembre 2019 et février 2020. Lors de nos différentes venues, nous avons porté attention non seulement à la qualité de la muséographie et des conditions de conservation des œuvres, mais également à l'accessibilité du Mudia envers ses différents publics possibles (néophytes en histoire de l'art, enfants, PMR, etc.) puisque le lieu se présente comme un espace accueillant pour toutes et tous.

Partons désormais à la découverte du Mudia : d'abord, nous passerons en revue l'histoire du musée, suivie par le contenu et l'organisation des lieux ; puis, nous enchaînerons avec des réflexions sur le mélange entre œuvres originales et reproductions au sein du parcours ; enfin, nous passerons à la conclusion relative à ces éléments.

1. Historique du Mudia

Si le musée a officiellement ouvert ses portes le 10 septembre 2018, le projet en lui-même mûrissait depuis près de dix ans dans l'esprit des créateurs du lieu : l'ex-cadre-dirigeant spécialisé en marketing, Eric Noulet, et son épouse, Marie-Thérèse Noulet (HEL GUEDJ 2018 ; PADIGREAU 2020). Ce couple amateur d'art caressait le rêve de créer un musée dans lequel les visiteurs ne s'ennuieraient pas et qui pourrait créer de l'intérêt pour l'art chez un large public, aussi bien pour les connaisseurs que les non-connaisseurs (MUDIA 2018 ; HUON 2018 ; SONON s. d. D). Éric Noulet explique à ce sujet que l'idée du Mudia est née de leur impression que :

« [les musées] sont élitistes, ils ne sont pas faits pour les gens ordinaires. Ceux-ci n’y vont pas car ils s’ennuient. Il faut dire que les docteurs en art qui confectionnent les panneaux didactiques éprouvent souvent le malin plaisir d’utiliser des termes sibyllins. Si vous ignorez certains termes ou tournures de phrases, vous n’apprenez rien et donc votre visite n’a pas de sens. C’est pourquoi, à Redu, avec mon épouse, nous avons pris grand soin de n’utiliser que des mots compréhensibles par tous [...]. C’est pour répondre à leur attente que nous avons imaginé le Mudia. » (SONON s. d. A)

C’est donc sur fonds propres que le Mudia a été créé, rejoignant ainsi la liste des musées privés présents sur le territoire belge. Déjà réputé pour être le « Village du Livre », Redu a été choisi pour devenir l’écrit du projet du couple Noulet. C’est là qu’il a acquis en 2015 un ancien presbytère du XIX^e siècle (MUDIA 2018 ; LA GRANGE ATELIER ARCHITECTURE 2018 ; SONON, s. d. B). Le projet du musée a été confié à La Grange, bureau d’architecture de Libramont.



Figure 1 - Extérieur du musée, l’ancienne maison ainsi que le nouveau sas d’entrée, 24 février 2020. Photo : Léanna Michel.

2. Contenu et organisation du Mudia

En tout, le Mudia offre à la vision des visiteurs une collection de plus de 300 œuvres parcourant 46 courants et mouvements artistiques depuis l’Art gothique et la Renaissance jusqu’à nos jours. L’ensemble est réparti sur 20 salles couvrant au total quatre niveaux sur une superficie de 1000 mètres carrés (MUDIA 2018) (fig. 2).

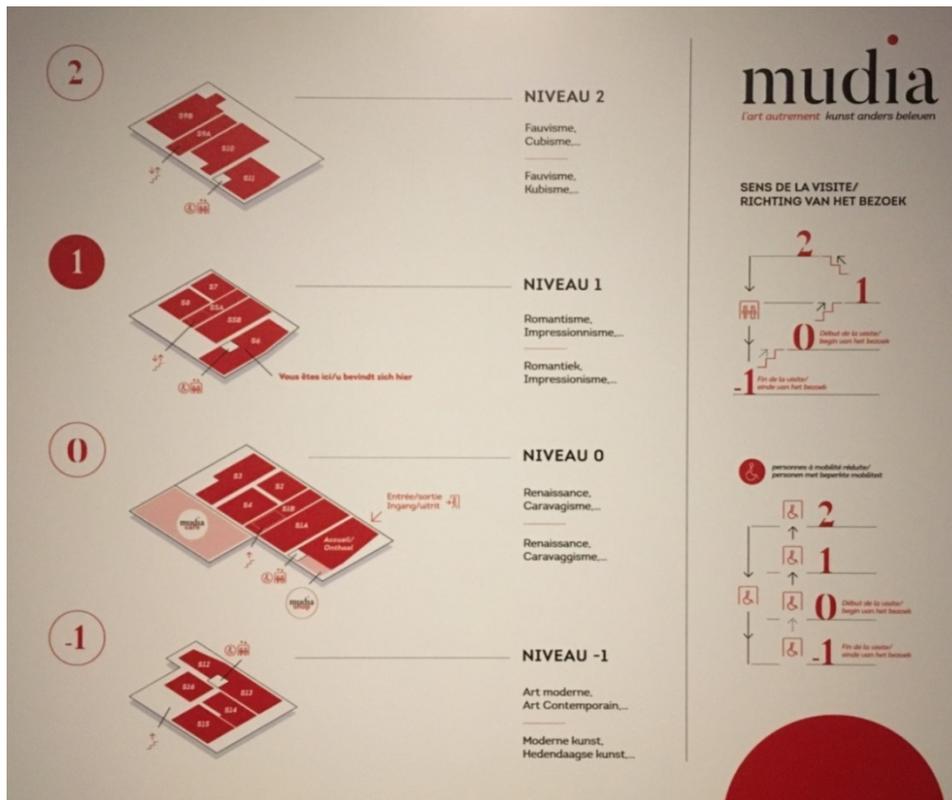


Figure 2 - Plan du musée Mudia à Redu, 5 novembre 2019. Photo : Emeline Cahay.

Parmi les originaux à admirer, citons, à titre non exhaustif, des œuvres de René Magritte, Félicien Rops, Pablo Picasso ou encore Andy Warhol. Cependant, elles ne constituent pas les seuls atouts de ce musée : en plus de sa collection assez riche et diversifiée, la grande originalité de sa scénographie réside dans sa soixantaine d'activités ludiques et interactives. L'ensemble de ces dispositifs interactifs a été coordonné, entre autres, par Xavier Wielemans, développeur indépendant ayant déjà travaillé sur des dispositifs muséaux, notamment pour les Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (MUDIA 2018). Précisons également que l'ensemble du parcours a été pensé par Eric Noulet et Christophe Gaeta, scénographe d'expérience qui a notamment travaillé pour la Cité Miroir à Liège (MUDIA 2018 ; SONON s. d. A et E).

La première salle du musée plonge les visiteurs dans l'Art gothique et la Renaissance. D'emblée, la première chose qui attire le regard est l'imposant dispositif interactif présentant une reproduction de la fresque *Adam et Ève chassés de l'Éden* par Masaccio, Masolino et Lippi conservée dans la chapelle Brancacci à Florence (fig. 3). Les visiteurs peuvent sélectionner sur un écran des parties spécifiques de l'œuvre et en recevoir des explications. Entre autres, les visiteurs ont également la possibilité de contempler dans cette salle *l'Adoration des Mages sous la neige* de Pieter Brueghel le Jeune.



Figure 3 - Dispositif interactif de la fresque *Adam et Ève chassés de l'Éden* par Masaccio, Masolino et Lippi de la chapelle Brancacci à Florence, 24 février 2020. Photo : Léanna Michel.

En quittant cette première salle, les visiteurs traversent un petit couloir dans lequel ils peuvent apercevoir, derrière une vitrine, une série de terres cuites baroques datant de la seconde moitié du XVII^e siècle. La visite se poursuit ensuite par la seconde salle, dédiée au Caravagisme. Celle-ci présente notamment une *Madeleine pénitente* originale de la première femme artiste peintre connue, Artemisia Gentileschi, ainsi qu'un film consacré à la vie et à l'œuvre de l'artiste. La salle suivante est vouée à la nature morte et à la peinture de genre. Enfin, la dernière pièce du niveau zéro initie les visiteurs au Rococo, au Classicisme et au Néoclassicisme (fig. 4).



Figure 4 - Salle dédiée au Rococo, au Classicisme et au Néoclassicisme dans le musée Mudia, 24 février 2020. Photographie : Léanna Michel.

Pour poursuivre la visite, les visiteurs doivent ensuite emprunter les escaliers ou l'ascenseur afin de se rendre au niveau 1 ; la première salle de l'étage aborde le Romantisme et le Réalisme social, avec notamment Honoré Daumier et une activité autour d'une vingtaine de petites sculptures réalisées par l'artiste et caricaturant des personnalités de son époque ; la salle suivante emmène les visiteurs à la découverte du Symbolisme et de l'Art nouveau, avec comme œuvre-phare de cette partie un vitrail original réalisé par Henri Privat-Livemont (fig. 5).

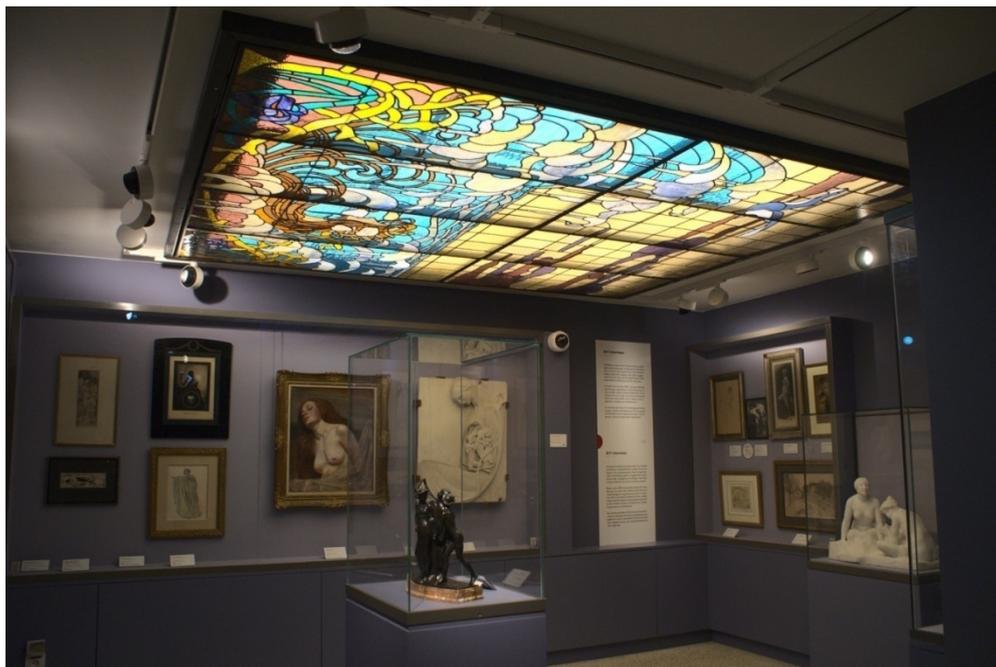


Figure 5 - Salle dédiée à l'Art nouveau, avec le vitrail d'Henri Privat-Livemont au Mudia, 24 février 2020. Photo : Léanna Michel.

Après la salle Art Nouveau, les visiteurs ont l'occasion de découvrir l'une des grandes attractions du Mudia : une version interactive du triptyque *La tentation de saint Antoine* de Jérôme Bosch (fig. 6). Celle-ci est l'une des activités réalisées par Xavier Wielemans, ses autres réalisations pour le Mudia étant la « machine à sous » des œuvres d'Art les plus chères vendues aux enchères, ainsi que les versions interactives des tableaux *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* de Georges Seurat et *Matisse dans l'atelier de Manguin* d'Albert Marquet (MUDIA 2018 ; SONON s. d. C). En touchant divers endroits du triptyque, la scène s'anime sous les yeux des visiteurs ; enfin, la dernière salle du niveau 1 emmène les visiteurs à la rencontre des Impressionnistes et Postimpressionnistes.



Figure 6 - Version interactive du triptyque *La tentation de Saint Antoine* de Jérôme Bosch au Mudia, 5 novembre 2019. Photo : Emeline Cahay.



Figure 7 - Version interactive du tableau *Matisse dans l'atelier de Manguin* d'Albert Marquet au Mudia, 24 février 2020. Photo : Léanna Michel.

À l'étage supérieur, les visiteurs peuvent tout d'abord observer un jeu-machine à sous les initiant aux prix de vente de plusieurs œuvres célèbres, avant de passer à la première salle du niveau 2, consacrée à l'École de Pont-Aven et au Fauvisme. En plus des œuvres originales de Kees Van Dongen notamment, les visiteurs peuvent exécuter des mouvements de danse classique afin d'animer le tableau *Matisse dans l'atelier de Manguin* d'Albert Marquet (fig. 7).

Ils passent ensuite dans la seconde salle, consacrée au Cubisme et dans laquelle ils peuvent apprécier, entre autres, des œuvres de Pablo Picasso ; les visiteurs découvrent également des artefacts de la première École de Paris et de l'Art abstrait, avec par exemple Vassily Kandinsky. Enfin, la dernière salle de ce niveau est consacrée au mouvement Dada, au Surréalisme (fig. 8) et à la question de l'Art dégénéré selon Adolph Hitler. Une fois les œuvres admirées et les panneaux lus, il est désormais temps pour les visiteurs de prendre l'ascenseur qui les conduira au niveau -1 pour la suite et fin de leur visite.

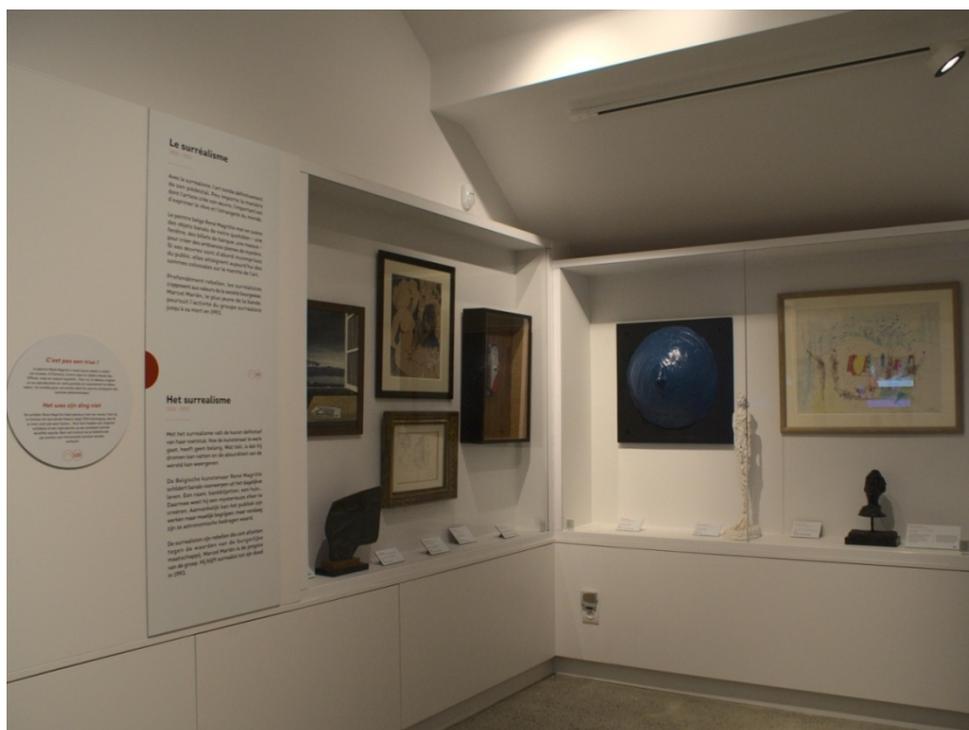


Figure 8 - Une partie de la collection surréaliste du Mudia, 24 février 2020. Photo : Léanna Michel.

Une fois arrivé au dernier niveau, le parcours se poursuit avec une salle dédiée à l'Art déco, à l'abstraction lyrique et aux courants plus régionaux que sont Nervia et le Naturalisme ardennais. Après la traversée d'un couloir dédié à l'artiste anversois Panamarenko, à l'Art brut, à CoBrA et au Pop Art, la visite se poursuit par la (re)découverte de la Nouvelle figuration, de la Nouvelle subjectivité et de l'Art conceptuel.

Notons par ailleurs que les panneaux sur l'Art conceptuel – mais également tous les panneaux du musée, de manière générale – sont particulièrement clairs et bien expliqués, d'autant plus que cette forme d'art pose parfois quelques problèmes aux personnes non-spécialisées dans le domaine de l'histoire de l'art. En effet, suivre un parcours dans un musée d'art moderne ou contemporain sans posséder les connaissances historiques et les clés de décodage de ces arts peut amener des visiteurs à se décourager et à décrocher de leur visite. C'est justement afin de permettre aux visiteurs d'acquérir des connaissances de base, et donc d'éviter ce décrochage, que l'équipe du musée a pris soin de rédiger des panneaux compréhensibles par toutes et tous, et résumant les caractéristiques essentielles des différents courants et mouvements artistiques en des termes simples. À titre d'exemple, voici le texte du panneau sur l'Art conceptuel, que nous évoquons plus haut :

« Tout au long du XX^e siècle, les artistes repoussent les limites de l'art de plus en plus loin. Du coup, tout le monde se pose cette question cruciale : c'est quoi, au fond, l'art ?

Une œuvre d'art ne doit plus nécessairement être belle, ni expressive, ni témoigner d'une maîtrise technique, ni même proposer une nouvelle manière de voir les choses... Pourrait-elle n'être plus qu'une idée, un concept ?

Eh bien oui ! Et tant qu'à faire, autant que l'artiste n'y fasse que le strict minimum. Non pas par paresse, mais pour que sa personnalité et ses émotions s'effacent de l'œuvre d'art ».

