

La nouvelle muséologie comme mouvement politique Sa production et sa réception en France et au Québec

Christopher Gunter

Volume 6, numéro 1, 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1076971ar>
DOI : <https://doi.org/10.18192/clg-cgl.v6i1.4556>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre d'étude en gouvernance, Université d'Ottawa

ISSN

1911-7469 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gunter, C. (2019). La nouvelle muséologie comme mouvement politique : sa production et sa réception en France et au Québec. *Culture and Local Governance / Culture et gouvernance locale*, 6(1), 50–63.
<https://doi.org/10.18192/clg-cgl.v6i1.4556>

Résumé de l'article

Développée par des chercheurs et muséologues français depuis le début des années 1970, la nouvelle muséologie a été étroitement étudiée dans le contexte de la pratique muséale comme un tournant du renouvellement des pratiques professionnelles. Plus qu'un instrument du renouveau professionnel, la nouvelle muséologie a été porteuse d'un projet politique souvent occulté dans la littérature sur le patrimoine et la culture. Or, la nouvelle muséologie avait pour objectif de mobiliser le musée afin de favoriser l'intégration sociale des populations et d'utiliser cette institution dans le cadre de projets communautaires. La nouvelle muséologie prétendait que le musée pourrait transformer la société et participer aux politiques publiques. En revisitant ce débat sous l'angle des politiques publiques, cet article cherche à repositionner la notion et l'histoire de la nouvelle muséologie en la resituant dans son contexte politique en s'appuyant sur les cas de la France et du Québec. En s'appuyant sur des études de cas d'institutions muséales québécoises s'inscrivant dans la mouvance de la nouvelle muséologie, cet article illustre les stratégies et la contribution de ces musées dans le développement de nouvelles formes de participations publiques qui ont émergé comme un défi aux mécanismes politiques traditionnels qui prévalent. Ultiment, cet article tente de mettre en évidence les dynamiques transnationales à l'œuvre dans la circulation des modèles de l'action publique culturelle.

© Christopher Gunter, 2019



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

La nouvelle muséologie comme mouvement politique : Sa production et sa réception en France et au Québec

Christopher Gunter

Johnson Shoyama Graduate School of Public Policy

Résumé : Développée par des chercheurs et muséologues français depuis le début des années 1970, la nouvelle muséologie a été étroitement étudiée dans le contexte de la pratique muséale comme un tournant du renouvellement des pratiques professionnelles. Plus qu'un instrument du renouveau professionnel, la nouvelle muséologie a été porteuse d'un projet politique souvent occulté dans la littérature sur le patrimoine et la culture. Or, la nouvelle muséologie avait pour objectif de mobiliser le musée afin de favoriser l'intégration sociale des populations et d'utiliser cette institution dans le cadre de projets communautaires. La nouvelle muséologie prétendait que le musée pourrait transformer la société et participer aux politiques publiques. En revisitant ce débat sous l'angle des politiques publiques, cet article cherche à repositionner la notion et l'histoire de la nouvelle muséologie en la resituant dans son contexte politique en s'appuyant sur les cas de la France et du Québec. En s'appuyant sur des études de cas d'institutions muséales québécoises s'inscrivant dans la mouvance de la nouvelle muséologie, cet article illustre les stratégies et la contribution de ces musées dans le développement de nouvelles formes de participations publiques qui ont émergé comme un défi aux mécanismes politiques traditionnels qui prévalent. Ultimement, cet article tente de mettre en évidence les dynamiques transnationales à l'œuvre dans la circulation des modèles de l'action publique culturelle.

Mots clés : la nouvelle muséologie, l'écomusée, le France, le Québec, l'action publique, politique culturelle

Abstract: Developed by French cultural researchers since the early 1970s, new museology has been closely studied in the context of museum practice as a turning renewal of professional practices. More than an instrument of professional renewal, new museology was the bearer of a political project often overlooked in the literature on heritage and culture. In essence, new museology's objective was to mobilize the museum to promote the social integration of people and use that institution in the community projects. New museology claimed that the museum could transform society and participate in public policy. This article seeks to reposition the concept and history of the new museology relocating it in its political context, based on the case of France and Quebec. Based on case studies of Quebec museums enrolling in the wake of new museology, this article illustrates the strategies and the contribution of museums in the development of new forms of public ownership that emerged as a challenge to the prevailing traditional political mechanisms.