Bien que ces explications puissent paraître trop simplistes et lacunaires pour des connaisseurs, leur clarté a néanmoins le mérite de permettre aux individus pour qui l'art est un monde inconnu de découvrir les courants et mouvements les plus difficiles à appréhender sans se sentir incultes et mis de côté. Pour avoir mené nos visites avec des proches sans connaissances approfondies en histoire de l'art, et pour avoir observé les familles avec enfants présentes sur place, nous pouvons avancer que cette simplification des notions s'avère être efficace. À noter également que tous les panneaux sont accompagnés de repères chronologiques pour une meilleure compréhension du parcours. Avant d'achever la visite du musée par deux parties dédiées respectivement à la bande-dessinée (fig. 9) et à la photographie, petits et grands ont le loisir de prendre place dans une petite salle de cinéma confortable afin d'assister à la projection du *Fleuve des Arts* (fig. 10), film d'animation d'une dizaine de minutes créé exclusivement pour le musée et réalisé par le studio français AmaK (MUDIA 2018 ; STUDIO AMAK 2018 ; SONON s. d. A).



Figure 9 – Une partie de la collection bande-dessinée du Mudia, 24 février 2020. Photo : Léanna Michel.



Figure10 - Salle de projection du film d'animation *Le Fleuve des Arts* du Mudia, 24 février 2020. Photo : Léanna Michel.

À la fin du parcours, les visiteurs ont l'occasion de prendre place dans un Photomaton qui transformera leur portrait en œuvres d'art en y appliquant des sortes de filtres artistiques (par exemple pointilliste).

3. Œuvres originales et reproductions au sein du parcours

Nous l'évoquions lors de la description du contenu du Mudia, le musée expose des reproductions en plus des œuvres originales. Par « reproductions », nous entendons ici les photographies grand format d'œuvres célèbres présentes dans le musée, ainsi que les attractions interactives qui, dans une certaine mesure, constituent elles aussi des reproductions sur écran. Lors de la rédaction de cet article, le mélange entre artefacts authentiques et répliques a alors attiré notre attention sur ces questions: est-ce que les reproductions présentes au sein du parcours réduisent l'expérience des visiteurs par rapport à une œuvre originale ? Est-ce que la présence de ces reproductions vient empiéter sur la contemplation des œuvres originales ?

La question de la reproduction des œuvres d'art et de la perte d'expérience par rapport à une œuvre originale est loin d'être nouvelle et a pu diviser les avis à travers le temps (PAGEARD 2011). Toutefois, dans le cas du Mudia, il nous semble que la résolution de cette question paraît plus difficile qu'elle ne l'est réellement. En effet, il nous faut tout d'abord indiquer que la présence des répliques est, numériquement parlant, plutôt minime au sein du musée en comparaison des 300 œuvres originales exposées. Ce sont donc bien prioritairement les artefacts authentiques qui sont mis en valeur durant le parcours, et non pas les reproductions.

Cependant, s'il est vrai que les reproductions sont moins nombreuses dans le parcours, elles ne sont néanmoins pas dénuées d'importance. Les reproductions se classent ici en deux catégories : les photographies grand format, et les dispositifs interactifs et ludiques. Si elles sont différentes dans leur nature, leurs fonctions sont en réalité identiques : illustrer ce parcours didactique en présentant des œuvres emblématiques de certains courants et mouvements. Pour certaines œuvres, il serait pratiquement impossible de les présenter sur place de par leur valeur et leur appartenance à d'autres musées. C'est le cas, par exemple, pour la reproduction de *La Mort de Marat* de l'artiste néoclassique Jacques-Louis David (fig. 4) situé au Musée Oldmasters de Bruxelles. Le tableau constitue une œuvre emblématique du Néoclassicisme, et sa présence remplit une fonction didactique : celle d'apprendre l'histoire de l'art aux visiteurs. À défaut de pouvoir exposer les tableaux authentiques sur place, l'utilisation des répliques semble être un bon compromis.

Un second point important découle de cette fonction didactique : puisque les reproductions, couplées aux textes des panneaux, servent à appréhender facilement l'histoire de l'art, elles mettent également indirectement en valeur les 300 œuvres originales offertes à la vision des visiteurs puisque ceux-ci pourront mieux les apprécier s'ils possèdent les connaissances nécessaires pour les décoder – et cela en particulier pour les mouvements et courants plus difficiles à appréhender. Si la fonction didactique des reproductions est importante, ce sont donc bien les œuvres authentiques qui se situent au cœur du Mudia. D'ailleurs, cela explique peut-être pourquoi le parcours muséal débute avec le Moyen-Âge et la Renaissance, mais semble omettre volontairement les arts de la Préhistoire et de l'Antiquité : parce que le musée ne possède pas des pièces de ces époques et aurait donc sans doute été obligé de n'exposer que des reproductions, sans aucune œuvre authentique, s'il désirait présenter ces périodes.

Enfin, les installations interactives remplissent également la fonction didactique explicitée ci-dessus, en plus de présenter un incontestable intérêt ludique. Non seulement elles amusent petits et grands mais elles permettent également de découvrir les œuvres sous un jour nouveau. C'est le cas pour la version interactive du triptyque *La tentation de saint Antoine* de Jérôme Bosch (fig. 6). Véritables atouts dans le parcours du Mudia, ces installations accroissent sans aucun doute l'intérêt de la visite. De plus, leur nombre acceptable et l'organisation des salles permettent de ne pas incommoder les visiteurs moins réceptifs à ce genre de dispositifs et qui préfèrent contempler les œuvres originales de la collection.

Bien entendu, d'aucuns renchériront que jamais une réplique ne remplacera une œuvre originale. S'il est incontestable que de nombreux aspects d'une œuvre d'art ne peuvent être appréhendés avec une reproduction (texture, dimensions exactes, cadre, authenticité, etc.), le parcours mis en place par le Mudia qui nous semble avoir trouvé un bon équilibre entre

reproduction et authenticité puisque d'une part, il permet de mettre en valeur les œuvres originales et d'une autre part, cette muséographie semble remplir les missions didactiques et ludiques du Mudia.

Conclusion

Dès notre première visite, nous avons pu constater que le Mudia tenait bel et bien sa promesse de faire découvrir à ses visiteurs « l'art autrement ». Cette constatation n'a fait que se confirmer au fil de nos retours à Redu. Pour avoir effectué nos parcours avec des proches non-initiés à l'histoire des arts, et pour avoir observé dans le musée plusieurs enfants, nous pouvons confirmer que le travail de vulgarisation accompli par le Mudia est une belle réussite. Les lieux sont accueillants, ouverts aussi bien aux enfants qu'aux personnes à mobilité réduite ou aux non-francophones, et les attractions interactives et ludiques agrémentent parfaitement la visite sans devenir trop envahissantes. La présence de reproductions, en plus de remplir une fonction didactique, met en valeur les œuvres originales. La réhabilitation de cet ancien presbytère en lieu muséal a, selon nous, été bien réalisée : les anciennes petites salles ont été correctement aménagées afin de garantir non seulement un parcours fluide, mais également des conditions favorables de conservation des œuvres. Sa généreuse collection est par ailleurs correctement mise en valeur par des équipements muséographiques de qualité, garantissant ainsi de bonnes conditions de monstration en plus de la qualité de préservation.

Nous n'avons trouvé que peu de défauts au Mudia. Un seul point se révèle quelque peu à double tranchant : en prenant place au cœur d'un paysage rural très agréable, le musée se retrouve malheureusement difficile d'accès. À défaut d'être équipés d'un véhicule motorisé, les visiteurs devront donc s'armer de patience s'ils désirent s'y rendre en bus.

En résumé, nous ne pouvons que vous conseiller de visiter le Mudia afin d'admirer sa collection riche de plus de 300 œuvres scénarisées en un parcours ludique et original. De plus, le musée réorganisera sans doute des événements une fois la crise sanitaire de la Covid-19 apaisée, ce qui dynamisera d'autant plus cet espace de qualité. De quoi passer une agréable visite pour (re)découvrir les grands noms de l'histoire des arts, que vous soyez spécialiste ou néophyte en la matière.

Bibliographie

ÉQUIPE DU MUDIA, 2018 : « Mudia, l'Art autrement. Dossier de presse », *Caracascom* [en ligne], septembre. Disponible sur : <https://caracascom.com/fr/views-of-the-museum-le-mudia-l-art-autrement/769.html> (consultée le 22 avril 2021).

HEL GUED Johan-Frédéric, 2018 : « 300 œuvres réunies dans un musée-école à Redu avec Picasso, Rodin et Hergé », *L'écho* [en ligne], 14 septembre. Disponible sur : <https://www.lecho.be/culture/expo/300-uvres-reunies-dans-un-musee-ecole-a-redu-avec-picasso-rodin-et-herge/10049448.html> (consulté le 26 avril 2021).

HUON Julie, 2018 : « Le MUDIA, l'art pour les nuls », *Le Soir+* [en ligne], 7 septembre. Disponible sur : <https://plus.lesoir.be/177147/article/2018-09-07/le-mudia-l-art-pour-les-nuls> (consulté le 25 avril 2021).

LA GRANGE ARCHITECTURE, 2018 : « Mudia », *Atelier de la Grange* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.atelierdelagrang.be/publics/mudia-l-art-autrement/> (consulté le 25 avril 2021).

MUDIA, s. d. : *Mudia* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.mudia.be/qui-sommes-nous#presentation> (consulté le 20 avril 2021).

PADIGREAU Aristide, 2020 : « Voyage dans l'histoire de l'Art au Mudia », *Mu in the City* [en ligne], 11 janvier. Disponible sur : <https://www.mu-inthecity.com/mudia-redu> (consulté le 24 avril 2021).

PAGEARD, Camille, 2011 : *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux : formes et représentations de l'histoire de l'art*, thèse de doctorat en Histoire et Critique des Arts, Université Rennes 2 et Université Européenne de Bretagne.

SONON Christian, s. d. A : « À la recherche de l'excellence », *WAW Magazine* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.wawmagazine.be/en/node/2019> (consulté le 25 avril 2021).

SONON Christian, s. d. B : « Mudia, du presbytère au musée », *WAW Magazine* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.wawmagazine.be/en/node/2020> (consulté le 25 avril 2021).

SONON Christian, s. d. C : « Quand Bosch, Seurat ou Marquet s'animent... », *WAW Magazine* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.wawmagazine.be/en/node/2022> (consulté le 25 avril 2021).

SONON Christian, s. d. D : « Un musée exceptionnel au village du livre », *WAW Magazine* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.wawmagazine.be/en/node/2018> (consulté le 25 avril 2021).

SONON Christian, s. d. E : « Un scénographe sous le charme », *WAW Magazine* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.wawmagazine.be/fr/un-scenographe-sous-le-charme> (consulté le 25 avril 2021).

STUDIO AMAK, 2018 : « Le Fleuve des Arts », *Studio Amak* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.amak.fr/le-fleuve-des-arts/> (consulté le 25 avril 2021).

VISITEURS ANONYMES, 5 novembre 2019 : conversation orale et spontanée menée par CAHAY Émeline, non enregistrée, Musée Mudia de Redu.

VISITEURS ANONYMES, 24 février 2020 : conversation orale et spontanée menée par CAHAY Émeline et MICHEL Léanna, non enregistrée, Musée Mudia de Redu.

Notices biographiques

Émeline Cahay

Émeline Cahay est étudiante en Master II Communication à finalité médiation culturelle et relation aux publics à l'Université de Liège. Son mémoire porte sur l'impact des écrans interactifs sur le travail des médiateurs culturels. Elle a réalisé son stage et animé un stage d'été pour enfants à l'Espace Muséal d'Andenne.

Contact : emeline.cahay@student.uliege.be

Léanna Michel

Léanna Michel est étudiante en Master II à l'Université de Liège en Histoire de l'Art et Archéologie. Elle est auxiliaire de recherche au Liège Game Lab et rédige son mémoire sur les pratiques artistiques en lien avec le jeu vidéo sur le territoire belge.

Contact : leanna.michel@student.uliege.be

Océane MEST et Pauline DURET

Le Préhistomuseum : deviens l’Homo Sapiens de ta tribu !

Introduction

À partir d'une visite personnelle du Préhistomuseum de Ramioul et de divers témoignages de visiteurs, les étudiants en muséologie ont produit une vidéo de présentation du musée, dans le but de la présenter aux collègues étudiants de l'Université de Montréal, au Québec.¹ Cette vidéo a servi de base pour illustrer cet article. Celui-ci a ensuite été enrichi grâce aux divers ouvrages concernant le Préhistomuseum. Il a pour but de le présenter et de donner une vision globale des différentes activités présentes et également d'exposer notre regard, en tant que futures muséologues, concernant les différentes approches et thématiques insufflées par le Préhistomuseum.

Le Préhistomuseum a pour vocation d'être bien plus qu'un musée ordinaire. Le musée ainsi que toutes les infrastructures attenantes offrent une expérience singulière à chaque visiteur : vivre la préhistoire. En effet, cette institution possède une raison d'être lui permettant de garder, tout au long de ses activités, une même ligne directrice. « Le Préhistomuseum existe pour donner l'opportunité à chacun de vivre l'expérience de notre humanité par une rencontre originale et décalée avec la Préhistoire et l'archéologie. » (LE PRÉHISTOMUSEUM s. d. B). Avec cette vision, le Préhistomuseum souhaite entreprendre de nouvelles animations, tant instructives que ludiques, tout en honorant l'ambition de servir tant aux visiteurs qu'au patrimoine.

Le Préhistomuseum est un Muséoparc. Il abrite non seulement le musée, mais aussi un terrain de 30 hectares à la disposition des visiteurs. De nombreuses activités y sont proposées telles que la chasse (au tir à l'arc ou à la sagaie), la visite de la grotte de Ramioul, l'atelier du feu (technique par percussion), etc.

¹ Fernand Collin, directeur du Préhistomuseum, y est interviewé. Le cadrage et le montage de la vidéo ont été réalisés par Claire Berckmans, étudiante à l'Université de Liège, actuellement en Master 2 Histoire de l'art et archéologie, finalité muséologie (année académique 2021-2022). - BERCKMANS Claire, MEST Océane et alii, 2021 : *Le Préhistomuseum à Ramioul, Belgique* [vidéo en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=b15vbaE3o4Y> (consulté le 3 juillet 2021).

Une vingtaine d'années furent nécessaires à la petite structure créée par Les Chercheurs de la Wallonie afin d'évoluer du Préhistosite au Préhistomuseum que nous connaissons aujourd'hui. Les changements sont synonymes de renouvellement et d'audace qui ne devraient pas s'arrêter de sitôt.

Un peu d'histoire

L'histoire du Préhistomuseum débute avec la découverte de la grotte de Ramioul en 1907 par Les Chercheurs de la Wallonie. Lors de campagne de fouilles, les archéologues ont découvert différents niveaux d'occupations de 70 000 à 2300 ACN : soit du moustérien à la fin de néolithique. Les traces incluent également des vestiges de l'Aurignacien produit par *homo sapiens*. On a retrouvé une sépulture avec des restes de six enfants enterrés 2300 avant J.-C., des restes animaux (mammouth, rhinocéros laineux...), des outils provenant des industries paléolithiques (objets taillés par les *homos néanderthalis* et les *homos sapiens*), etc. Ces chercheurs ont un rêve : cette découverte ne peut rester dans l'ombre. Elle doit s'inscrire dans un musée où les enfants des écoles peuvent apprendre notre passé. Un musée voit donc le jour.

Dès 1990, le projet de tourisme s'inscrit dans le redéploiement économique de la région liégeoise et en 1994, cette petite institution muséale est remplacée par le Préhistosite de Ramioul où le visiteur peut, à travers la visite de la grotte, du musée, des expositions temporaires et des activités, bénéficier l'expérience de l'homme préhistorique. Fernand Collin, le premier employé et actuel directeur du Préhistomuseum, est à l'origine de la collaboration avec la commune de Flémalle qui créa le Préhistosite de Ramioul. À ce stade, le musée accueille 40 000 visiteurs par ans et emploie une quarantaine de personnes.

En 2012, ce musée devient trop petit par rapport aux nombres de visiteurs et un nouveau projet va bientôt voir le jour : le Préhistomuseum. Les travaux durent trois ans.

Du Préhistosite au Préhistomuseum

Les infrastructures construites tout au long de l'évolution du Préhistosite devenaient de plus en plus hétérogènes et étroites par rapport au bon fonctionnement de l'institution et aux attentes des visiteurs. Un nouveau projet est donc né en collaboration avec l'atelier d'architecture AIUD de Gil Honoré pour créer « [...] différentes constructions dans le paysage, sur un terre-plein existant, afin de souligner le profil naturel de la vallée » (ARCHITECTURA s. d.).²

² Tous ces changements et la politique de médiations sont également orientés grâce à la raison d'être du Préhistomuseum.

À cet effet, deux bâtiments principaux sont créés : le Foyer et le Conservatoire. Le premier propose les services de l'Archéobistrot dont les restaurations sont inspirées de la nourriture et des habitudes alimentaires des hommes préhistoriques. Le bâtiment présente un espace aéré et lumineux grâce aux grandes surfaces vitrées. Le second possède, contrairement au Foyer, très peu de vitres sauf à certains éléments clés : l'entrée principale du bâtiment ainsi que l'accueil et l'accès au village des expériences. Les façades du bâtiment sont construites en acier afin de créer les meilleures conditions possibles pour assurer la conservation et l'exposition des collections. Afin de s'intégrer au mieux dans la vallée, l'architecte a créé une brisure dans le bloc constituant le bâtiment permettant la création d'une allée dont le but est de diriger les visiteurs vers l'entrée principale. À l'intérieur du Conservatoire, le visiteur peut observer les salles de l'exposition temporaire et longue durée ainsi que les locaux du Centre de Conservation d'Études et de Documentation archéologie (CCED). Il est amené à visualiser les réserves ainsi que les différents locaux où sont conservés et étudiés les collections du Préhistomuseum.

Diverses activités sont réparties sur tout le site et indiquées à l'aide de grande lettre rouge.

- En A, nous trouvons l'indication du Conservatoire où se situe l'exposition temporaire et permanente ainsi que l'accueil et la boutique.
- En B le village des expériences où le visiteur peut participer à l'atelier du feu et la création d'un animal totem en argile.³
- En C le parcours de tir à l'arc ou à la sagaie.
- En D, l'atelier sapiens créateur, le prêt du matériel ainsi que des reconstitutions (maison des fermiers, transport et l'érection de dolmens et menhirs).⁴
- En E, le labyrinthe de l'évolution où le visiteur, en fonction de ses choix, peut devenir un singe ou une des différentes évolutions de l'*homo*
- En F, le sentier pieds nus où le visiteur peut se balader sans ses chaussures sur un circuit construit au préalable (pierres de différentes tailles, copeaux de bois, argiles ...), la reconstitution d'une enceinte Michelsberg d'Espierres et la ferme présentant des animaux se rapprochant le plus de ceux domestiqués durant la préhistoire.
- En G, la grotte.

Le Préhistomuseum s'organise pour rassembler les visiteurs et favoriser le contact avec les archéologues et passionnés. Tout au long de leur visite et grâce aux diverses animations, les visiteurs sont amenés à découvrir une similitude cognitive et intellectuelle entre l'homme actuel et les hommes préhistoriques. Une réalité s'impose : nous sommes tous des *homo sapiens*. Il s'agit d'une des intentionnalités de l'institution : faire du visiteur un CRACS

³ Dans cet atelier, le visiteur apprend à produire une braise au moyen d'un silex et d'une pyrite sur un tapis de sciure d'amadou. Lorsque la braise atteint une taille suffisante, l'animateur l'utilise comme combustible à déposer au centre d'un nid de paille afin de créer un feu.

⁴ Ces activités sont disponibles à cet emplacement seulement durant les vacances d'été. Le reste de l'année, elles sont disponibles au village des expériences.

(Citoyens Réactifs Acteurs Curieux Solidaire) et la médiation mise en place permet de faire ce rapprochement entre les questions sociétales actuelles et différentes activités et expériences culturelles à vivre et à partager sur le site.

Deviens un homme préhistorique

Le Préhistomuseum propose à ses visiteurs de devenir acteur de leur visite en tant qu'homme préhistorique au travers des diverses activités et de découvrir l'extraordinaire aventure d'*homo sapiens*. Il met en avant l'expérience humaine à travers sa raison d'être.

Aujourd'hui, le visiteur et son entourage se transforment en une famille préhistorique, appelée des tribus. Pour amorcer la transformation en tant que tribu, il leur est demandé de donner un nom à celle-ci. Le nom sera directement écrit sur une étiquette qui nous suivra durant toutes les activités et expériences pour nous transformer en tribu préhistorique.⁵ Cette tribu peut ensuite voyager à sa guise dans tout le site afin d'y réaliser toutes les activités qu'elle souhaite : la chasse, l'atelier feu, le travail de la terre, la visite de la grotte, etc.

Cette expérience individuelle du Préhistomuseum met en avant un esprit convivial et une découverte par la pratique. Ainsi, une expérience à plusieurs est plus profitable et agréable qu'une visite solitaire du site. C'est ce que nous, apprenti muséologue avons expérimenté, mais c'est également ce qui ressort du témoignage des familles (BERCKMANS, MEST *et alii* 2021).

Les visites en groupes, tant scolaires que les groupes anniversaires et jeunesses possèdent une petite particularité en comparaison à la visite individuelle/familiale, elles sont accompagnées et totalement scénarisées par les animateurs afin de les plonger directement au cœur des activités et entrer dans la peau durant une journée des hommes préhistoriques. Les animations s'étalent sur une journée ou une demi-journée et elles s'articulent autour de la grotte de Ramioul où tout a commencé.

Pour les groupes anniversaires, deux formules sont disponibles : « Ma tribu préhistorique » pour les enfants de 5 à 7 ans et « Sur la piste de la collection perdue » pour les enfants de 8 à 12 ans.

Toutes ces activités sont scénarisées : la première animation pour fêter un anniversaire, « Ma tribu préhistorique », fait remonter dans le temps la tribu des enfants afin de vivre une

⁵ Elle nous permet de réaliser les activités en toute sécurité. À l'entrée de chaque atelier, le visiteur doit accrocher son étiquette. S'il n'y a plus de place pour la sienne, il suffit d'attendre qu'un emplacement se libère ou bien se diriger vers une autre animation.

journée comme un chasseur-cueilleur. Plusieurs ateliers rythment cet incroyable voyage : la fabrication d'un collier porte bonheur, la chasse à la sagaie et au propulseur sur de nombreux animaux de la steppe ainsi que le modelage d'un animal totem. À la fin de chacune des activités, l'enfant reçoit en récompense une trace en ocre sur son visage et termine avec un grimage préhistorique lorsque l'anniversaire est terminé. La seconde, « Sur la piste de la collection perdue », propose aux enfants de partir à la recherche d'objets de la collection à travers des énigmes et diverses activités. Les enfants découvrent une lettre d'un des premiers archéologues de la grotte de Ramioul qui explique avoir caché une partie de la collection du Préhistomuseum, car des personnes mal intentionnées voulaient la dérober ! Mais, sa mémoire lui faisant défaut, il a oublié où il avait caché ces objets ! Les enfants vont donc parcourir tout le Préhistomuseum afin d'aider à les récupérer.

Concernant les groupes jeunesse, le scénario présente quelques différences, mais la plupart des activités sont identiques. Les plus petits, à partir de 5 ans, participent à « En route petits mammoths » et les plus grands à partir de 10 ans et plus, à « Expédition Cro Magnon ».

Pour les enfants de 5 ans, la première débute dans la grotte où ils sont directement intégrés dans son atmosphère et y découvrent, au moyen d'un jeu de questions/réponses, les animaux vivants durant l'époque glaciaire. Juste avant d'y sortir, au moyen d'un rhombe,⁶ les enfants sont transformés en petits mammoths et vont pouvoir se plonger dans différentes activités préhistoriques comme la chasse (comment étaient-ils chassés ?), l'atelier feu, le parcours pieds nus (comme se déplaçaient-ils ?) et le travail de la terre afin de créer l'animal qu'ils ont été durant toute une journée.

Pour les plus âgés, « Expédition Cro Magnon » met en scène la compétition entre plusieurs tribus. Dès leur arrivée, l'animateur leur explique que pour le rassemblement saisonnier des chasseurs-cueilleurs au Préhistomuseum, chaque tribu va entrer en compétition afin d'obtenir le titre de la tribu de l'année. Pour parvenir à effectuer toutes les activités, ils devront utiliser leurs sens et collaborer ! Tout d'abord, un jeu de l'oie géant prend place. Chaque tribu doit répondre à des questions sur la Préhistoire, ses modes de vie liés à la nature et au climat environnants. Les membres des différentes tribus devront donc travailler en collaboration et s'entraider s'ils veulent pouvoir gagner cette première activité. Ensuite, chaque tribu est invitée dans la forêt ou bien dans la steppe afin de déterminer laquelle possède le meilleur chasseur. Leur dernier challenge portera sur la tribu réalisant le plus rapidement possible un feu.⁷ À la fin de ces activités, l'animateur pourra décider, en fonction des points attribués, quelle tribu a gagné. Enfin, un atelier créatif (création d'un collier porte-

⁶ Il s'agit d'un instrument à vent se servant du frottement de l'air ambiant pour produire un son.

⁷ L'animateur montre une première fois les différentes étapes de la confection d'un feu. Ensuite, les enfants doivent être les plus rapides pour en créer un.

bonheur, d'un animal totem en argile ...) et un parcours à pieds nus sont proposés aux tribus afin de les rassembler et de les unifier après la matinée de compétition.

Le musée à travers notre regard

Quand on observe le Préhistomuseum, l'une des premières choses qui nous interpellent est la distance prise avec le musée traditionnel. La vie d'*Homo sapiens* est illustrée par l'expérience plus que par les vestiges comme en témoigne la proportion d'espace alloué aux collections et aux ateliers. Loin de la pédagogie traditionnelle, les enfants appréhendent même les activités comme des attractions.

Cette mentalité empruntée au concept de pop-philosophie⁸ donne la pop-archéologie qui se définit par l'accessibilité du patrimoine à tous. C'est une idée qui se traduit par l'apprentissage par le geste et une illustration des recherches à travers le CCED dont les parois vitrées montrent ce qui s'y passe.

Ce qui est pour nous très enrichissant c'est la volonté du musée de coconstruire, d'innover et d'expérimenter avec le visiteur. Cette évolution est conduite par la raison d'être évoqué précédemment. Cette notion est le plus souvent relative au champ des entreprises pour mener leurs actions marketing et leurs fonctionnements de manière générale. De la même manière, la raison d'être du Préhistomuseum sert de guide et de mantra à la gestion de l'institution (CHAUMIER & COLIN 2017). *Apporte-moi ton trésor* est une activité qui a été organisée par le musée qui invitait les enfants à venir avec leur jouet. L'objectif était de leur faire comprendre la chaîne opératoire du musée (simulation inventaire, conservation préventive, emballage ...) pour expliquer le travail que le musée réalise à travers une mise en situation.

En définitive, le Préhistomuseum est le fruit d'idées et de concepts novateurs pour le champ des musées. Dès la création du Préhistosite, Fernand Collin mettait en avant un apprentissage par le geste. Cette originalité dans le message est conduite par la raison d'être qui place le visiteur et son expérience au centre. À partir de ce constat, tout l'ADN du musée s'en trouve transformé. La participation se fait en profondeur et pas uniquement de manière superficielle.

⁸ « Développer un raisonnement philosophique à partir d'objet du quotidien ». - CHAUMIER & COLIN 2017, n. p.

Bibliographie

Ouvrage

HUBART Jean-Marie, 1970 : *La grotte de Ramioul : notice explicative à l'usage des visiteurs*, Liège, Les Chercheurs de la Wallonie.

Périodique

COLLIN Fernand & WÉRA Marie, 2012 : « Le Musée-Médiateur du Préhistosite de Ramioul au Préhistomuseum reformulation d'un projet muséal à Flémalle (Liège, Belgique) », *Treballs d'Arqueologia*, n° 19, p. 69-80.

CHAUMIER Serge & COLIN Fernand, 2017 : « De la pédagogie du geste et de la pop-archéologie : interview avec Fernand Colin », *La Lettre de l'OCIM*, n° 170, p. 32-34. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/ocim/1765> (consulté le 3 juillet 2021).

Web

ARCHITECTURA, s. d. : « Le Préhistomuseum : architecture, histoire et paysage (atelier d'architecture AIUD) ». Disponible sur : <https://architectura.be/fr/dossiers/musees/13233/le-prehistomuseum-architecture-histoire-et-paysage-atelier-darchitecture-aiud> (consulté le 3 juillet 2021).

LE PRÉHISTOMUSEUM, s. d. A : « Le musée ». Disponible sur : <https://www.prehisto.museum/fr/le-prehistomuseum/le-musee> (consulté le 3 juillet 2021).

LE PRÉHISTOMUSEUM, s. d. B : « Le projet ». Disponible sur : <https://www.prehisto.museum/fr/le-prehistomuseum/le-projet> (consulté le 3 juillet 2021).

WALEUROPE, s. d. : « Préhistosite de Ramioul ». Disponible sur : <http://europe.wallonie.be/node/71> (consulté le 3 juillet 2021).

Vidéo

BERCKMANS Claire, MEST Océane et alii, 2021 : *Le Préhistomuseum à Ramioul, Belgique* [vidéo en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=b15vbaE3o4Y> (consulté le 3 juillet 2021).

Notices biographiques

Océane Mest

Diplômée d'un master complémentaire en muséologie à l'Université de Liège, Océane Mest a débuté son bachelier en Histoire de l'art et archéologie à l'Université de Liège. Elle a ensuite continué sa formation à l'Université de Liège en effectuant un master en Histoire de l'art et archéologie, orientation archéométrie. Travaillant actuellement en tant qu'étudiante au Préhistomuseum, elle souhaite mettre en avant les spécificités ainsi que l'expérience du visiteur.

Contact : oceane.mest@gmail.com

Pauline Duret

À la suite d'un bachelier en histoire de l'art à l'université de Namur, Pauline Duret poursuit son parcours par un master en muséologie à l'Université de Liège. Ce cursus lui a notamment permis de participer à l'organisation des Webinaires « Tour de Babel ». Par sa formation, elle souhaite mettre en avant la participation et l'expérience du visiteur.

Contact : pauline.duret@student.uliege.be

NOTE DE LECTURE

Andréa DELAPLACE

***Museums in a time of Migration* : repenser les rôles, les représentations, les collections et les collaborations du musée**

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

Museums in a time of migration : repenser les rôles, les représentations, les collections et les collaborations du musée est le résultat d'une conférence qui cherchait à mettre en avant les bases pour le projet¹ de création d'un musée consacré à la démocratie et à l'histoire de l'immigration (JOHANSSON & BEVELANDER 2017). Il s'agit donc d'un volume édité d'articles de cette conférence.

L'objectif de ce livre est de mettre en lumière la manière dont les musées traitent la thématique de l'immigration et quel est leur rôle et leur approche à cet égard. Le livre est divisé en quatre parties :

- I - Le rôle des musées à une époque de migrations et de changement sociétal
- II - Représentation de l'immigration et de l'ethnicité
- III - Repenser les collections et la documentation muséale
- IV - Collaboration et inclusion dans le secteur muséal

Les différentes parties et chapitres s'enchaînent pour construire un récit commun sur le sujet. Théorie, enquêtes empiriques et réflexions pratiques sont alliées, offrant ainsi un ouvrage de qualité visant à améliorer à la fois les structures institutionnelles et les routines quotidiennes au sein des musées. Le livre est donc une contribution bienvenue à des travaux récents tels que les volumes édités du projet Mela², *Musées européens à l'ère de la migration* (MELA 2013), *Musées et migration* (GOURIVÉDIS 2014) et *Musées, migration et identité en Europe* (WHITEHEAD *et al.* 2015), ajoutant une théorie plus récente des études sur les migrations, tout en restant proche de la pratique muséale.

¹ Malheureusement, le projet *The Museum of movement* est arrêté pour le moment (faute de financement du gouvernement suédois) mais tout le processus de préfiguration du musée (depuis 2016) est en ligne sur leur site *Who Are We*, [en ligne], disponible sur <https://whoareweproject.com/2019-programme>.

² Pour plus d'informations sur ce projet, consulter le site *EUROPEAN MUSEUMS IN AN AGE OF MIGRATIONS*, [en ligne], disponible sur <http://www.mela-project.polimi.it/>.

Comme les organisateurs du livre, Christina Johansson et Pieter Bevelander, le soulignent dans l'introduction : l'immigration a toujours contribué au développement et à la refonte des sociétés et des espaces urbains (notamment des villes). Aujourd'hui, les mouvements migratoires sont ainsi devenus un phénomène mondial, où le nombre de pays influencés par eux (socialement, économiquement et culturellement) ne cesse d'augmenter. Comme par le passé, les raisons pour lesquelles les gens se déplacent sont variées et souvent complexes : fuir la pauvreté, la guerre, les conflits ethniques, les désastres environnementaux et/ou les persécutions. Les gens se déplacent également pour d'autres raisons, comme le travail ou les études, ou par curiosité et pour le goût de l'aventure. Certains musées d'immigration défendent même l'idée d'une « diaspora humaine » et que l'immigration fait partie de la « nature humaine »³.

Alors que l'immigration est toujours le concept clé dans les études sur les mouvements transnationaux, définie comme le mouvement des personnes au fil du temps entre des lieux géographiques, des pays et des États, il existe une diversité croissante des modèles et des formes de migration – stimulée par la mondialisation et ses conséquences pour les migrants et les pays d'accueil. L'immigration internationale a donc de profondes implications sociales, y compris pour le secteur muséal. Pour être dans l'air du temps et pertinent pour tous les citoyens, le secteur des musées doit, plus que jamais, s'attaquer à des problèmes qui transcendent les frontières nationales : offrir une « identité plus inclusive » pour que les visiteurs se sentent plus liés au contenu des expositions et créer, ainsi, un lien entre le public et les institutions. Les initiatives participatives sont au cœur de ce mouvement d'inclusion et de partage entre les musées et les différentes communautés ethniques qui composent nos sociétés contemporaines.

Dans les années 1990, James Clifford (1997) a théorisé le musée comme une zone de contact, imaginant une zone de rencontres, de dialogue, de négociation et de collaboration. Cependant, il est important de noter que les relations asymétriques de pouvoir entre les participants dans ces espaces entraînent une dynamique qui n'est jamais exempte de conflits.

Les musées ont donc le potentiel de devenir des lieux de découverte et d'apprentissage sur le passé et la réalité contemporaine de nos sociétés : des questions telles que l'immigration, les déplacements et échanges transnationaux, l'importance du multiculturalisme, la liberté de mouvement et les droits de l'homme. En conséquence, ils deviennent non seulement plus pertinents en tant qu'institutions culturelles, mais facilitent également des changements positifs dans la manière dont les personnes interagissent

³ Le musée Red Star Line à Anvers, en Belgique, propose une chronologie où, de l'antiquité à l'époque contemporaine, il montre comment l'immigration fait partie de la nature humaine.

entre elles et avec leur milieu social (ainsi que son écosystème) contribuant, en fin de compte, au développement durable de la société.

En éclairant l'état de la recherche actuelle et les pratiques muséales, ce livre contribue donc fortement à la discussion, en cours, sur l'engagement des musées dans les questions migratoires (incluant la grave crise migratoire des dernières années en Méditerranée) et les sociétés multiculturelles.

Dans les différents chapitres, les chercheurs et les conservateurs de musée proposent une réflexion sur divers aspects de l'engagement des musées avec un accent particulier sur les rôles, les représentations et les collections muséales.