Keywords: new museology, ecomuseum, France, Québec, public action, cultural policy

Christopher Gunter is faculty at the Johnson Shoyama Graduate School of Public Policy. Email: chris.gunter@usask.ca

Culture and Local Governance / Culture et gouvernance locale, vol. 6, no. 1, 2019. ISSN 1911-7469
Centre on Governance, University of Ottawa, 120 university, Ottawa, Ontario, Canada K1N 6N5

Introduction

De tout ce brassage d'idées et de faits, à partir de 1968, il subsiste deux lignes de force: le musée est une institution privilégiée de conservation, d'analyse et de diffusion de témoins naturels et culturels originaux, et il doit constituer, selon sa spécialité, un conservatoire des espèces ou une banque de données; le musée doit être un instrument privilégié d'éducation première et permanente par l'approche du concret, en même temps qu'un instrument de développement contrôlé de l'économie et un foyer culturel accessible à tous. (Desvallées, 1980, p. 960)¹

Ce sont les principes philosophiques et politiques de la nouvelle muséologie que Desvallées révèle en 1980 dans une entrée pour l'encyclopédie *Universalis*. Cette entrée révèle le tournant, voire la direction vers laquelle on cherche à infléchir l'institution. Sous la plume de Desvallées (1980) on peut lire que le musée est « un outil culturel vivant, au service de tous et utilisé par tous » (p. 958). Le paragraphe mis en exergue ci-haut souligne la dualité de l'identité muséologique promue par les tenants de la nouvelle muséologie. D'une part, l'extrait réitère la définition classique du musée, en insistant sur ses pratiques hiérarchiques et sur son potentiel d'exclusion. D'autre part, il avance une aspiration et l'espoir d'un devenir institutionnel au sein de l'éducation, le développement et l'accessibilité culturelle des collections prennent le dessus sur les fonctions classiques, soit les fonctions strictement curatoriales comme la conservation.

Cette définition « nouvelle » du musée, tout en exprimant un désir de changement, n'est pas sans conséquences pour le sens et la mission sociale que doivent remplir les musées. Du point de vue culturel, l'avènement de la nouvelle muséologie constitue une aspiration à un passage vers une approche plus participative et plus collaborative du musée. Cette perspective nouvelle sur l'institution muséale s'appuie avant tout sur l'éducation qu'elle met à l'avant plan. L'éducation est au cœur de la réforme muséale qui s'opère au début des années 1970. Si cette perspective nous semble aujourd'hui très naturelle, force est d'admettre qu'alors, la primauté de l'éducation constituait un changement important de conception de l'utilité et de la finalité sociale du musée. Le musée ne devait plus être avant tout au service d'une discipline (histoire, anthropologie, esthétique, sciences naturelles), mais au service de l'éducation populaire. C'est à tout le moins le tournant que cherchent à amorcer les tenants de cette révolution muséologique. L'objectif social de la nouvelle muséologie vise à prendre en compte la diversité socioéconomique de la société et de faire des classes populaires des « publics » du musée. Il s'agit également de prendre en compte les différences locales et régionales, de faire les liens entre musée et milieu de vie. En somme, cette perspective sur le monde muséal s'intéresse certes au musée et à son fonctionnement, mais elle le fait en exprimant certaines limites relatives à l'institution et à son fonctionnement. À travers la nouvelle muséologie, le musée de « l'ancienne » muséologie (par opposition) est caractérisé comme un espace hermétique, voire conservateur. Or, cette nouvelle muséologie revêt un caractère éminemment politique. La nouvelle muséologie est en ce sens, et avant tout, un discours politique qui vise un changement social et une transformation des attitudes gouvernementales en matière de politique culturelle.

Au-delà des enjeux culturels et proprement muséologiques, la nouvelle muséologie revêt un caractère politique et, dans le cadre de cet article, nous souhaitons mettre en relief la nouvelle muséologie en tant qu'un mouvement professionnel certes, mais plus largement en tant que l'expression singulière d'un mouvement social pour l'accessibilité de la culture. Autrement dit, la nouvelle muséologie doit être comprise comme étant plus qu'un simple instrument de renouvellement professionnel, elle a également été porteuse d'un projet politique qui a été souvent négligé dans la littérature sur le patrimoine et la culture.

Les chercheurs qui se sont penchés sur la nouvelle muséologie se sont avant tout intéressés aux changements des identités professionnelles (Ross, 2004), à son discours culturel (Vergo, 1989 ; Lumley, 1988), à ses méthodes pédagogiques (van Mensch, 1994), et à son histoire et son rôle en termes de développement communautaire et local (Mairesse, 2000), etc.