Si nous remontons dans l'histoire, l'importance de l'immigration pour les peuples, les cultures et les économies du monde ne peut guère être surestimée. Il convient de mettre en avant que l'immigration a été l'une des premières formes de « mondialisation » et comment les diverses formes de migrations ont joué un rôle dans l'évolution du marché mondial du travail dans ses phases historiques de conquête, de colonialisme, d'esclavage, de sous-traitance, de mercantilisme, d'industrialisation, du fordisme et finalement des économies de services d'aujourd'hui.

Cependant, le rôle des musées n'est pas figé, mais a considérablement évolué au fil du temps et continue encore de se transformer. Dans le passé, les monarques et les empires coloniaux utilisaient les collections royales et les musées comme symboles du pouvoir. Ils sont devenus des outils stratégiques dans le projet colonial quand on leur a attribué le rôle d'organiser et d'exposer des objets provenant de régions sous « domination coloniale » dans le monde, et de donner une légitimité à ce pouvoir d'assujettissement occidental. D'autres rôles ont inclus la création de « bons citoyens » en inculquant des valeurs civilisatrices et des normes sociales à la population des classes moyennes ainsi que la construction d'une identité nationale. Notamment au cours de la dernière moitié du XIX^e siècle, des institutions telles que les musées, les écoles et les forces armées sont devenues d'importants outils d'homogénéisation. Les musées ont donc permis d'exposer les « mémoires et traditions » de chaque État-nation comme atemporelles et sacrées (ANDERSON 1991).

Cependant, les changements en cours dans le secteur muséal, depuis des décennies, tendent vers une démocratisation des musées et de leur rôle sociétal, en particulier lorsqu'ils sont analysés en termes de pouvoir, souvent influencés, depuis les années 1980, par la nouvelle muséologie (BRULON & LESCHENKO 2018).

Les musées ont également commencé à se pencher sur leur approche envers leur public : production de connaissances, leurs responsabilités éthiques et sociales voire leur identité, même en tant qu'institutions en termes de pouvoir. De ce fait, il y aurait un passage des « musées modernistes », avec un idéal des Lumières d'un récit unique (et sa prétention à l'objectivité et à l'universalité), à ce que nous pourrions appeler les « post-musées » qui éclairent des récits jusque-là « oubliés »⁴. Les musées sont en train de devenir « multivoques » ou « polyphoniques », car les expositions sont souvent associées à d'autres types d'événements, y compris ceux auxquels les différentes communautés d'origine immigrée sont invitées à participer (KARP 1991 ; JOHANSSON & BEVELANDER 2017).

Bien que de nombreux musées participent encore au processus de création et de « recreation » d'une identité nationale, leurs rôles sont devenus plus complexes au cours des dernières décennies. Des processus tels que la mondialisation et les mouvements d'immigration transnationaux, ont remis en question la notion d'État souverain et de « peuple » homogène en tant que cœur du récit national (ARONSSON 2008, p. 209). La mondialisation et les idées sur le multiculturalisme seraient donc à l'origine de frictions au sein du secteur muséal (KARP *et al.* 2007) qui entraîneraient des transformations profondes dans les pratiques et missions des musées.

Des études récentes sur les musées traditionnels⁵ (les musées à caractère « universels » notamment comme le Louvre et le British Museum, par exemple) montrent qu'eux aussi prennent des mesures pour devenir des « post-musées » et essaient de remodeler leurs discours et leurs expositions permanentes sous une perspective plus ouverte (l'exposition « Le Modèle Noir »⁶ présentée au Musée d'Orsay en 2019 est un exemple). Une indication est qu'ils s'ouvrent à de nouvelles perspectives, telles que l'hybridité, le transnationalisme et tentent de véhiculer une vision plus globale et moins eurocentrique. Pourtant, il existe des différences nationales quant au chemin parcouru lors de ce processus de transformation et entre les différents types de musées (KARP 1991 ; LEVITT 2015).

Un autre trait distinctif du « post-musée » est un intérêt accru pour le patrimoine immatériel, par exemple les mémoires et récits personnels dans la mise en contexte des objets exposés

⁴ En 2013, les journées d'études doctorales « Où se cache l'oubli dans la fabrication du patrimoine ? » ont traité de cette thématique. ÉCOLE DOCTORALE ED441, HISTOIRE DE L'ART, *Journées d'études doctorales « Où se cache l'oubli dans la fabrication du patrimoine ? »*, [en ligne]. Disponible sur <http://ed-histart.univ-paris1.fr/page.php?r=14&id=218&lang=fr> (date de consultation inconnue).

⁵ Nous recommandons la lecture de l'article de Magali Lesauvage, « L'universalisme des Musées fait débat » paru dans *Le Quotidien de l'Art* [en ligne], n° 1996, 23 juillet. Disponible sur <https://www.lequotidiendelart.com/articles/18163-l-universalisme-des-musees-fait-debat.html> (date de consultation inconnue).

⁶ Pour plus d'information sur l'exposition aller sur le site internet du musée. MUSÉE D'ORSAY, *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, [en ligne]. Disponible sur <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale/article/le-modele-noir-47692.html?cHash=74dcf14e5f> (date de consultation inconnue).

en racontant des anecdotes sur leur utilisation. Le patrimoine immatériel est devenu ainsi un outil important de reconnaissance communautaire, en particulier dans le cas du patrimoine de l'immigration.

Les études sur des musées ethnographiques montrent qu'eux aussi entreprennent des démarches pour devenir des « post-musées ». Une indication de ce processus serait qu'ils s'ouvrent à de nouvelles perspectives et tentent de véhiculer une perspective plus ouverte sous l'appellation de « world museum ». Il existe des différences nationales quant au chemin parcouru par ces institutions, bien sûr, (JOHANSSON & BEVELANDER 2017) mais il est irrévocable que les musées ethnographiques sont en train d'être transformés et rebaptisés sous une perspective décoloniale (un exemple est le Musée Royal de l'Afrique centrale à Tervuren⁷). Le cœur même de ces musées, leurs collections et leurs concepts centraux, est remis en question et remodelé pour véhiculer un discours plus ouvert à une approche postcoloniale.

Mais les musées peuvent-ils abandonner leur héritage en tant qu'institutions d'élite et anciens facilitateurs de projets coloniaux et nationalistes ? C'est une question fondamentale posée par les organisateurs du présent ouvrage et qui sera adressée par chacun des auteurs dans des contextes différents. La première étape pour s'attaquer aux structures inhérentes de domination et aux inégalités de représentation dans les musées est de les mettre en lumière, comme le montrent certains des contributeurs de ce livre et, notamment, le chapitre écrit par Peggy Levitt, par exemple.

Les préjugés subtils sur lesquels ces hypothèses sont fondées placent trop souvent l'immigré dans le rôle de « bénéficiaire » passif, minant ainsi son action et son autonomisation. De ce fait, les musées évitent de se confronter à la réalité quotidienne de nombreux immigrés : inégalités sociales, préjugés, conflits, exclusion et impuissance économique et politique.

Dans son chapitre, Bernadette Lynch offre des exemples de pratiques muséales qui commencent à s'engager plus efficacement auprès des populations immigrées, tout en confrontant les propres héritages de préjugés inhérents aux musées eux-mêmes. Elle met en avant une certaine tendance des musées à présenter les récits difficiles d'immigrés comme des traumatismes personnels plutôt que comme des effets de structures politiques qui entraînent des situations difficiles.

⁷ Pour plus d'information aller sur le site internet du musée. MUSÉE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE, [en ligne], disponible sur https://www.africamuseum.be/fr_ (Date de consultation inconnue).

Malin Thor Tureby et Jesper Johansson décrivent de façon détaillée la manière dont les archives et les collections du *Nordic Museum* construisent un concept identitaire ethnique « suédois » assez restreint. Leur portée historique plus longue et leur focalisation plus large sur les minorités, plutôt que sur l'unique question de la représentation des immigrés, sort un peu de l'axe central du livre mais ouvre la discussion à toute une série d'autres questions fondamentales sur la question de la normativité dans les représentations muséales.

Outre les musées spécialisés sur l'immigration, d'autres musées ont commencé à aborder les questions migratoires et de diversité culturelle, en particulier dans le cadre d'expositions temporaires. L'intérêt croissant des secteurs muséaux pour l'immigration se reflète également dans le débat entre le personnel des musées, les médiateurs/éducateurs et les chercheurs, ainsi que dans la quantité de recherches sur les questions en jeu lors de la représentation de l'immigré et sa réception par les visiteurs.

Dans les autres chapitres du livre nous retrouvons encore d'autres initiatives importantes dans le contexte suédois : Dragan Nikolić du *Skåne County Museum* fournit des informations et des analyses inspirantes sur les projets locaux de Malmö, notamment les expériences exceptionnelles mises en place à l'automne 2015, lorsque les habitants se sont mobilisés pour accueillir un grand nombre de réfugiés nouveau-arrivés. Parvin Ardalan, originaire d'Iran et basé à Malmö, décrit le projet féministe « Femmes racontant son histoire », une collection de récits personnels sur la contribution des femmes immigrées à l'histoire de Malmö durant un siècle.

Des exemples concrets sur la façon dont l'histoire orale et les récits de vie peuvent remettre en question les représentations unidimensionnelles des immigrés sont donnés dans les chapitres d'Alistair Thomson, Benita Bonham et David Fleming qui visent à mettre en lumière l'histoire locale et ses liens avec les structures mondiales et coloniales. Thomson propose une analyse du parcours de deux femmes immigrées en Australie tandis que Boham offre une réflexion sur le musée District Six en Afrique du Sud, suivi par Fleming qui présente l'étude de cas des musées nationaux de Liverpool. Leurs chapitres peuvent presque être lus comme des manuels et des lignes directrices pour les musées qui ont l'intention d'entreprendre la tâche bien délicate (mais essentielle) de remettre en question les histoires nationalistes et ethnocentriques dominantes.

Le paysage muséal est donc sans doute en train de changer profondément. Quelles sont donc les grandes lignes de recherche dans l'étude des initiatives muséales sur l'histoire de l'immigration ?

Le livre évoque également la littérature existante concernant la représentation de l'immigration dans le domaine muséal et également des développements intéressants sur

la manière dont l'immigration a été mise en musée. Mary Hutchinson et Andrea Witcomb, qui, dans leurs contributions à *Museums and Migration : History, Memory and Politics*, se sont penchées sur les changements dans le domaine muséal australien, ont identifié un changement important : le passage, au début des années 90, de la présentation et reconnaissance de l'histoire de l'immigration en Australie à une perspective plus inclusive et moins « célébratoire ». D'un récit narratif qui célébrait la diversité multiculturelle, les musées ont commencé à créer des expositions qui présentaient plutôt un engagement envers la diversité comme interaction entre les cultures et un moyen de faire dialoguer tous les différents groupes ethniques constituant la société australienne.

Des développements similaires peuvent être aussi observés dans le contexte des musées européens. Une tendance claire est le passage de la non-reconnaissance de l'immigré et une concentration sur les groupes ethniques (souvent en mettant l'accent sur les différences culturelles, et donc au risque d'exotiser les migrants) à la diversité et à l'apport culturel des communautés d'origine immigrée. Dernièrement, certains musées ont également commencé à reconnaître les dimensions mondiales, le transnationalisme et l'hybridité culturelle, parallèlement à l'histoire de la colonisation et ses implications dans les questions d'asymétrie de pouvoir entre l'Europe et les autres continents, par exemple.

Certes, il est vrai que les approches plus traditionnelles coexistent fréquemment avec des approches plus récentes et plus innovantes (JOHANSSON & BEVELANDER 2017) et, même si l'immigration est vraiment un phénomène transcendant les frontières, il y a toujours une tendance de la part des musées à conceptualiser et à raconter l(es) histoire(s) de l'immigration selon des lignes nationales (BAUR 2009 ; DELAPLACE 2017). Lorsqu'ils dépeignent une nation comme étant multiculturelle, les musées, dans leur volonté à être inclusifs, ont tendance à représenter cette nation comme une coexistence harmonieuse de divers groupes⁸. Ce faisant, ils peuvent ne pas accorder suffisamment d'attention aux frictions et aux inégalités très réelles de la société.

En conclusion, les questions migratoires et inclusives telles qu'elles sont représentées dans les musées du monde entier sont au cœur des différentes analyses de ce livre montrant que, de manière cruciale, le domaine des études sur l'immigration repose sur deux traditions distinctes, et a donc deux littératures distinctes : l'étude du processus de migration en tant que mouvement géographique (souvent entrepris par des géographes, des économistes et des démographes), et l'étude des communautés ethniques, du transnationalisme et des diasporas qui sont les résultats de la migration, telles que des analyses de l'intégration, des relations raciales et de la spécificité culturelle (principalement réalisées par des économistes, des sociologues, politologues et anthropologues).

⁸ C'est une tendance célébratoire qui, en montrant seulement les apports positifs de l'immigration sans mettre en avant les problèmes rencontrés par les immigrés dans leur « nouvelle vie » dans le(s) pay(s) d'accueil peut finir par « doré » le récit d'une histoire sensible et conflictuelle.

C'est d'autant plus important que les représentations muséales reflètent non seulement la société, mais sont également constitutives de l'imaginaire national (ou d'une société) et ont donc un impact sur notre vision du phénomène migratoire. Le présent livre s'inspire donc de la discussion académique à ce sujet pour examiner à la fois les rôles des musées dans un monde en mutation et leurs représentations sur l'immigration. C'est une lecture intéressante et pertinente qui nous permet de réfléchir davantage à ce que nous aimerions voir comme changement dans le domaine muséal dans les prochaines années et, à un moment clé, où l'on discute d'une nouvelle définition du musée par l'ICOM.

Bibliographie

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

APPADURAI Arjun, 1986 : « Introduction: Commodities and the politics of value. », in APPADURAI Arjun (ed.), *The Social Life of Things : Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 3-63.

APPADURAI Arjun, 1991 : « Global Ethnoscapes : Notes and Queries for a Transnational Anthropology », in FOX Richard (dir.), *Recapturing Anthropology*, Santa Fe, School of American Research Press, p. 191-210.

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

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

ASSMANN Jan, 1988 : « Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität », in ASSMANN Jan, *Kultur und Gedächtnis*, Francfort, Suhrkamp.

BAUR Joachim, 2008 : « Imagining a community of immigrants : révisions des nations dans les musées d'immigration des États-Unis, du Canada et de l'Australie », in TEULIÈRES Laure & TOUX Sylvie (dir.), *Migrations, mémoires, musées*, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, p. 15-30.

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

BERGERON Yves & RIVET Michèle (dir.), 2021 : *Decolonising Museology*, ICOFOM-ICOM.

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

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

DELAPLACE Andréa, 2017 : « The Heritage of Immigration: rethinking the museum's role as a mediator in identity building », in POULOT Dominique (dir.), *Summer School of Museology Proceedings*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne & HICSA, p. 147-170.

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.

GOURIEVIDIS Laurence, 2014 : *Museums and Migration : History, Memory and Politics*, Londres, Routledge.

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

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

KARP Ivan (dir.), 2007 : *Museum Frictions : Public Cultures/Global Transformations*, Durham, Duke University Press, p. 602.

LESAUVAGE Magali, 2020 : « L'universalisme des Musées fait débat », *Le Quotidien de l'Art* [en ligne], n° 1996, 23 juillet. Disponible sur <https://www.lequotidiendelart.com/articles/18163-l-universalisme-des-mus%C3%A9es-fait-d%C3%A9bat.html> (date de consultation inconnue).

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.

MELA, s. d. : *European Museums in an Age of Migrations* [en ligne]. Disponible sur <https://cordis.europa.eu/project/id/266757> (date de consultation inconnue).

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

POULOT Dominique, 2012 : *National Museums and the Negotiation of Difficult Pasts, Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums : Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Linköping, Linköping University Electronic Press.

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

RAUTENBERG Michel, 1998 : « L'émergence patrimoniale de l'ethnologie : entre mémoire et politique publique », in POULOT Dominique (dir.), *Patrimoine et modernité*, Paris, L'Harmattan, p. 279-289.

WITCOMB Andrea & MESSAGE Kylie (dir.), 2015 : *Museum Theory: An Expanded Field*, Oxford, Blackwell Publishing.

WHITEHEAD Christopher, ECKERSLEY Susannah, LLOYD Katherine & MASON Rhiannon (dir.), 2015 : *Museums, Migration and Identity in Europe: Peoples, Places and Identities*, Londres, Routledge.

Notice biographique

Andréa Delaplace est docteure en Histoire de l'Art par l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle a soutenu sa thèse en décembre 2020.

Contact : andreadelaplace@yahoo.fr

DANS LA MARGE

Yves BERGERON

« Le pouvoir de la muséologie sociale » ou le nouveau Décalogue de la muséologie. Essai sur la Déclaration de Córdoba

Fidèles à la tradition du MINOM, les membres ont adopté en 2017 la déclaration de Córdoba lors de la XVIII Conférence du MINOM en Argentine dont le thème reposait sur l'énoncé suivant : « Une muséologie qui n'est pas utile à la vie est une muséologie qui ne sert à rien ». Cette déclaration, que l'on pourrait qualifier d'audacieuse, s'inscrit dans la suite logique des déclarations du MINOM adoptées précédemment à Rio de Janeiro en 2013, à La Havane en 2014 et à Nazaré en 2016.