Bien que ces éléments ne soient pas dénués de dimensions politiques, il n'en demeure pas moins que peu de spécialistes ont cherché à resituer la nouvelle muséologie dans son contexte social et politique. Ainsi, la nouvelle muséologie est avant tout étudiée sous l'angle de son discours et ses appels au changement, mais peu de travaux se sont intéressés à sa réception au niveau politique, et encore moins à l'échelle des politiques publiques.

Cet article vise à repositionner le concept et l'histoire de la nouvelle muséologie sous l'angle des politiques publiques. Cette contribution permet également d'approfondir les enjeux sectoriels relatifs aux politiques culturelles. Dans un premier temps, cet article insiste sur la dimension idéationnelle des politiques culturelles. En nous inspirant des travaux de Hall (1993) et de l'approche des référentiels développée par Jobert et Muller (1994), nous tenterons d'illustrer en quoi la nouvelle muséologie s'est constituée en tant que l'expression d'un nouveau paradigme de l'action publique culturelle. Les travaux qui s'inscrivent dans une perspective idéationnelle des politiques publiques mettent de l'avant l'impact des idées, des valeurs et des normes dans le développement des politiques et dans le choix des instruments d'action publique. Ces approches mettent à l'avant plan le rôle des gouvernements, mais aussi le rôle des fonctionnaires, des experts, des professionnels et des intellectuels dans l'élaboration de politiques. Conséquemment, cette recherche s'intéresse à la production du discours politique de la nouvelle muséologie qui prend avant tout ses sources dans le discours des professionnels et intellectuels œuvrant dans le secteur. Ces derniers appuient ce mouvement favorisant une accessibilité sociale de la culture. Le mouvement de la nouvelle muséologie a émergé en grande partie des réflexions et projets professionnels de muséographes et d'intellectuels de France (tels que Devallées, 1980 ; Malraux, 2002 ; Rivière 1981 ; Varine-Bohan, 1973) et du Québec (au nombre desquels Lapalme, 1970 ; Mayrand, 1985 ; Pelletier, 1972 ; Rivard, 1985). La nouvelle muséologie est, en quelque sorte, une des incarnations sous-sectorielle des discours réformateurs du champ culturel. Dans un deuxième temps, cet article met en évidence les logiques de circulation des idées et politiques culturelles. Cet article s'appuie sur le cas de la France et du Québec. Or, la nouvelle muséologie propose un discours distinct des discours réformateurs que l'on retrouve dans l'espace culturel anglo-américain. Cet article révèle donc aussi les dynamiques de circulation des idées culturelles et leur enrichissement dans la circulation intellectuelle de part et d'autre de l'Atlantique.

Fondements d'un discours culturel réformateur

Le musée a été traditionnellement considéré comme une « autorité culturelle » qui soutient et communique la vérité (Harrison, 1994). Ce rôle social, exclusif et dominateur du musée qui « impose » ses savoirs et sa lecture du monde et dont le pouvoir se fonde sur ses artéfacts et ses expositions constitue une des images et des représentations les plus usuelles dans les discours critiques du musée (Bennett, 1988 ; Hooper-Greenhill, 1988 ; Bourdieu et Darbel, 1990). À la fin du XVIII^e siècle, les musées d'art, les cabinets de curiosités, les musées de science et d'anthropologie ont été largement des espaces fermés restreignant l'accès au chercheur et excluant le grand public (Bennett, 2003). Ces espaces auraient été instrumentalisés à plusieurs fins politiques, soit pour affirmer le pouvoir royal et les valeurs aristocratiques, soit pour affirmer le pouvoir de certains discours scientifiques. Les objectifs généraux du musée prémoderne sont aujourd'hui largement associés à la domination de classe, et à l'assise de l'autorité des souverains. C'est seulement à partir du XIX^e siècle que l'on peut considérer que le musée s'ouvre au public et qu'il n'est plus un espace clos. Autrement dit, le musée n'est plus la chasse gardée des experts et s'ouvre graduellement à un public plus vaste, mais néanmoins toujours très éduqué et proche du pouvoir (Bennett, 1995).

Ces conceptions du musée traduisent des positions critiques et contemporaines de l'institution. Sur le plan institutionnel, le musée a longtemps été abordé et défini sous l'angle de ses seules fonctions muséologiques. Au-delà des différences notables de disciplines et de collections comme facteur de différenciation des institutions, les musées ont longtemps été envisagés comme des espaces dédiés à la recherche et à la protection et conservation du patrimoine. C'est ce que confirment les premières définitions du musée. Par exemple la première formulation institutionnelle produite par le Conseil international des musées (ICOM) fait du musée un « collecteur de [...] documents artistiques, techniques, scientifiques, historiques ou archéologiques » (ICOM, 2009). Le public fait son apparition de manière plus prépondérante dans la définition du musée lors du séminaire régional de l'UNESCO sur le rôle éducatif des musées à Rio de Janeiro en 1958. Cette conférence définit la muséologie comme « la science ayant pour but d'étudier la mission et l'organisation des musées » (UNESCO, 1958, p. 12). À la suite de cette conférence, une nouvelle définition du musée, plus inclusive celle-ci, est proposée :