Le poids de l'anthropocène

Cette déclaration mérite qu'on s'y attarde dans la mesure où le recul de quelques années nous permet de mieux comprendre les fondements de la proposition de définition de musée présentée à la communauté du Conseil international des musées à Kyoto en 2019. On retrouve dans la déclaration de Córdoba l'esprit de la proposition de Jette Sandahl aux membres de l'ICOM. Son énoncé repose d'abord sur une série de constats dramatiques de l'état du monde. On y sent le poids de l'anthropocène. L'angoisse se cristallise autour des grands enjeux mondiaux que sont la démocratie, les droits de l'homme, la crise environnementale, les guerres et les injustices qui menacent l'équilibre du monde et de la nature, c'est-à-dire la terre mère. Les membres du MINOM reprennent d'ailleurs le concept de la « Pachamama » dans la cosmologie andine associée à la culture inca. Le patrimoine culturel immatériel de l'Amérique se trouve ainsi revalorisé rappelant du même souffle les liens historiques et le choc colonial des cultures entre le l'Ancien et le Nouveau Monde. Il est indéniable que cette référence mythologique réactualise la métaphore de la fertilité menacée. J'aime pourtant croire, comme l'écrivait le poète Leonard Cohen dans la chanson *Anthem*, qu'« Il y a une fissure dans toute chose ; c'est ainsi qu'entre la lumière ». La culture et la poésie ont quelque chose en commun de magique qui permet d'apporter de la lumière dans nos vies malgré les prophéties de fin du monde. On aura compris que je suis sensible à l'analogie avec la Pachamama. Nous devons beaucoup en Amérique aux cultures des Premiers Peuples, notamment dans l'histoire du patrimoine et de la muséologie.

Ce qui est par ailleurs intéressant dans la déclaration de Córdoba, c'est que la muséologie y est présentée comme la démarche collective permettant d'endiguer les catastrophes environnementales et les injustices, car la mission du musée est effectivement d'être utile à

la vie. L'institution muséale devient le lieu favorisant la promotion de la paix comme l'a chanté John Lennon avec un chœur improvisé dans la suite 1742 de l'hôtel « Le reine Elisabeth » à Montréal, le 1^{er} juin 1969. « Give Peace a Chance » s'est rapidement inscrite au patrimoine mondial. Écrite à l'aube du mouvement de la nouvelle muséologie, elle synthétise l'esprit de cette époque de revendication populaire et le mouvement de la contreculture. Elle est devenue l'hymne d'une génération et un moteur du changement qui a contribué à la fin de la guerre du Vietnam. Le Musée des beaux-arts de Montréal en a fait une exposition mémorable en 2009 (*Imagine. La ballade pour la paix* de John et Yoko). Aujourd'hui, la muséologie poursuit la lutte pour la paix et la justice en s'opposant aux violences, au racisme, à l'homophobie, la lesbophobie, la transphobie, la xénophobie, la pauvreté, la précarité, le machisme, le sexisme, bref aux injustices que vivent les « les peuples indigènes, communautés paysannes, communautés urbaines populaires, noirs, femmes, enfants, communautés LGBT, migrants, immigrants, réfugiés, dans toutes leurs transversalités et entrecroisements, et tous ceux qui ne correspondent pas au modèle hégémonique ».

Si les définitions historiques du musée évoquent la délectation pour illustrer le plaisir, l'expérience muséale y est présentée comme ayant la capacité de toucher les émotions, de susciter la fraternité et d'engendrer la réciprocité, l'amour et la joie. « Give Peace a Chance ».

Pour avoir travaillé longtemps dans le monde des musées et pour enseigner la muséologie, je ne me souviens pas d'avoir rencontré des personnes qui ne partageaient pas ces valeurs de justice et d'équité. C'est d'ailleurs le sentiment que j'ai éprouvé lors de la rencontre d'ICOM Kyoto.

Le mot en P qu'il ne faut plus prononcer

La notion même de patrimoine, qui a depuis des siècles été au cœur du projet muséal, est maintenant considérée comme suspecte. Le patrimoine est devenu une notion hégémonique marquée du stigmate du patriarcat de sorte qu'il devient impossible d'englober les multiples couches de sens. La déclaration propose de redéfinir le patrimoine par de nouveaux termes comme le « fratrimoine » dont la définition proposée dans la déclaration permettrait d'intégrer à la fois les aspects propres à la culture, à la nature, au matériel et à l'immatériel. Les musées pourraient ainsi adhérer à une approche écosystémique du patrimoine et de la culture. Je croyais naïvement que c'était déjà le projet utopique de la muséologie. C'est ce que je décèle quand je lis les historiens de la muséologie, dont Dominique Poulot, Krzysztof Pomian et Zbyněk Zbyslav Stránský. Enfin, comme le souligne Raymond Montpetit, le procès fait au terme patrimoine et à l'étymologie « pater » qui le sous-tend, paraît superficielle. Le terme « fratrimoine » « nie la question de

la transmission entre générations, du passage temporel qui est essentielle dans le processus de patrimonialisation comme le mot "héritage" utilisé en anglais le dit bien ». Si la décolonisation de la muséologie passe aussi par le vocabulaire, ne faudrait-il pas revoir chaque concept et réviser l'histoire des musées ?

J'ai apprécié la section « compromis » de la déclaration. Des verbes d'action qui incitent à créer des actions concrètes, à promouvoir des changements à l'intérieur du musée, à proposer des actions de travail collectif, collaboratif et solidaire, à créer des espaces transdisciplinaires, à promouvoir la muséologie sociale dans les espaces hégémoniques aux niveaux local, national et international, à développer des programmes qui sortent les musées de leurs murs où ils ne respirent plus, à incorporer un langage inclusif et libérateur, à réaliser des expositions qui pourraient générer davantage de justice sociale, « à diffuser et parler de la muséologie sociale dans nos espaces de travail ». J'anticipe le retour à l'enseignement après la pandémie pour en discuter avec les étudiants de muséologie.

Le terme « déclaration » n'est pas anodin. Le Trésor de la langue française nous rappelle que dans sa dimension politique et religieuse, il s'agit d'une « mise en forme écrite ou orale exprimant nettement la prise de position, la décision officielle d'un chef ou d'un groupe vis-à-vis d'un autre groupe, de l'opinion publique ou d'une personne ». Voilà qui traduit assez bien l'objectif de la déclaration pour la communauté muséale. En lisant le texte, je me suis rappelé la posture de Pierre Mayrand, qui fut un des premiers à donner des cours de patrimoine à l'Université du Québec à Montréal et qui a participé à la création du Mouvement pour la nouvelle muséologie. Il fut d'ailleurs l'un des co-auteurs de la déclaration de Québec en 1984. Pierre avait ce don pour invoquer le pouvoir des mots et des formules qui marquent les esprits. Il souhaitait toujours conclure une rencontre de groupe par une déclaration. Pierre s'affirmait fièrement comme altermuséologue. Il était toujours en mouvement et à la recherche de grandes causes à défendre.

Autre point intéressant dans cette déclaration, c'est l'écriture collective qui nous rapproche de la forme orale. Il y a dans cette déclaration une parenté avec la tradition orale et la culture populaire. La déclaration ancrée dans la culture d'une communauté nous arrive comme une évidence, comme si elle avait toujours été présente dans la vie des muséologues. Elle s'apparente d'une certaine manière au *Décatalogue* qui nous ramène fondamentalement aux *Dix paroles* de la tradition du judaïsme et les *Dix commandements* de la tradition catholique. N'y a-t-il pas une forme de sacralité dans cette profession de foi ?

Depuis quelques années, on voit s'écrire le nouveau catéchisme de la muséologie comme l'a fait il y a une cinquantaine d'années le mouvement de la nouvelle muséologie. La discipline se formalise, précise ses valeurs, ses actions et ses conduites éthiques. Il y a là quelque chose de très intéressant dans cette tentative de refondation de la muséologie. Ne

pourrions-nous pas y voir une nouvelle forme de schisme rappelant la réforme protestante qui appelait à un retour aux sources du christianisme et souhaitait rapprocher la religion de la vie sociale ? Je ne suis pas spécialiste de l'histoire des religions, mais ce qu'il faut retenir ici c'est l'image du chiisme, de la rupture avec l'autorité que nous pourrions mettre en parallèle avec le mouvement de décolonisation de la muséologie. Ne faut-il pas décoloniser les musées et la muséologie pour en faire émerger le meilleur ? Cette idée a de quoi reconforter. Ce qui m'inquiète par ailleurs, c'est d'imaginer ce que serait la contre-réforme de l'aile traditionaliste de la muséologie. Comme un mantra, me viennent à l'esprit ces mots de Lennon et de la foule qui l'accompagne d'une seule voix : « All we are saying is give peace a chance ».

Notice biographique

Yves Bergeron est titulaire de la Chaire sur la gouvernance des musées et le droit de la culture au sein du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal.

Contact : bergeron.y@uqam.ca

Mário CHAGAS

Le Mouvement International pour une nouvelle Muséologie et la Déclaration de Córdoba - Argentine¹

I

Le Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM) a comme point de départ le « 1er atelier international Ecomuseums/Nouvelle Muséologie », qui a eu lieu en 1984, à Québec, au Canada. L'année suivante, une deuxième conférence internationale s'est tenue à Lisbonne, au Portugal, avec pour thème « Ecomusées et muséologie locale » et pour objectif de créer le Mouvement international pour une nouvelle muséologie, ce qui s'est effectivement créé. L'année 1985 (en termes temporels) et la ville de Lisbonne (en termes spatiaux) constituent donc les jalons fondateurs du MINOM. C'est l'une des raisons pour lesquelles le portugais est sa langue officielle.

II

Les sept premières réunions internationales du MINOM tenues entre 1984 et 1992, dont les deux citées ci-dessus, ont eu lieu dans l'hémisphère nord, avec un accent particulier sur l'Europe. Les documents se rapportant à cette période sont éclairants : 1986 - conférence tenue à Tonten, Norvège, thème : « Tradition nordique et perspectives » ; 1987 - conférence tenue à Moulinaux, France, thème : « Questions idéologiques de la nouvelle muséologie » ; 1988 - c'est le tour de Chalki, Grèce, thème : « Musée et développement » ; 1989 - La Haye, Suède, thème : « Action culturelle - Action muséographique » et 1992 - retour au Québec, Canada, thème : « Familles d'esprit ».

III

La première réunion officielle du MINOM dans l'hémisphère sud a eu lieu en 1999 dans la ville de Salvador (Bahia), au Brésil. Après une pause de sept ans, précédée d'une intense période d'activités, la reprise des activités s'est faite avec la VIIIe Conférence internationale du MINOM et le thème : « Patrimoine, jeunesse et développement ». Nous observons ici une inflexion progressive et régulière, vers un processus qui rompt avec l'hégémonie muséologique de l'hémisphère nord et qui dévoile d'autres possibilités de réflexion, d'autres possibilités de penser et de faire des musées engagés dans la vie, la citoyenneté active, les droits de l'homme et la démocratie radicale. Comme on peut le constater, les

¹ Texte traduit du portugais (Brésil) par Manuelina Maria Duarte Cândido.

années 1980 ont été une décennie d'expansion et les années 1990, une décennie de récession.

IV

Les cinq réunions internationales organisées au cours de la première décennie du XXI^e siècle ont confirmé la tendance précédente, avec une variante en 2004 et un retour au Brésil, plus précisément dans la ville de Rio de Janeiro. Les documents faisant référence à cette période historique sont également éclairants : 2001 - 9^e conférence du MINOM, Molinos, Espagne, thème : « Muséologie territoriale et organisation sociale » ; 2004 - Santa Cruz (Rio de Janeiro), Brésil, thème : « Nouvelles terminologies muséologiques » ; 2005 - retour à Molinos, Espagne, thème : « Patrimoine, territoire durable 21. Nouvelle muséologie » ; 2007 - Lisbonne, Portugal, thème : « Sociomuséologie » ; 2010 - Amsterdam, Pays-Bas.

V

Au cours de la deuxième décennie du XXI^e siècle, sept conférences internationales ont été organisées, une en Afrique, quatre en Amérique latine et deux en Europe. C'est une période décisive qui marque un virage géopolitique et pour le processus d'identification du MINOM avec les connaissances et les pratiques produites dans l'hémisphère sud. En 2011, le MINOM a tenu sa XIV^e conférence internationale dans la ville d'Assomada sur l'île de Santiago, au Cap-Vert. Pour la première fois, le Mouvement a atteint un pays africain lors d'une réunion officielle. La conférence d'Assomada a été décisive et a été largement suivie par les enseignants et les étudiants.

En 2013, deux réunions internationales ont été organisées : l'une dans la ville de Rio de Janeiro (Déclaration de Rio - Muséologie de l'affect) et une autre dans la ville de Limavady, en Irlande du Nord (Déclaration de Limavady) ; en 2014, le MINOM s'est réuni à La Havane, à Cuba (voir Déclaration de La Havane) ; en 2016, il s'est réuni à Nazaré, Rondônia, Brésil (voir Missive de Nazaré - Mémoire active) ; en 2017, il s'est réuni à Córdoba, en Argentine, et a produit un document connu sous le nom de « La muséologie qui n'est pas utile pour la vie est une muséologie qui ne sert à rien » et en 2018, il s'est réuni à Bogota, en Colombie, à l'occasion de laquelle il a produit une grande réflexion et un document au contenu fort, connu sous le nom de « Déclaration de Bogota - Toute la vérité, rien que la vérité ».

En 2020, à l'heure de la pandémie, le MINOM a tenu sa XX^e conférence internationale, entièrement virtuelle, dans le cadre d'un partenariat créatif entre le Réseau des musées de Lugo, l'Université de Saint-Jacques-de-Compostelle (Espagne) et l'Université lusophone des sciences humaines et des technologies (Portugal), avec une large participation de travailleurs de musées d'Ibéro-Amérique et de la Communauté des pays de langue portugaise (CPLP).

Comme on peut le constater, au cours de cette deuxième décennie, le MINOM a connu un processus d'accélération et d'expansion dont il est déjà possible de visualiser les défis de l'avenir.

VI

L'objet du présent texte est centré sur une réalisation spécifique du MINOM, sa XVIIIe Conférence internationale, qui s'est tenue à Cordoba, en Argentine, dans la période du 12 au 14 octobre 2017. La référence temporelle revêt ici une grande importance. En effet, la conférence a été précédée – en guise de préparation – par le cours de formation intitulé « Muséologie sociale en Amérique latine : poétique et politique en mouvement à partir d'expériences concrètes », qui s'est tenu du 9 au 11 octobre.

Le cours était intense, diversifié, multivocal et incluait l'accès à des expériences concrètes de musées sociaux à Córdoba, ainsi que de nombreux rapports d'expériences d'Amérique latine et d'Afrique. Il est important de noter que la méthodologie impliquant une conférence internationale accompagnée d'un cours à forte insertion locale fait partie de la trajectoire du MINOM.

VII

Le thème de la XVIIIe Conférence : « La muséologie qui n'est pas utile pour la vie est une muséologie qui ne sert à rien » continue de résonner, inspirant des pratiques et produisant des réflexions, surtout en période de pandémie. Dans ce slogan, il y a une dimension de solidarité avec la vie de chacun et de chacune d'entre nous; avec la valorisation de l'expérience créative et du bien commun ; avec l'affirmation claire d'une muséologie biophile, par opposition à une muséologie nécrophile. L'expérience de Córdoba a renforcé la muséologie sociale en Amérique latine et en Ibéro-Amérique. C'est à Córdoba qu'a émergé la proposition de créer les Voyages de muséologie sociale d'Amérique latine, dont la première édition a eu lieu à Bogota, en Colombie (2018), la deuxième à Túcume, au Pérou (2019) et la troisième, organisée de manière virtuelle, avec des ancrages à Quilmes, en Argentine, et à Bogota, en Colombie (2020).

VIII

Les Déclarations du MINOM méritent une attention particulière. Il est nécessaire de les collecter, de les organiser, de les soumettre à une analyse critique et de les publier de manière organisée. Tel est le bilan, pour relever ce défi, qui doit prendre en compte les

connaissances, les pratiques et les voix des peuples indigènes², des quilombos³⁴, des communautés rurales et urbaines, et des communautés LGBTQI+. Nous espérons que la publication proposée ici sera un stimulant pour accomplir cette tâche urgente et nécessaire, qui doit être construite de manière collaborative et large, en tenant compte des différentes expériences accumulées tout au long de la trajectoire du MINOM.

IX

La décennie à venir réserve de nouveaux défis pour le MINOM, notamment la consolidation des expériences de muséologie sociale en Ibéro-Amérique, son renforcement au sein du CPLP, tout en gardant un œil critique sur ses orientations en Asie, en Europe et en Amérique du Nord. Parmi les défis du MINOM pour la décennie 2021-2030, citons la stimulation et le soutien des nouvelles pratiques ; la consolidation des positions acquises ; le renforcement des réseaux de collaboration régionaux, nationaux et internationaux ; l'expansion de la production et de la diffusion des connaissances dans le domaine de la muséologie sociale ou sociomuséologie ; l'investissement dans les cours de formation à différents niveaux ; l'encouragement des échanges communautaires, techniques et scientifiques aux niveaux national et international. Espérons-le ! La nouvelle décennie sera riche en réalisations !

Notice biographique

Mário Chagas est poète, muséologue et spécialiste des sciences sociales. Professeur à l'Université fédérale de l'état du Rio de Janeiro (UNIRIO), de l'Université Lusófona de humanidades e tecnologias (ULHT) et de l'Université fédérale de Bahie (UFBA). Directeur du Musée de la République (Brésil). Président du mouvement international pour une nouvelle muséologie.

Contact : pmariosc@gmail.com

² Pour comprendre ce que l'on appelle les peuples indigènes au Brésil, voir le périodique *Horizontes Antropológicos*, vol. 26, n° 58, 2020, et surtout sa présentation disponible à l'adresse suivante : <https://www.scielo.br/j/ha/a/35hkmFFFXVkJ6xJj7HHRRsF/?lang=pt&format=pdf>.

³ Sur le concept de quilombo et de quilombolas, voir l'article des anthropologues Alessandra Schmitt, Maria Cecília Manzoli Turatti et Maria Celina Pereira de Carvalho, disponible sur le site : <https://www.scielo.br/j/asoc/a/3zsW4C3r6CFYcnx8sPSDrdk/?lang=pt#>.

⁴ NdT : Les concepts classiques de quilombos et de quilombolas font référence à des groupe de personnes qui ont résisté au processus d'esclavage au Brésil en fuyant les fermes vers des lieux isolés. Souvent implantées au milieu des bois, les communautés quilombolas ont constitué ces espaces de résistance dans lesquels l'identité se construit par rapport au territoire. Aujourd'hui, certains des anciens quilombos sont devenus des quartiers des villes, d'où le terme de quilombos urbains. Les autrices du texte portugais proposé par Mário Chagas problématisent la définition traditionnelle et renforcent le rôle de l'identité quilombola dans la lutte pour la terre.

DÉCLARATION DE CORDOBA

XVIII Conférence Internationale du MINOM : une muséologie qui n'est pas utile à la vie est une muséologie qui ne sert à rien¹

Córdoba / Argentine, 2017

Nous, membres du MINOM, présents à Cordoba, Argentine, du 9 au 14 octobre 2017, nous prononçant contre les atteintes à la démocratie, aux droits de l'homme et aux droits de la nature (la Pachamama, la Terre Mère), entendus comme des droits intégraux,

Reprenant les déclarations du MINOM de Nazaré (2016), La Havane (2014) et Rio de Janeiro (2013),

Considérons que :

Une muséologie qui n'est pas utile à la vie est une muséologie qui ne sert à rien ;

Notre corps conserve toutes les mémoires ;

La muséologie que nous pratiquons touche aux sentiments, à la fraternité, à la réciprocité, à l'amour, à la joie, à la poésie ;

La mémoire constitue une forme délibérée de résistance, de lutte contre l'anéantissement des modes de vie étrangers à toute forme de colonialisme – le système capitaliste et le patriarcat, entre autres -. Il s'agit à la fois d'une affirmation des valeurs humaines, de la dignité et de la cohésion sociale, qui se situe comme un acte de proposition pour une occupation du présent et une invention de futurs ;

Le musée est un lieu de rencontre qui peut contribuer à une culture de paix par sa voix propre et sans peurs ;

On observe dans le monde contemporain une recrudescence et une multiplication des formes de violence et de fascismes envers les peuples indigènes, communautés paysannes, communautés urbaines populaires, noirs, femmes, enfants, communautés LGBT, migrants, immigrants, réfugiés, dans toutes leurs transversalités et entrecroisements, et tous ceux qui ne correspondent pas au modèle hégémonique ;

Au nom du développement, considéré comme un progrès fondé sur l'exploitation, les grandes corporations et les pouvoirs publics font main basse sur les territoires, détruisant la nature et les liens sociaux ;

¹ Texte publié originellement dans le site internet du Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie, MINOM. http://www.minom-icom.net/files/minom_2017_-_declaracion_de_cordoba_-_esp-port-fr-ing_0.pdf à ce moment, la Déclaration circule dans les langues suivantes : espagnol, portugais, anglais, français et qhichua.

Le constant déplacement forcé de populations, et la négation de la reconnaissance des territoires ancestraux et de la propriété collective des terres, nous soumettent à des modes de vie déshumanisants, et impliquent la rupture des relations et structures socio-politiques, augmentant les fragmentations et vulnérabilités ;

La notion hégémonique de patrimoine est chargée d'un sens patriarcal et patrimonialiste, incapable d'englober les multiples sens et solidarités impliqués dans la production et la communication des cultures ; et la reconnaissance d'un héritage qui se construit et se partage ici et maintenant et qui peut être appelé « fratrinoine » et « soromoinne »², intégrant le naturel et le culturel, le matériel et l'immatériel, est possible ;

La censure des expressions culturelles et artistiques qui s'est produite dans nos pays est un acte d'exclusion qui va à l'encontre de la philosophie et des pratiques de la muséologie sociale ;

Les musées sont de puissants espaces pour affronter le racisme, l'homophobie, la lesbophobie, la transphobie, la xénophobie, le rejet des personnes en situation de pauvreté ou précarité, le machisme et le sexisme ;

La totalité des droits de l'homme, y compris les droits culturels, doivent être garantis pour les personnes en situation de privation de liberté (dans un cadre légal), qu'il s'agisse d'enfants, de jeunes gens ou d'adultes.

Toutes les pratiques muséologiques impliquent un compromis éthique qui doit prendre en compte la participation des communautés dans les décisions qui concernent l'usage, l'exhibition, l'interprétation et la destination de leurs biens et manifestations culturels ;

Compromis :

Créer à partir des musées des programmes et actions concrètes pour promouvoir la participation active des communautés dans la prise de décisions sur les actions muséologiques les concernant.

Promouvoir des changements à l'intérieur de nos institutions en faveur de la décolonisation des pratiques pédagogiques, de formation professionnelle et de recherche muséales.

Promouvoir des politiques de décentralisation dans les musées et espaces culturels publics qui concentrent habituellement les ressources et influences pour qu'ils ouvrent leurs portes à un développement autogéré d'expériences de la muséologie sociale sur le territoire, en articulation avec les collectifs communautaires préexistants.

² Termes forgés à partir de fraternité et sororité, en opposition au patrimoine, conçu comme l'héritage venant du père

Proposer des *mingas*³, actions de travail collectif, collaboratif et solidaire, à l'intérieur des musées et entre eux, pour redistribuer et faire circuler les ressources, savoirs et expériences.

Générer et faciliter des rencontres et espaces transdisciplinaires et interdisciplinaires pour poursuivre les débats et favoriser la création de réseaux de muséologie sociale aux niveaux local, national et international.

Contribuer au renforcement du MINOM comme mouvement international pour la nouvelle muséologie.

Favoriser la pratique de la muséologie sociale dans les espaces hégémoniques.

Créer des espaces, forums et stratégies de rencontre critique pour le dialogue et la construction des identités.

Connaître et transformer les pratiques muséologiques en vigueur à l'intérieur des institutions avec les ressources qu'offre la muséologie sociale.

Développer des programmes qui sortent les musées de leurs murs et invitent les communautés à vivre avec les patrimoines qui les habitent.

Concevoir des plannings éducatifs clairs pour donner une meilleure visibilité aux situations et réalités sociales qui frappent les communautés.

Construire une philosophie de travail qui oriente les actions du musée et de ses travailleurs et renforce la transformation sociale.

Interpréter la Muséologie Sociale comme un outil à disposition des communautés pour la résistance, la visibilité et l'inclusion.

Incorporer un langage inclusif dans les discours sur la diversité culturelle et le genre dans nos propositions muséologiques et muséographiques, et dans les travaux de médiation.

Favoriser les espaces qui encouragent les relations sociales de complémentarité, authenticité et solidarité.

³ Il s'agit d'un mot d'origine « Qhichua » qui rassemble des concepts complexes et qui implique les significations de « mutirão », « partenariat », « faire ensemble », « préstimos », « coopération », « réciprocité », etc. Pour toutes ces raisons, nous avons décidé de le conserver et de l'intégrer au vocabulaire du MINOM.

Élaborer collectivement un planning de travail qui guide les politiques et actions des musées et intègre les problématiques, intérêts et souhaits des communautés et collectifs sociaux avec les lesquels nous sommes en relation.

Générer des expositions qui prennent en compte la prise de décision conjointe entre musées et communautés et collectifs sociaux dans toutes leurs étapes (idée de départ, discours, muséographie, montage, proposition pédagogique).

Élargir le travail en réseau et la collaboration entre musées pour approfondir la formation de leurs travailleurs et discuter de nos conditions et pratiques de travail.

Diffuser et parler de la Muséologie Sociale dans nos espaces de travail.

Finalement,

Nous exigeons la réapparition en vie de Santiago Maldonado et la libération de Milagro Sala, émergents d'un contexte délétère de la grave situation de disciplinement que vivent les populations indigènes américaines, situation qui va de la criminalisation et des poursuites judiciaires à l'encontre de leurs revendications, à leurs conditions de vie, l'invisibilité médiatique, culturelle et politique et la négation de la possibilité d'exister selon leur propre cosmovision, dans laquelle le territoire constitue une partie vitale. Dans ce contexte, nous exigeons l'approbation de la prorogation de la loi n° 26.160 relative à l'Urgence territoriale indigène et la dérogation de la loi n° 26.331 relative aux Forêts Primaires, toutes deux argentines.

Nous reconnaissons Paulo Freire comme éducateur et maître de l'éducation populaire, qui inspire la philosophie et les pratiques de la muséologie sociale dans le monde entier. Nous répudions également l'intention d'un groupe de la société brésilienne qui cherche à révoquer le titre de Patron de l'Éducation de Paulo Freire, conféré par le peuple du Brésil au travers de son Congrès par la loi n° 12.612 du 3 avril 2012.

Pour finir : PAS UNE FEMME EN MOINS, NOUS NOUS VOULONS VIVANTES.

« Vous devez vous détacher de votre imagination, pour pouvoir la communiquer et la transmettre aux autres. Donc, vous pouvez partager votre imagination avec les autres, et alors les autres vont vous laisser quelque chose à vous aussi »

Noam, 7 ans

Giusy PAPPALARDO

Babel Tower - Museum People in Dialogue: An overview

Introduction

This brief article presents some reflections related with the web series *Babel Tower: Museum people in dialogue*, as part of a joint research project conducted between the Service of Museology - Research Unit of Art, Archaeology and Heritage (University of Liège), and the Department of Civil Engineering and Architecture (University of Catania), developed in the framework of an EU funded program (European Social Fund, Italian PON AIM - Attraction and International Mobility of Researchers). The PON AIM's scope is fostering networking activities at the international level between researchers and their institutions. Specifically, it targets researchers based in European Regions where local development is lagging behind.

Being engaged in a long-term action research process in Sicily (South Italy) - that is currently evolving toward an Ecomuseum along the Simeto River (PAPPALARDO 2020) - my mission at ULiège has been to explore a variety of cases of insurgent museologies (DUARTE CÂNDIDO *et al.* 2019) in order to inform and inspire the ongoing action research process in Sicily.

The idea of the *Babel Tower* has been related with the opportunity of exploring different languages, areas and jargons related with the field of museums and other experimental devices (such as ecomuseums), their relations with communities, citizenship, territories, heritage, landscape and local development.

The aim is to dig into intersections between disciplines building up trans-disciplinary connections (JAHN *et al.* 2012): Specifically, between museologies and ecological planning. Beyond trans-disciplinarity, we have also opened the discussion up toward various trans-national exchanges. The broad question behind this empirical research has been to identify how people relate with the tangible and intangible signs of their past, in order to plan a more just and inclusive future, in times of ecological transition and societal changes.

During the webinars, we have tried to explore which different forms of museologies emerge from spontaneous initiatives as well as in innovative institutional settings, and how do they interact with the broad question we have posed. After 10 webinars, we have discussed our preliminary reflections with the President of the International Council of Museums (ICOM), Alberto Garlandini, and the Chair of the ICOM International Committee for Museology

(ICOFOM), Bruno Brulon, who is also currently the Co-chair of the Standing Committee for the Museum Definition (ICOM Define).

The aim of this brief text is to summarize and share these reflections for opening up a future dialogue in the broad and diverse international community that is questioning how various expressions of museologies are changing in relation with current societal and ecological pressing issues. Before presenting and discussing the findings, a paragraph is dedicated to clarify the methods and tools adopted in the *Babel Tower* research activity, as well as some quantitative data related with the overall involvement of the trans-national community.

1. Who has been engaged in the *Babel Tower* and how?

In three months of work, the *Babel Tower* has involved 35 invited speakers and 225 participants from 26 different countries. Undergraduate, master, and doctoral students took part to the webinars (10 of them have been actively involved in the organizing committee). We surveyed all the participants through a questionnaire that we have been circulated before and during the months of development of the series in order to enroll and take a census. The questionnaire has been spread among various networks, including the Italian network of ecomuseums (*Rete degli Ecomusei Italiani - EMI*), the Brazilian network of ecomuseums and community museums (*Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários - Abremc*), the University of Catania, and the Service of Museology of the University of Liège: As a matter of fact, the most numerous groups of participants were from Italy (59), Brazil (55), and Belgium (40). However, all the different participants were not attending each webinar simultaneously, and many of them took part to one or two webinars in total. On average, 20 up to 30 people attended each webinar, with a peak of more than 70 people attending the presentation of the Italian version of recent Hugues de Varine's book, *L'écomusée singulier et pluriel*, co-organized with EMI.

The language of the webinars has been English and French, although we are aware of the importance of keeping diversity in the selection of idioms as a means for inclusion and cultural decolonization. As a matter of fact, unfortunately we had to limit to: a) English as widely spoken by presenters, and b) French as the official language of the courses at the University of Liège. Aware of the limits related with the choice of language, we have tried to: a) provide always bilingual versions of the presentations, including the subsequent insertion of subtitles in the videorecording of the webinar, stored and available online on YouTube; b) be respectful if any expressed the necessity of speaking additional languages, trying to provide translations at our best.

2. What has been discussed so far in the *Babel Tower*?

After a brief introduction of Prof. Duarte on the overall aim of the Series, the first webinar hosted Giuseppe Reina, PhD in Geography and one of the promoters of the Sicilian Regional Law on ecomuseums, approved in 2014. He has introduced the concept of ecomusems as territorial living and evolving laboratories. Not only they are aimed to inventorying, documenting and preserving heritage and the landscape, but also at sharing and creatively enhancing local development, projected towards experimentation, exchange and innovation through the continuous redefinition of actions and relations between individual, collective subjects and institutions. The same day, I gave the example of what we are trying to foster in the Simeto River Valley as an action research project that is generating an Ecomuseum. Guido Carrubba offered his final perspective as a young person that sees some windows of opportunities in the ecomuseal processes for distressed contexts like the Simeto area. During the debate, the importance of pushing practices like ecomuseums in challenging contexts has emerged.

In the second webinar, we moved from Italy to Spain and Kenya, in order to discuss the concept of insurgent museologies through practical examples, that are context-based and plural. The *Babel Tower* hosted Óscar Navajas Corral, PhD in History and Museology, Lecturer and Deputy Director of the Department of History and Philosophy at the University of Alcalá. He offered a brief tour of Spanish geography, where it is possible to find enriching initiatives that have contributed to communal and democratic practices in the appropriation of heritage, both through ecomuseums and museums. Navajas Corral recalled various pioneering experiences in community participation that have produced a raise of awareness, social cohesion, community education, identity building, as well as social, cultural and economic development. He talked about the cultural park of Maestrazgo in Aragón, the ecomuseum of Rio Gaisena in Andalusia, the ecomuseum of Valls d'Àneu, and other emerging ones, such as La Ponte Ecomuseu in the north, the Centro Social Rey Heredia in the south, in the urban center of Madrid, being the latter a neighborhood museum. All these experiences can be positioned as initiatives of social museology, based on a strong militant and democratic character.

The same day, Édouard Nzoyihera – doctoral student in museology at the University of Cork – presented his analysis of the current situation of the system of museums in East Africa on decolonization from western culture on such system. He focused on political and social function of community museums in Kenya, that is in the process of restructuring and reappropriating colonial heritage. Community museums participate in the process of decolonization. However, there are still some critical aspects to consider, such as the risk of propaganda, as it has emerged during the debate. Nzoyihera concluded pointing out that,

despite some limitations, community museums play a key social and political function in the search for unity and pacification.

In the third webinar, two very diverse yet complementary presentations took place. On one side, the *Babel Tower* hosted Mike Robinson, Full Professor of Cultural Heritage at the University of Birmingham and Director of the Ironbridge International Institute for Cultural Heritage, the Europe's largest independent museum. He gave a provocative presentation titled "Breaking out the museum: Radically rethinking value". Through an overview of very diverse contexts around the world, Robinson showed how museums change depending on what societies value. He argued that sometimes it takes time for an object to become appreciated. For example, at Ironbridge, today there is a sense of pride on being the birthplace of the industrial revolution and the first mass production of iron, but of course 300 years ago it was different, and now people are proud to be the custodians of a sort of a "national slag collection". He concluded with a reflection: the necessity of a recalibration of how societies actually engage and use museums, particularly in the face of very rapid social and cultural change and economic pressures. The question he left with is: how these changes affect what societies actually value in the world? How to create not just physical space, but also intellectual areas of reflections for the new things that societies value?

Then, the same day, the *Babel Tower* hosted Orla Breslin for a second round of reflections about ecomuseums. Specifically, Breslin shared her experience as Local Operations Coordinator for the LIVE Project aimed at the creation of Ireland's first Ecomuseum in rural South Kerry. She gave some details on the genesis and the characteristics of this process that started five years ago and it is aimed at fostering long term environmental and educational tourism. The core of the approach is the co-production of knowledge and projects. The challenges of co-production emerged, especially in times of social distancing.

During the fourth and the fifth webinar, the *Babel Tower* hosted Obay Al Bitar and Andrea Delaplace. Al Bitar is an art historian and a museologist. He started recalling the book of Nina Simon (2010), *The Participatory Museum*, and gave the example of the Migration Museum in Brussels. It is a new museum that opened at the end of 2019 created by a non-profit organisation. This museum offers a permanent place for the stories of the first generation of immigrants, with a collection that is constantly renewed, every six or eight months, with a participatory approach.

Then, Delaplace - PhD in Museum studies and heritage - presented her dissertation whose goal is to highlight the representation of immigration in permanent exhibitions, through the analysis of three museums of history dedicated to immigration: the Ellis Island Immigration Museum in New York, the National Museum of the History of Immigration in Paris, and the Museum of Immigration in São Paulo, Brazil. She focused on the third one,

pointing out the importance to ask how do spaces of representation stage the history of immigration. It is not only a matter of communities that share their personal story and their personal objects, but also how the objects of memory are presented in these exhibitions alongside with the local, national and international history.