Un musée est un établissement permanent, administré dans l'intérêt général en vue de conserver, étudier, mettre en valeur par des moyens divers et essentiellement exposer, pour la délectation et l'éducation du public, un ensemble d'éléments de valeur culturelle : collections d'intérêt artistique, historique, scientifique et technique, jardins botaniques et zoologiques, aquariums, etc. (UNESCO, 1958, p. 12)

Cette interprétation et définition du musée devait pouvoir approfondir et étendre la définition des musées de l'ICOM de 1946 et ce, à deux égards. Dans un premier temps, il s'agissait de reconnaître l'importance de la préservation. Ce faisant, l'ICOM faisait du musée l'archive de tous les témoignages matériels, culturels et naturels connus au monde. Les musées développaient des collections et leurs espaces étaient réputés pouvoir établir un portrait neutre (apolitique) de la vie

humaine. Dans un deuxième temps, cette définition institutionnelle consacre toute l'importance du musée dans son rapport avec le public. Selon les principes des politiques de démocratisation culturelle² – le musée éduque et civilise – la société. De toute évidence, cette définition du musée alimente une apparence de neutralité politique; elle met en suspens les dynamiques de pouvoir qui sont manifestes dans la production des collections et dans leur mise en exposition. De plus, les activités du musée susmentionnées font en sorte de fonder le pouvoir du musée sur une séparation toute artificielle entre musée (expert) et public (profane), en renforçant du coup le pouvoir d'exclusion, pouvoir mobilisable par l'institution. Ce faisant, selon cette définition, nous pouvons nous questionner sur la capacité des musées à produire des collections et des représentations des cultures, de la nature, des populations qui ne soient pas fondamentalement traversées par les dynamiques et logiques d'exclusion. De surcroît, se pose la question de savoir si cette définition ne fait pas fi des enjeux de classe, et si elle ne fait pas preuve d'élitisme, voire d'un caractère socialement répressif comme Bourdieu l'a souligné. Dans ces conditions, le musée peut-il être socialement inclusif?

Sensibles à ces questions et soucieux de prendre en compte les enjeux de pouvoir qui traversent l'institution, plusieurs professionnels et intellectuels ont proposé certaines stratégies afin de contrer les approches élitistes de l'institution et de favoriser des liens entre le musée et la société qui soient plus démocratiques et plus au fait des enjeux sociaux, notamment des questions de classe sociale. On peut voir l'émergence de cette conscience et sensibilité professionnelle dans le cadre de deux conférences en particulier. D'abord, à l'Assemblée générale de l'ICOM en France en 1971 dont le thème – *Le musée au service de l'homme* – laissait déjà entendre l'éveil d'une conscience du rôle social de l'institution. C'est dans le cadre de cette assemblée qu'une partie de la communauté professionnelle s'est mobilisée afin de remettre en question la définition traditionnelle du musée. Plus précisément, une résolution d'urgence (résolution 1) exigeait que les musées entreprennent une réflexion en profondeur sur leur impact sur la société : « entreprendre une réévaluation complète et continue des besoins du public qu'ils desservent » (ICOM, 1971). Cette assemblée de l'ICOM a été un point tournant et l'occasion notamment de remettre en question les pratiques du musée tout en proposant de redéfinir le rôle et la mission du musée afin de se dédier davantage au service de la société et du public. Ces critiques sont remarquablement à distance du discours professionnel qui avait prévalu jusqu'alors. Plutôt qu'un ancrage dans les fonctions internes du musée, plutôt que de réitérer l'importance des collections et des objets, les participants souhaitaient laisser une place plus importante au public, allant même jusqu'à considérer leur participation dans le cadre d'activités curatoriales souvent réservées aux professionnels. L'action collective professionnelle était des plus inattendues dans les auspices de cette grande assemblée mondiale des musées.

Ensuite, la conférence de l'UNESCO de 1972 au Chili et la table ronde *Développement et rôle du musée dans un monde contemporain* sont apparues comme une nouvelle occasion de critiquer le rôle traditionnel du musée. En particulier, cette table ronde a permis de soulever la question des représentations des différentes cultures au sein du musée. De houleuses discussions sur l'exploitation des communautés locales en Amérique du sud par d'importants consortiums et

compagnies privées ont fait en sorte que certains acteurs ont souhaité que la culture soit un instrument d'émancipation et que le musée soit un outil d'éveil social. Selon un des leaders d'alors, le professeur Teruggi, spécialisé en minéralogie en Argentine, « la science a eu tendance à s'enfermer dans une tour d'ivoire ; elle ne s'est pas 'vulgarisée' et ne s'est pas souciée des besoins de la communauté » (UNESCO, 1972, p. 24). Selon Teruggi, le musée doit remettre en question les dynamiques d'exploitation, il ne doit pas au contraire y contribuer. Or, selon ses observations, science et musées sont radicalement disjoints de leurs communautés et de leurs environnements. Il faut désormais tisser de nouveaux liens avec la société. Encore une fois, une partie de l'élite de la profession s'est insurgée contre le renfermement du musée sur ses collections. Cette seconde occasion illustre l'émergence d'une pensée professionnelle critique et sensible aux dérives de l'institution.

Ces conférences représentent les points tournants de l'émergence d'une nouvelle conscience professionnelle que l'on qualifie aujourd'hui de « nouvelle muséologie ». Ces conférences ont notamment permis d'articuler une pensée critique des stratégies de démocratisation culturelle – jugée trop élitiste en apportant la grande culture aux citoyens – pour privilégier une approche dite de démocratie culturelle, jugée plus inclusive et respectueuse de la diversité des registres et styles culturels, y compris des formes de culture et d'expressions plus populaires (Evrard, 1997). Ainsi, une approche plus respectueuse de la diversité culturelle, un rapport à la culture moins colonial s'est esquissé dans le cadre de ces rencontres. Elles ont également souhaité défendre une volonté de mobilisation des publics et une volonté d'autonomisation (*empowerment*) culturelle.

Ces dernières idées gravitent autour d'une conception du musée en tant qu'outil et moyen de développement politique et social. Comme plusieurs institutions culturelles du secteur public, les musées sont assujettis à des pressions et à des attentes particulières. Or, ces nouvelles missions du musée cherchent à faire en sorte que le musée accompagne l'action publique culturelle de l'État tout en étant soucieux du respect des communautés. Certes, le musée est un « instrument de politiques » (Gray, 2008), mais cette contribution à l'action publique ne peut se faire dans le sacrifice d'une responsabilité professionnelle. Cette conception instrumentale de la culture n'est pas en contradiction avec les valeurs professionnelles (Gibson 2008), au contraire, mais elle doit être prise en compte pour fonder un nouveau sens de la professionnalité et une nouvelle approche de la responsabilité professionnelle dans le champ culturel. Or, les professionnels du secteur ont voulu faire de ces conférences des espaces pour débattre d'un nouveau sens et d'une nouvelle identité professionnelle pour prendre en charge eux-mêmes les orientations politiques de l'institution. En définitive, après avoir pris conscience des impacts politiques de l'institution – de son potentiel – les professionnels se sont mobilisés dans le cadre des instances de l'ICOM et dans plusieurs autres instances communautaires afin de valoriser un nouveau discours qui permette une appropriation certes politique, mais plus progressiste de l'institution. Pour Weil (2005), il s'agissait de faire du musée un espace de confrontation et de débat qui surpasse la logique monologique de l'éducation dans les musées. Plus que des savoirs à transmettre, il faut stimuler les débats de société et les liens avec le milieu. Pour d'autres, ces conférences ont représenté les germes d'une nouvelle conception

du musée qui en fait un outil pour combattre les inégalités sociales et l'exclusion (Sandell, 2005) tout en faisant la promotion de la participation des communautés à la vie du musée.

Prises ensemble, ces dispositions font en sorte de laisser poindre plus que des idées, des valeurs et de nouvelles normes. En fait, ce qui émerge, c'est un véritable mouvement politique et social dont les objectifs consistent à démocratiser le musée et à le rendre socialement et culturellement accessible. Il s'agit d'ouvrir les portes de l'institution. En somme, ces moments marquent la naissance de quelque chose de nouveau sur le plan politique. Cependant la question demeure de savoir comment ces discours et ce prétendu changement se sont articulés dans des espaces professionnels aussi distincts que les musées britanniques, américains, italiens, allemands ou français.³ La question des mises en œuvre nationales, et la question de l'adhésion réelle à ces mouvements de réforme professionnelle subsistent. Qu'en est-il de ce mouvement professionnel dans l'espace francophone?