Still remaining in São Paulo, during the fifth webinar the *Babel Tower* hosted Gabriela Aidar, who coordinates the Inclusive Educational Programs at the Education Department of the Pinacoteca de São Paulo. Aidar discussed some challenges and opportunities related with developing socially engaged practices in traditional museums through the experience of the Pinacoteca. She presented the example of the social educational practices that the Education Department has carried out with groups of homeless people, with incarcerated people, with schools, and with fragile people carrying physical and mental disabilities. Aidar pointed out how activating inclusive museological practices in traditional institutions is a challenge due to the rigid organisational structures, logics of operation and power within the more traditional museums, but it is worthwhile to try as a matter of social justice.

The sixth webinar was focused on territory and local development. The *Babel Tower* hosted Tim Schauwecker, professor of landscape architecture in U.S.A. His interest in landscape history has the purpose of generating specifications for habitat restoration and ecological design. In his presentation, Schauwecker highlighted the role and importance of historical maps, historical survey documents and their use in ecological design. This set of information is very useful today for the management and restoration of river basins. As an example, Schauwecker explained a current engaged research project in the Catalpa Basin. Working with local farmers, he is using this set of historical information as a means for generating new restoration project. As such, Schauwecker has shown as this particular type of heritage (historical surveys and maps) can be used for ecological design processes today with the involvement of local actors.

Still from U.S.A., the *Babel Tower* hosted Katherine Lambert-Pennington, Associate Professor in the Department of Anthropology at the University of Memphis and Director of the School of Urban Affairs and Public Policy. Lambert-Pennington presented a reflection based on her fieldwork in suburban Sydney, where she lived and conducted ethnographic research in La Perouse. Her presentation proposed to trace the relationship between place and identity and how these connections can give elements for understanding what she defines restorative attachment. The idea of restorative attachment refers to human-eco-solidarity in which identity, place and becoming shape representations of connections using a particular space, the resources of that space, and allows to see the potential in the context of a post-colonial nation like Australia.

Finally, the same webinar hosted Donatella Murtas, an Italian independent researcher that has been long devoted to ecomuseums and local development projects, with a focus on landscape, heritage interpretation and community involvement, at the national and international level. From 1996 to 1999, she was part of the first working team for the Ecomuseum laboratory at the Piedmont Region. She is the developer and coordinator of the *Ecomuseo dei Terrazzamenti e della Vite*, whose experience she has presented. Reflecting on her experience in relation with the topic of cultural heritage, she pointed out the importance of rethinking and reconstructing the meaning of places of life, stressing the importance of concepts like trust and credibility at the base of ecomuseums.

During the debate, Martina Barcelloni Corte - professor at the University of Liège, Research Unit of Art, Archaeology and Heritage - reminded the urgency of acting in response to climate change and ecological fragility, and ecomuseums could be a feasible way toward renewed directions in this respect.

The seventh webinar was a special one, as the *Babel Tower* had the honour to present the Italian version of recent Hugues de Varine's book, *L'écomusée singulier et pluriel* (2017). This webinar has been co-organized with the Italian Network of Ecomuseums and the editor of the Italian version, Cooperativa Utopie Concrete. Alberto Garlandini, Raul dal Santo, Maurizio Tondolo and Donatella Murtas introduced with words of acknowledgement for de Varine's work. Then, Giuseppe Reina posed some questions collectively elaborated during a meeting conducted in early March by the Italian Network of Ecomuseums. After a critical reading of the chapter of the book dedicated to Italian ecomuseums, the Network has collectively decided the questions. Main topics were: the relation between Italian regional laws and funding; transversality of ecomuseums as actors of integrated development; relations between the ecomuseums and museums; relation between ecomuseums and landscape planning in the framework of the European Landscape Convention; the role of regional and national networks; ecomuseums and tourism; self-evaluation and self-sustainability of the processes.

Hugues de Varine gave his comments highlighting the importance of economic independence of ecomuseums from regional political assets, specifying the transversal character of ecomuseums even if the administrative offices are organized differently. De Varine pointed out the importance of people inside public offices creating transversality beyond the administrative boundaries. He stressed the main differences between ecomuseums and museums, having the latter ones a collection to manage while the first ones are more centred around a broader concept of territorial heritage. In terms of networking, de Varine recalled the important Italian experience of *Mondi Locali*, and pointed out how important is to keep a certain degree of informality in the networks. Regarding tourism, it has been discussed how the type of tourism related with ecomuseums

is more a proximity and relational tourism: it is not mass tourism rather, it is a way for creating community ties based on hospitality. In terms of self-evaluation and self-sustainability, he gave the advice that each ecomuseum has to find its way and tools, such as the community maps; the latter could be importance means as they can be used not only as a tool for producing a system of common knowledge, but also as a tool aimed at collectively programming or a at self-evaluation. Then, he had a meaningful conversation with students as agents of change for the future.

In the eighth webinar, the *Babel Tower* had the honour of having Cláudio Torres and Susana Gómez-Martínez, who shared the experience of the Campo Arqueológico de Mértola (CAM). Professor Cláudio Torres lived in political exile between 1961 and 1974 as an opponent of the Salazar regime and the colonial war; in 1978, He created the Campo Arqueológico de Mertola and founded the ten museums of the city of Mertola as well as visitable excavation sites. Susana Gómez-Martínez has been a researcher for the Mértola Archaeological Centre (CAM) since 1992. The project started in order to create a path of development in the poorest, most remote Portuguese region. The project was aimed to let this exceptional site to survive. Today, it is an exceptional example that shows how community-based approach to archaeological excavation has become a real opportunity for local development. After showing several examples, they explained that the idea has always been to make a harmonious management of the heritage while at the same time doing research, the conservation of the vestiges, their enhancement and dissemination. They pointed out how important is the work with the school community in heritage education activities. There is a project that is called *Arqueologia para todos* that in a sense brings the museum where people usually are. For example, remains are located in the banks, hospitals, town halls, etc. in addition to meetings with the community and archaeology workshop for families, etc. This system of initiatives creates a community-based environment that opens up the archaeological discipline to new and creative connections with the present and the future.

In the ninth webinar, the *Babel Tower* has explored several concepts. The first was the *expographic rupture* proposed by Dominique Schoeni, anthropologist, museologist and interpreter. Schoeni chose four aspects to represent the museology of rupture: a) it is a traditional museology rethought; b) it is the need to overcome the impasse of the ethnographic exhibition traditionally associated with the collections and their classifications; c) it is making free use of the scenography and available objects to build a theoretical reflection or a story; d) the visitors leave the exhibition with some doubts about their knowledge, beliefs and judgments.

Then, Mario Moutinho – Rector of the Lusophone University of Humanities and Technologies – and Judite Primo – UNESCO Chair Education, citizenship and cultural diversity since 2017

- talked about Sociomuseology, intended as a school of thought and an ongoing process. They organized their speech in five points: 1) the roots of sociomuseology: Museology and education, with reference to the work of Paulo Freire; 2) what is sociomuseology? They gave a definition stating that sociomuseology reflects a considerable part of the effort to adapt museum structures to the constraints of contemporary society. Sociomuseology is constituted, as a disciplinary field of teaching, research and performance that favors the articulation of museology, with the social sciences and humanities; 3) an example of ongoing work: from aggression to insurrection (contribution to a decolonial pedagogy); 4) coloniality as one of the aspects of modernity and which is at the center of the activity of sociomuseology; 5) lines of action for sociomuseology. During the debate, Moutinho advised some essential bibliography, such as *Introdução à Sociomuseologia* (MOUTINHO & PRIMO 2020)

Armando Perla - independent curator, part of the founding teams of the Canadian Museum for Human Rights and the Swedish Museum of Migration and Democracy - presented an intervention called Museology of human rights (*droits de la personne*): from theory to practice. Questioning the current definitions, he proposed his own definition in terms of “a type of museology from below, a set of museum practices and a corresponding body of theory that aim to further human rights through the prioritization and participation of historically excluded people in all museum processes that directly affect them”, offering some examples between Canada and Mexico.

Last Friday, the *Babel Tower* has been focused on museums' experiences in Belgium: a) in the Brussel area, thanks to the intervention of Gladys Vercammen-Grandjean, the coordinator of Brussels Museums' project Open Museum, through which she aims at fostering social inclusion, exploring how museums can become safer spaces where everyone feels welcome, regardless of gender, skin colour, ethnicity, disability, sexual orientation, religion, socio-economic status, level of education, age, etc.; b) in the Flanders, thanks to Olga Van Oost, the Director at FARO, the Flemish Institution for Cultural Heritage (Vlaams Steunpunt voor Cultureel Erfgoed) that co-hosts the Flemish Museum Network (Vlaams Museumoverleg); Van Oost discussed the social responsibility of museums and introduced the concept of agonist museums recalling Mouffe (2005), arguing that the purpose of an 'agonist museum' is democracy by the creation of a public space that allows people to develop their critical skills; in Wallonia, thank to Kim Cappart, who has presented examples of participatory exhibitions as means for raising public awareness about contemporary issues. With them, we discussed concept of participation, polyphonic narrations, and power structures.

In addition, on March 26th, there was a session attended only by museology students from the University of Liège and the University of Québec in Montréal (UQÀM). This session was

led by Professor Yves Bergeron of UQÀM, holder of the Chair on the Governance of museums and the right to culture. On the occasion, students from the two universities freely exchanged on the process of public consultation and construction of the new ICOM definition of museums. The students reflected on commonalities and differences in their ways of understanding museums and were encouraged to participate in the process by responding to the various public consultations. This session was not on the program, but has complemented the *journey* up to the *Babel Tower* for the involved students.

3. Open questions and further reflections

In the closing session, the *Babel Tower* discussed preliminary reflections and posed some questions both to Alberto Garlandini, and Bruno Brulon Soares. They have been invited to share their thoughts regarding a possible *fil rouge* of the *Babel Tower*, in relation with the debate that is emerging inside ICOM and ICOFOM. How can the issues discussed during the webinars contribute to the broad debate related with a post-pandemic world? What's the role of the types of museums and practices presented during the series – such as ecomuseums – in this historical phase? What important pieces are missing, but should be incorporated in order to enrich the picture presented in the *Babel Tower*?

In addition, still in the closing session two complementary experiences have been presented in order to share the perspective of other museum people and to react to the open questions. On one side, the “Museum of the representation” of the Department of Civil Engineering and Architecture at the University of Catania, Sicily (IT), discussed how the students’ engagement into the daily life of the museum is helping with improving the sense of belonging toward the institution. On the other side, the Participatory Presidium of the Simeto River Agreement (eastern Sicily, South Italy) presented its current work aimed at fostering an ecomuseal process, discussing how community engagement is allowing to improve the social-ecological relations in a distressed context.

Alberto Garlandini pointed out some key-concepts that are at the core of the debate, from his perspective. He started with the word *change*. As the world is changing, museums and museology are relevantly changing as well as part of the global transformations. This changing process has started even before the Covid-19 crisis: Garlandini recalled the Resolutions adopted by ICOM’s 31st general assembly, in 2016 (Milan, Italy), that clearly states how museums’ core functions have expanded, with a responsibility toward the tangible and intangible heritage conserved not only inside but also outside their walls, as well as toward the landscapes. At Kyoto, in 2019, ICOM discussed how museums play a crucial role in implementing the UN 2030 Agenda in shaping a just sustainable world. On Earth Day 2021, ICOM joined the Global Coalition United for Biodiversity. Climate change is an urgent challenge alongside with social justice, and there is no more time to waste

rather it is necessary to act. Museums can play their part, as they are places able to foster critical thoughts and pluralistic views. Moreover, in 2017, in the context of the International Museum days, it has been discussed how museums can contribute in the debate concerned with contested history: ICOM highlighted how museums can help communities discussing and reconciling the memory of the past related with colonialism, slavery, civil wars, segregation, genocides, etc. *Babel Tower* has presented some examples in this respect.

According with Garlandini, a second fil rouge is *diversity*: the 2015 UNESCO Recommendation on the social role of museums – as the result of a partnership between ICOM and UNESCO – significantly pointed out the necessity of valuing diversity. UNESCO has recently estimated that there are 104,000 museums all over the world: Despite the great number, it is reasonable to say that it is impossible to find two identical museums. This diversity is a treasure to preserve and promote. *Babel Tower* has presented very diverse museums in terms of contexts, dimensions, collections, etc.

Finally, Garlandini pointed out how diversity is strictly connected with *dialogue*, a keyword that is emphasized in the title of the *Babel Tower* as well. After the hard times of pandemic, now more than ever the importance of dialogue, networks, cooperation and co-production of knowledge arise, in order to transform challenges and difficulties in drivers of innovation. This leads also to the idea of *participation*, another keyword of the *Babel Tower*. The 1972 UNESCO ICOM Round Table at Santiago de Chile has been a cornerstone in the history of museology: since then, ecomuseums and community museums have highlighted the crucial role of such an approach, providing new interpretation of heritage for the process aimed at democratization of societies. Participation means providing access to culture, heritage, and museums to all citizens with no discrimination, as a human right and an indicator of equity and wellbeing. Participation is also a matter of enhancing local development, as learned thanks to the groundbreaking lessons of Hugues de Varine.

Bruno Brulon proposed some critical reflections questioning the common ground of the *Babel Tower* in relation with his work in ICOFOM, where the diversity that Garlandini has discussed emerges clearly, not only in terms of diverse museums, but also in terms of diverse social and political issues. In the light of this, the central questions – that lies behind the *Babel Tower* and it is also at the core of the ICOFOM debate – is concerned with the possibility of defining a single disciplinary field or branch of knowledge – museology – despite this diversity.

Brulon stressed the concept of museum marginality: Not all the museums have the same resources, centrality, and not all of them are equally recognized by international organizations. With this awareness, ICOFOM is developing a project called “Museums, community action and decolonization”, which has a lot to do with the goals and topic of the

Babel Tower. The central core is decolonization, the agency of marginalized actors, and social justice. However, there is not a single understanding or type of decolonization, neither a single approach to that. Decolonization cannot be universalized as an instrumental process, rather there are context-based cases and practices of decolonization.

Having detected several contact points between ICOFOM reflexive work and the *Babel Tower*, Brulon pointed out that this is a crucial moment for museology, 50 years after the groundbreaking events of the 70s, including the round table of Santiago de Chile. It is now important to go beyond the labels that have emerged during the *Babel Tower* and to explore more the common ground that associates the diverse experiences recalled during the series, and more.

Concepts such as ecomuseums no longer belong only to the experts in the field, but they belong to the people, they are continuously operationalized and transformed by diverse local communities. This is an epistemological and methodological turn that museologists need to face today, and it is a matter of redistributing power restarting from the experiences of the people, especially the marginalized groups whose voices have to be heard again.

Babel Tower is ready to continue its trans-national and trans-disciplinary journey toward this end.

Bibliography

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

DUARTE CANDIDO Manuelina Maria, CORNELIS Mélanie & NZOYIHERA Édouard, 2019 : « Les muséologies insurgées : un avenir possible pour une tradition épistémologique », in SMEDS, Kerstin (dir), *The Future of Tradition in Museology: Materials for a discussion. Papers from the ICOFOM 42nd symposium held in Kyoto, 1-7 September 2019*, Paris, ICOFOM/ICOM, p. 50-54.

JAHN Thomas, BERGMANN Matthias & KEIL Florian, 2012 : « Transdisciplinarity: Between mainstreaming and marginalization », *Ecological Economics*, n° 79, p. 1-10.

MOUFFE Chantal, 2005 : *On the political*, London, Routledge.

MOUTINHO Mário & PRIMO Judith, 2020 : *Introdução à Sociomuseologia*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.

PAPPALARDO Giusy, 2020 : « Community-Based Processes for Revitalizing Heritage: Questioning Justice in the Experimental Practice of Ecomuseums », *Sustainability*, n° 12, vol. 21, p. 9270.

SIMON Nina, 2010 : *The Participatory Museum*, Santa Cruz, Museum 2.0, Santa Cruz.

Biographical note

Giusy Pappalardo is a researcher in spatial planning at the Department of Civil Engineering and Architecture of the University of Catania with area of specialization in Cultural Heritage. She has contributed for several years to an action-research process in the Simeto River Valley in Sicily (IT), which has currently generated an Ecomuseum.

Contact : giusypappalardo@unict.it

Pauline DURET et Floriane PAQUAY

Tour de Babel. Les gens de musée en dialogue : dans le regard d'étudiantes en muséologie à l'Université de Liège

Introduction

Entre février et avril 2021, nous avons eu l'occasion d'assister et de participer aux webinaires « Tour de Babel » mis en place par Manuelina Duarte et Giusy Pappalardo. Ces webinaires sont le résultat de la mission de recherche de Giusy Pappalardo. Cette dernière est une conférencière et chercheuse en aménagement du territoire au sein du Département de génie civil et d'architecture de l'Université de Catane en Sicile. Sa collaboration avec Manuelina Duarte, professeure à l'Université de Liège et membre de l'ICOFOM, résulte de l'octroi d'un financement de la part du Fond Social Européen dans le cadre d'un projet de recherches concernant l'attraction et la mobilité internationale. Impliquée dans le processus de création d'un écomusée de la vallée de Simeto. Depuis une dizaine d'années, elle s'intéresse aux liens qui existent entre les gens et les territoires, le patrimoine et le paysage, le développement local et les approches sociales de la muséologie. Ainsi, ces sujets d'étude rejoignent les recherches de Manuelina Duarte sur les muséologies insurgées. Le terme de muséologies insurgées « fait référence à plusieurs tendances qui s'apparentent aux différents contextes d'insurrection contre le modèle établi et traditionnel de musée, c'est-à-dire une institution liée à la thésaurisation d'objets principalement liés à la classe cultivée » (DUARTE CÂNDIDO Manuelina Maria, CORNELIS Mélanie et NZOYIHERA Édouard, « Les muséologies insurgées : un avenir possible pour une tradition épistémologique », dans SMED Kerstin, *The Future of Tradition in Museology : Materials for a discussion*, Paris, ICOFOM, 2019, p. 50). En parallèle à la Nouvelle Muséologie, apparaissent ces courants touchés par l'esprit d'insurrection et de tendances décoloniales. Il s'agit de l'écomuséologie, la sociomuséologie, l'alter-muséologie, la muséologie communautaire, de la rupture, etc. (DUARTE CÂNDIDO, CORNELIS & NZOYIHERA 2019, p. 50-51.)