Une société civilisée par l'assimilation de la haute culture

Dans le monde francophone, les discours réformateurs se sont construits avec l'existence de politiques culturelles et de politiques muséales (élitistes) à l'arrière-plan. Certains ont taxé les premières politiques culturelles de la France et du Québec d'élitistes. Ces politiques valorisaient une conception élitiste de la culture et favorisaient les publics les plus éduqués et les mieux nantis de ces deux sociétés. Selon les logiques et les orientations de ces politiques culturelles, les musées devaient être les relais des plus grands savoirs et des plus grandes œuvres de la culture humaine. Les musées devaient participer à la démocratisation de la culture en civilisant et éduquant les masses. En France, l'idée de la démocratisation culturelle s'est imposée tout au long des années 1960 au sein de l'action du nouveau Ministère des affaires culturelles qui se devait de coordonner cette politique auprès de l'ensemble des institutions culturelles du pays. Malraux, alors ministre, faisait la promotion de cette politique. Ce qui concourrait au développement de cette politique, c'est le désir chez Malraux, de transformer les comportements humains de sorte à éradiquer les « bas instincts » (sexualité, sang et mort...) par l'élévation du sentiment esthétique (Malraux, 2002 [1966], p. 56). La culture était pour Malraux l'occasion d'une rencontre sentimentale, mais elle était aussi l'occasion de développer une nouvelle rationalité scientifique, d'un nouveau rapport rationnel au monde (Malraux, 2002 [1966], p. 57). Afin de diffuser cette réforme sociale par la culture, Malraux avait pensé à développer une nouvelle institution culturelle – les Maisons de la culture – en faisant de cette dernière le fer de lance de cette nouvelle politique. En tant qu'institutions, les Maisons de la culture devaient aider les Français à s'émanciper de leurs « instincts primaires » (p. 58).

À l'instar de Malraux, d'autres intellectuels et acteurs de l'action culturelle de l'État se sont joints au mouvement. Parmi les tenants de la réforme par la culture, on retrouve notamment Jean Vilar, fondateur du Festival d'Avignon, ainsi que Joffre Dumazedier, figure de proue du mouvement et fondateur de l'initiative « Citoyens et culture », un groupe destiné à favoriser la participation culturelle au sein de différentes franges de la société. En 1960, dans un texte intitulé *Memorandum*,

Vilar (2002 [1960]) fait un vibrant plaidoyer pour une culture créative et libre de toute contrainte. Selon Vilar, la culture n'est pas au service des « payeurs de taxes »; elle doit remplir des objectifs moraux de loin supérieurs aux attentes des publics. Selon Vilar, le théâtre peut bien rejoindre tous les publics – y compris les classes ouvrières – et permettre aussi de les émanciper de leur position de classe. Dans une veine similaire, Dumazedier (2002 [1966]) estime essentiel d'élever le niveau culturel des Français. Préférant le terme « loisir », le jugeant plus à même de rendre compte de la diversité des activités à caractère culturel, Dumazedier n'en demeurait pas moins voué à contribuer à cette élévation culturelle par le biais d'un programme national et contrôlé d'action culturelle (p.46) destiné à l'épanouissement des individus.

Au Canada, l'élaboration de politiques de la culture s'inscrit dans une logique qui n'est pas moins élitiste que la logique qui s'exprime en France. Les recommandations de la Commission royale sur le développement des arts, des lettres et des sciences (1949-1951) constituent une des pièces maitresses de la réflexion culturelle par l'État au Canada. Sous la supervision de Massey, la commission a fait des recommandations favorisant des investissements et une participation accrue de l'État dans le domaine artistique ; s'en suivra par exemple la création du Conseil des arts du Canada et du Centre national des arts. Ces institutions ont avant tout été instituées afin de soutenir la création canadienne. Mais par la suite, elles se sont aussi développées afin de soutenir l'accessibilité des arts canadiens au grand public. Dans l'esprit des membres de la Commission Massey, l'État devait fournir des options culturelles complémentaires afin que le public canadien puisse jouir du raffinement et de l'élévation qu'apporte la haute culture (Massey Commission, 1951, p. 7). C'est animé par le même esprit que la Loi sur les musées nationaux de 1968 est promulguée et que la politique sur les musées nationaux voit le jour en 1972 suivant la volonté du premier ministre Trudeau et sous les auspices de son collaborateur Gérard Pelletier. Ces instruments de politique avaient pour objectif de faciliter le développement du secteur muséal, mais aussi l'accessibilité « géographique » des musées et du patrimoine pour les Canadiens (Pelletier, 1972, p. 221). La politique muséale avait également un autre objectif : renforcer le sens d'une identité canadienne. Si la politique muséale fédérale n'est pas *a priori* élitiste, elle demeure néanmoins la courroie de transmission des objectifs et des représentations de la citoyenneté de ses élites; elle est le reflet des valeurs des élites canadiennes de l'époque.

Au Québec, le portrait est manifestement différent. La politique culturelle de la province prend forme sous le leadership de Georges-Émile Lapalme sous le gouvernement de Jean Lesage. Lapalme, principal architecte de la création du Ministère des affaires culturelles du Québec (MACQ) en 1961, voit dans le ministère un puissant outil de démocratisation culturelle. Le ministère formule et développe sa première politique culturelle qui, à l'image de la France, valorise la culture d'élite. C'est à travers la coordination de sa politique dans différentes institutions culturelles, dont les musées, que le ministère estime mettre en œuvre sa politique (Harvey, 2010). Non seulement la création des deux ministères s'opère à quelques années de différence seulement, mais les échanges et collaborations entre les deux espaces d'élaboration des politiques est bien réel. Dès 1965, les gouvernements du Québec et de la France signent de nombreuses ententes de collaboration culturelle. Jusqu'à ce jour, la circulation des idées culturelles demeure toujours vive entre les deux

institutions. Les orientations du Ministère de la Culture et des communications (MSS) ne trahissent pas sa filiation aux idéaux de démocratisation culturelle puisque sa mission demeure toujours « de favoriser au Québec l'affirmation, l'expression et la démocratisation de la culture » (Conseil des arts et des lettres du Québec, 2016).

La mise en œuvre de cette politique de démocratisation culturelle a participé à la transformation du secteur muséal québécois en favorisant notamment le développement d'institutions nationales. La création du Musée d'art contemporain de Montréal en 1964 en est un exemple très instructif. La mission du musée se résume comme suit : « de faire connaître, de promouvoir, de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités » (Musée d'art contemporain de Montréal, 2016). Or, avec un certain recul, on admet aujourd'hui que ces grands chantiers de la politique muséale québécoise se sont développés sur des ambitions de rayonnement et de reconnaissance internationale des arts de la province, mais qui du coup, ont canalisé des ressources et marginalisé les efforts d'institutions locales et communautaires dans la province (Montpetit, 2016).

La production professionnelle et sociale d'une alternative politique

Bien que les politiques culturelles traduisaient un enthousiasme pour la culture, certains membres des communautés professionnelles du secteur culturel se sont inquiétés des objectifs de ces politiques, mais aussi de leur conséquence et de leur potentiel à contribuer au renforcement de l'aliénation des publics. Les professionnels du secteur muséal ont été certainement parmi les plus actifs à produire un discours qui ferait contrepoids aux orientations élitiste et hégémonique de la classe culturelle dominante. En 1980, dans un article qui revient sur les évolutions récentes du champ muséal, le muséologue et professionnel français Desvallées rapporte les caractéristiques uniques de ce contre-discours qui émerge dans l'espace culturel français. Selon lui, une nouvelle muséologie avait vu le jour en partageant ces objectifs : la révélation du patrimoine et la conscience communautaire. Desvallées croit, à l'instar de Vilar et de Dumazedier, que la culture est un outil d'émancipation, mais inversement, il préfère les initiatives soutenues par la communauté. Pour Desvallées, le musée ne doit pas servir le ministère, mais il doit servir la communauté et donner à la communauté les moyens d'accéder à la culture. De plus, et cet enjeu est crucial, la perspective décrite par Desvallées valorise les témoignages locaux et régionaux de la culture. Pour ce dernier, le caractère universel de la culture passe d'abord et avant tout par une appropriation du milieu par la collectivité. Cet esprit qui se développe valorise en quelque sorte, une réappropriation de la culture et du milieu local par le musée. Le musée est alors un instrument de la communauté et non un outil de la coordination centrale d'un ministère national de la culture.

Suivant les idées promues par Desvallées, les muséologues français Rivière et Varine-Bohan ont eux aussi œuvré à la production d'une alternative muséale. Dès 1970, des expériences de musées communautaires voient le jour pour finalement incarner l'ensemble des idéaux dont les réformateurs faisaient la promotion. Ces derniers avaient notamment travaillé sur des projets qui