Outre la richesse des savoirs dispensés lors de ces webinaires, cette expérience nous a tout d'abord permis de développer certaines compétences plus pragmatiques telles que la pratique des langues ou la participation dans le monde muséal. Ensuite, ce fut l'occasion de rencontrer des « gens de musée »¹ aux profils divers et variés. Enfin, nous avons pu

¹ Le concept « gens de musée » apparaît sous les initiatives de Manuelina Duarte et Giusy Pappalardo dans le cadre des webinaires « Tour de Babel ». Lors de son intervention, Hugues de Varine a émis des traits de définition des « gens de musée ». Propre aux écomusées, il désigne les membres d'une communauté qui travaillent sur leur patrimoine, leur patrimoine vivant et leur territoire. Une formation et des connaissances

entrevoir la question de l'identité et du patrimoine intrinsèque aux présentations des différents intervenants.

1. Une expérience formative

L'aspect participatif des webinaires transparait dans la manière dont ces derniers ont été conçus. Premièrement, les séances de questions réponses ont permis des interactions entre le public et les intervenants. En tant qu'étudiants, cette discussion a permis des échanges d'idées, l'ébauche de nouveaux champs de réflexions, mais aussi la création de liens avec les enseignements acquis à l'Université. De plus, une session privée a été organisée entre les étudiants en muséologie de l'Université de Liège et les étudiants de la maîtrise en muséologie de l'Université de Québec à Montréal. Elle fut l'occasion pour les étudiants d'échanger sur la nouvelle définition du musée dans le cadre de la Chaire sur la gouvernance des musées et le droit à la culture. Lors de cette rencontre, la discussion s'est concentrée sur le processus de consultation et de construction de la nouvelle définition des musées de l'ICOM. Une réflexion s'est engagée sur les points communs et différences dans nos manières d'envisager le rôle du musée dans son acception contemporaine. Son rôle dans la société a aussi été questionné. Cet échange s'est articulé autour de sujets tels que le rôle des institutions dans la lutte climatique ou la décolonisation du patrimoine dit sensible. Ainsi, la conversation conclusive de la « Tour de Babel » a mis en lumière ces réflexions par un échange entre les étudiants, les gens de musée et les intervenants – Alberto Garlandini, Président de l'ICOM et Bruno Brulon, Président de l'ICOFOM.

Un autre exemple apparait dans la conversation entre Hugues de Varine (ancien directeur de l'ICOM), le Réseau italien des Ecomusées et la maison d'édition de l'ouvrage présenté, Cooperativa Utopie Concrete. Les thèmes abordés s'intéressaient aux lois régionales italiennes en matière d'écomusées, au financement, à la transversalité des écomusées, aux relations entre musée et écomusée. Cette séance s'inscrit dans un contexte particulier, la traduction italienne du livre *L'écomusée singulier et pluriel* d'Hugues de Varine. Ce dernier a joué un rôle important dans la mise en place des webinaires. En effet, il a permis la rencontre de Manuelina Duarte et Giusy Pappalardo. Précurseur dans l'étude des écomusées et promoteur d'échanges internationaux, son intervention à la « Tour de Babel » est apparue d'une grande richesse.

Deuxièmement, la participation a aussi été rendue possible par un accès aisé aux webinaires. En effet, la publicité sur les réseaux sociaux ainsi que la gratuité de l'événement ont facilité la venue de personnes de tout horizon. Ainsi, l'interdisciplinarité a demandé aux étudiants une certaine adaptation, mais leur a aussi permis d'ouvrir de nouvelles portes.

spécifiques apparaissent comme annexes et non nécessaires. De plus, l'écomuséologie se développe horizontalement. Sa richesse se réalise par l'interdisciplinarité.

Troisièmement, les sessions étaient organisées de manière à ce que le public puisse assister aux séances de son choix. Tandis que la question des écomusées était présente en filigrane, le public non-averti ou absent à l'une des séances trouvait néanmoins sa place.

Quatrièmement, la participation se manifeste dans le choix adopté par les organisateurs de s'exprimer principalement en anglais et en français. Cependant, des adaptations ont été réalisées tout au long des séances pour la compréhension du plus grand nombre.

De plus, l'aspect participatif est également perceptible à travers les sujets abordés. Les séances proposées ont mis en lumière des exemples de participation dans le monde muséal. Du point de vue national, les interventions d'Olga Van Oost (Directrice général de FARO), Gladys Vercammen-Grandjean (Responsable Open Museum) et Kim Cappart (Coordinatrice du projet « Public à l'œuvre ») ont mis en avant des projets participatifs tels que « Public à l'œuvre » qui permet à des volontaires de la société de concevoir une exposition sous la supervision de professionnels du musée ou « Museum Night Fever » qui permet de découvrir le musée sous un autre jour. De plus, Obay Al Bitar nous a présenté le programme de participation du Musée de la Migration de Molenbeek. Au niveau européen, Orla Breslin (Éducatrice communautaire à l'University College Cork sur le projet LIVE) a exposé le processus de création du premier écomusée d'Irlande qui a demandé une coproduction des locaux. L'exemple australien de La Pérouse donné par Katherine Lambert-Pennington (Professeure au département d'anthropologie de l'université de Memphis) exporte nos réflexions à l'international avec une réflexion plus centrée sur l'identité et sa construction par rapport au territoire.

2. Des rencontres variées

Ces valeurs ajoutées à notre formation sont le fruit des rencontres permises par ces webinaires. À titre d'exemple, nous pouvons citer Hugues de Varine, nos condisciples de l'Université de Québec à Montréal ou d'anciens étudiants comme Obay Al Bitar et Edouard Nzoyihera diplômés d'un master en histoire de l'art et archéologie avec une spécialisation en Muséologie à l'Université de Liège. Toutes ces rencontres constituent, pour nous, étudiantes, une opportunité de côtoyer les acteurs de la muséologie actuelle et de donner corps à notre formation. Tous n'étant pas des « gens de musée », la variété des profils et des origines contribue à enrichir nos réflexions sur la muséologie, mais également sur la question de l'identité.

Chacun des webinaires aborde une démarche insurgée de la muséologie qui entre en résonance avec les autres. En effet, chaque catégorie des muséologies insurgées se distingue par ses caractéristiques propres. La muséologie communautaire est ainsi proche de l'écomuséologie dans la mesure où toutes deux ont en commun la prise en compte de

la population dans sa revalorisation et son développement. On peut citer à titre d'exemple le musée de Favela présenté par Dominique Schoeni (Anthropologue, muséologue et interprète diplômé de l'Université de Neuchâtel) dont les peintures murales des façades racontaient la vie du quartier. Ces deux idées rappellent la muséologie participative mise en avant par Kim Cappart avec Public à l'œuvre, Olga Van Oost et Gladys Vercammen-Grandjean.

3. Réflexion autour de la question de l'identité

Chacune des expériences s'inscrit dans un ensemble plus large et varié, raison pour laquelle le titre « Tour de Babel » a été donné à la série de webinaires. En plus du caractère multilingue de la série, ces séances ont permis une exploration des champs lexicaux de la muséologie, des populations et de leur relation avec leur patrimoine et leurs territoires. En tant qu'étudiants, cela nous amène à réfléchir sur notre propre identité et ce qui la compose.

Notre identité est conditionnée par notre habitus, c'est-à-dire la somme de nos relations, de nos expériences sur un territoire. Cette notion se trouve liée à celle de patrimoine dans une dimension territoriale, économique et sociale. Parmi les exemples qui nous ont été présentés, nous rejoignons les réflexions de Katherine Lambert-Pennington concernant sa recherche ethnographique menée à La Pérouse, dans la banlieue de Sydney. Elle y a examiné le lien qui existe entre l'identité et le territoire et a ainsi révélé la manière dont ce dernier peut nous aider à comprendre le concept d'*attachement réparable*.

Par ailleurs, Obay Al Bitar a présenté l'exemple du Musée de la Migration à Molenbeek qui retrace les histoires des premières générations d'immigrés. L'approche participative permet l'implication des communautés.

L'identité d'une communauté et de son patrimoine servent également à des fins socio-économiques. Donatella Murtas (cofondatrice de « Mondì Locali ») nous a présenté l'« Ecomuseo dei Terrazzamenti e della Vite », qui s'inscrit dans le cadre d'un projet de développement local, afin de repenser et de reconstruire la place du paysage, l'interprétation du patrimoine et l'implication des communautés. Cláudio Torres et Susana Gomez (Créateur Campo Arqueológico de Mertola et chercheuse au Centre archéologique de Mértola) nous ont montré comment des sites archéologiques peuvent constituer une opportunité pour développement local en incluant les populations autochtones. Ils sont impliqués depuis plus de quarante ans dans leur projet Campo Arqueológico de Mértola (CAM) qui a l'ambition de dynamiser une région pauvre et reculée du Portugal. Óscar Navajas Corral (Professeur et directeur adjoint du Département d'Histoire et de Philosophie à l'Université d'Alcalá) a présenté des exemples de pratiques communautaires et

démocratiques ayant trait à l'appropriation du patrimoine par les écomusées en Espagne. Il a notamment mentionné les initiatives réalisées dans le Parc culturel Maestrazgo en Aragon, l'écomusée de Rio Gaisena en Andalousie, l'écomusée du Valls d'Àneu et d'autres réalisations à Madrid comme La Ponte Ecomuseu, le Centro Social Rey Heredia.

Ces trois exemples exposent les motivations visant à revaloriser les sites et à développer un tourisme responsable et durable.

Tout cela passe également par l'éducation de la communauté, à ce qu'elle possède et à sa singularité. Par cette éducation, elle peut se libérer d'un certain nombre de poids (FREIRE 1992). Il est important pour la communauté de parler avec le langage de la propre réalité, et de ne pas imposer les codes d'une autre culture. Le modèle du musée traditionnel d'invention européenne ne peut donc pas être transposé à une autre culture. Les nouvelles institutions quasi muséales qui émergent dans les sociétés non-européennes doivent trouver de nouvelles formes et de nouvelles fonctions inspirées par leurs identités propres. Les nouvelles institutions de muséalisation dans les pays non-occidentaux doivent naître du terreau même de leur propre culture, trouvant leurs propres formes et leur place dans ces sociétés (DUNCAN 1992, p. 53-54).

Edouard Nzoyihera, dans le cadre de sa recherche doctorale, a exposé la situation de la décolonisation des musées de l'Afrique de l'est face au système occidental. Il a insisté sur les fonctions sociales et politiques des musées au Kenya qui permettent la recherche de l'unité et de la pacification.

4.. Évolution constante

Comme l'a également présenté Hugues de Varine lorsqu'il a abordé la question de l'écomusée, ce dernier doit être évolutif pour continuer à répondre aux besoins et contraintes de la société. Établir des caractéristiques fixes, que ça soit au niveau de la collection ou de la caractérisation du modèle tend à le figer dans le temps.

De la même manière, la Déclaration de Córdoba nous enseigne « qu'une muséologie qui n'est pas utile à la vie est une muséologie qui ne sert à rien » (CONFÉRENCE INTERNATIONALE DU MINOM 2017, p. 1).

Sur base de ces constats, la muséologie se doit d'évoluer et de ne pas souffrir de caractéristiques trop strictes qui entraveraient le modèle actuel. C'est à cette condition qu'elle peut être en phase avec la société qu'elle sert. On se retrouve alors face à une frustration pour l'étudiant qui tend à s'accrocher à des définitions établies pour établir son apprentissage. Or, cette caractérisation, aussi sécurisante soit-elle, est ce qui entraîne l'inertie des modèles pourtant en rupture à leurs origines.

5. La polysémie du modèle des musées

La pluralité des messages et des opinions nous a aussi montré la nature polysémique du musée et sa tendance à transmettre une seule et unique vérité au détriment des autres. L'important, pour le musée, est alors d'être un lieu de dialogue. Cela lui permet de rester ancré dans sa réalité et de perpétuer son développement. Cette idée était notamment évoquée à plusieurs reprises par les différents intervenants des webinaires.

La notion de choix est particulièrement liée à cette polysémie. Pourquoi se soustraire un choix plutôt qu'un autre ? Cette question a été soulevée par Obay Al Bitar lors de sa présentation du musée de l'Immigration, notamment lorsqu'il a évoqué la scénographie mise en place.

6. Une rupture de la rupture

La posture de rupture est ce qui caractérise la muséologie insurgée et fait par conséquent office de fil rouge lors de ces webinaires.

L'idée de la rupture dans la muséologie n'est pas neuve. Déjà dans les années 1980, le Musée de la civilisation à Québec avait adopté une posture novatrice en mettant en place une série d'expositions temporaires réalisées par des équipes variées et jeunes. Le visiteur était alors au centre de la réflexion. Ce modèle, tout d'abord critiqué, a servi d'inspiration pour de nombreux projets postérieurs à travers le monde. Plus tôt encore, Jacques Hainard avait introduit au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, la notion de « muséologie de la rupture » qui visait à interpeller et mettre en œuvre le sens critique du visiteur. Lorsque le courant de la nouvelle muséologie est apparu à la fin du XX^e siècle, elle entraînait alors en rupture avec le modèle traditionnel en mettant le public au centre de la discussion. Depuis, ce modèle fait lui aussi l'objet de rupture avec une prise en compte des publics à la marge de la société tels que les détenus, les immigrants ou les habitants de quartier plus défavorisés. Gabriela Aïdar (Coordinatrice des programmes d'éducation inclusive au département de l'éducation de la Pinacothèque de São Paulo, au Brésil), par ses expériences de coordinatrice des programmes inclusifs d'éducation au département d'Éducation de la Pinacothèque de São Paulo au Brésil, a considéré l'inclusion de personnes sans domicile fixe, de personnes incarcérées ainsi que d'enfants et de personnes fragiles physiquement ou mentalement dans l'institution muséale. Elle a néanmoins pointé la difficulté de la tâche dans l'organisation structurelle actuelle. Ainsi, un processus de rupture constant face à ce qui a pu être réalisé antérieurement permet l'évolution de la muséologie. De notre point de vue d'étudiantes, la posture de rupture ainsi que la multitude d'opinions évoquées en amont nous force à nous questionner sur l'information reçue. Dès lors, nous pouvons mettre cette dernière en perspective avec la théorie qui nous a été dispensée à

l'Université. Puisque nous savons qu'un modèle muséal porte en lui la réalité de sa communauté d'origine, un modèle extérieur est par définition en dehors de cette réalité-là. Il est alors indispensable de se questionner sur ce modèle différent.

Conclusion

En définitive, participer à cette expérience des webinaires « Tour de Babel » a été pour nous, étudiantes, l'opportunité de prolonger des enseignements intrinsèques à notre formation, mais également de découvrir la variété et la richesse des gens de musées. Ainsi, la série a permis de nourrir des réflexions sur l'identité, sur la muséologie, sur l'écomusée ainsi que sur le territoire.

Les questions abordées sont intimement liées à notre société, ce qui fait de cette expérience une occasion unique d'apprentissage. Le patrimoine revendique alors son rôle de construction et de valorisation de notre identité. En tant qu'étudiantes, la thématique générale de la rupture – qui a guidé ces webinaires – nous amène à réfléchir à ce que nous pouvons construire pour poursuivre cette insurrection afin d'aller encore plus loin et ainsi perpétuer l'évolution du musée.

Bibliographie

CONFÉRENCE INTERNATIONALE DU MINOM, 2017 : *Déclaration de Córdoba - Une muséologie qui n'est pas utile à la vie est une muséologie qui ne sert à rien. Córdoba (Argentine)* [en ligne]. Disponible sur <http://www.minom-icom.net/noticias/minom-cordobadeclaracion-2017-es-pt-fr-en> (consulté le 27 juillet 2021).

DUARTE CÂNDIDO Manuelina Maria, CORNELIS Mélanie & NZOYIHERA Édouard, 2019 : « Les muséologies insurgées : un avenir possible pour une tradition épistémologique », *The Future of Tradition in Museology : Materials for a discussion*, Paris, ICOFOM, p. 50-54.

DUNCAN F. Cameron, 1992 : « Les parquets de marbre sont trop froids pour les petits pieds nus », in DESVALLÉES André, *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 2, Paris W. M. N. E. S., p. 39-58.

FREIRE Paulo, 1992 : « L'éducation, pratique de la liberté », in DESVALLÉES, André, *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Paris W. M. N. E. S., p. 195-212.

Notices biographiques

Florian Paquay

Floriane Paquay, suite à un Bachelier en Histoire à l'Université de Liège, se destine à un master en Histoire de l'art et archéologie, finalité muséologie. Elle a participé à l'organisation des Webinaires « Tour de Babel ». Elle est membre du comité d'édition de la revue Les Cahiers de Muséologie.

Contact : floriane.paquay@student.uliege.be

Pauline Duret

À la suite d'un bachelier en histoire de l'art à l'université de Namur, Pauline Duret poursuit son parcours par un master en muséologie à l'université de Liège. Ce cursus lui a notamment permis de participer à l'organisation des des Webinaires « Tour de Babel ». Par sa formation elle souhaite mettre en avant la participation et l'expérience du visiteur.

Contact : pauline.duret@student.uliege.be

Coordonnées :

Service de Muséologie
Université de Liège
Quai Roosevelt, 1B
4000 Liège - Belgique

Contact :

cahiersdemuseologie@uliege.be

Éditrice en chef :

Manuelina Duarte (mmduarte Candido@uliege.be)

Secrétaire :

Kim Cappart

Assistante d'édition :

Alix Nyssen

Comité d'édition :

Manuelina Duarte, Kim Cappart, Alix Nyssen, Édouard 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

les
cahiers
de

MUSÉOLOGIE