alliaient patrimoine culturel et développement communautaire. L'écomusée, nouvelle forme muséologique engagée, voit le jour à partir de ces rencontres professionnelles et incarne ces valeurs réformatrices. Premier impératif du mouvement : le musée doit mettre à profit le public et ce, dans la production même d'expositions (Rivière, 1973 ; Varine-Bohan, 1976). Incarnation de ce mouvement réformateur dans l'espace culturel et professionnel français, l'écomusée valorise la décentralisation culturelle, la réappropriation des institutions par les communautés locales et la collaboration entre experts et publics. Cette nouvelle forme de muséologie implique aussi d'autres déclouonnements. Ainsi, cette exigence, voire ce primat du communautaire, met à mal les logiques disciplinaires du musée (art, histoire, science) et laisse émerger des dynamiques d'exposition et des projets institutionnels de plus en plus interdisciplinaires et ce, afin de répondre aux phénomènes et aux expériences culturelles vécues par les communautés. Le musée ne doit pas seulement aspirer à faire le lien entre les individus et l'humanité, il doit d'abord, dans une première étape, faire émerger un rapport et une solidarité avec le milieu immédiat, il doit valoriser le rapport de proximité (Rivière, 1981). Par conséquent, la muséologie doit appuyer cette démarche qui met les publics au cœur de l'institution et qui lui consacre une place de premier plan. Autrement dit, la collection et son agrandissement perpétuel ainsi que son exhaustivité ne devraient plus être l'orientation du développement institutionnel des musées.

Certains acteurs du milieu vont plus loin pour appuyer la concrétisation de ces idéaux. L'épisode du *Musée de l'Homme et de l'industrie* rapporté par Varine-Bohan (1973) témoigne de la fouge de certaines de ces idées. Ce projet précis remettait en question les frontières du musée. Le musée n'était plus l'espace physique des collections et d'exposition, mais plutôt conceptualisé comme la communauté dans son ensemble, faisant de ce musée un musée vivant dont l'objectif était d'appuyer les initiatives des membres de la communauté. La communauté était mobilisée afin de fournir et développer les collections rejetant ainsi l'approche consacrée de la quête des chefs-d'œuvre et des témoignages les plus évocateurs de la grande science et de l'histoire. Ce modèle rejette en quelque sorte les logiques traditionnelles de l'expertise curatoriale. Cette perspective valorise également la participation citoyenne à l'administration et au développement du musée. Cette expérience singulière devait également appuyer la communauté pour qu'elle imaginât son futur face au déclin de ses grandes industries.

Ces expériences françaises ont également eu un impact considérable sur le champ muséal québécois. Parmi les instances qui ont favorisé la circulation de ces idées politiques et professionnelles, on retrouve notamment la première Conférence internationale des écomusées et de la nouvelle muséologie à Québec en 1984. Lors de cette conférence, des participants de quinze pays ont adopté la *Déclaration de Québec*. Selon Mayrand (1985), cette déclaration avait un objectif symbolique, elle devait incarner une distanciation par rapport aux pratiques muséologiques traditionnelles jugées désuètes et archaïques. Selon Mayrand (1985), la nouvelle muséologie devait faire plus et promouvoir un esprit d'innovation permanente : « [E]lle mobilise les tenants d'une transformation radicale des finalités de la muséologie, et par voie de conséquence, préconise une mutation profonde de la mentalité et des attitudes du 'muséologue' » (p. 200).

Au Québec, on voulait une muséologie qui prenne ses distances des collections et de la conservation pour prendre en compte du public et des transformations sociales à l'œuvre. Selon Mayrand, la nouvelle muséologie doit être un appel à l'altérité, elle doit « rapprocher les gens pour les aider à se connaître un peu plus et à connaître les autres » (Mayrand, 1985, p. 201). De plus, l'éthique de la nouvelle muséologie s'exprimait aussi par l'élaboration d'une faculté critique chez le conservateur de musée tout en lui laissant le droit et l'espace pour catalyser les inquiétudes et anxiétés sociales.

Cet activisme professionnel et ces idées se sont également matérialisés dans le cadre de deux organisations, à savoir l'Association muséologie nouvelle et expérimentation sociale (MNES), et le Mouvement international pour la muséologie nouvelle (MINOM). Fondé par Mayrand en 1984, le MINOM s'est constitué comme une association dont l'objectif général vise « les transformations culturelles et sociales » (MINOM 2015). La philosophie du MINOM est portée par l'action sociale et aussi par la diffusion et l'éducation aux stratégies sociales qui mobilisent le patrimoine et le musée afin de combattre les injustices, de valoriser le dialogue et la participation communautaire. Le MINOM devient un espace de délibération et un forum d'idées qui s'impose également pour la diffusion des nouveaux idéaux de la nouvelle muséologie. Ces actions collectives professionnelles ont grandement contribué aux stratégies de réappropriation des musées par les communautés et à la diffusion des idées de la nouvelle muséologie au Québec. Selon Rivard (1985), muséologue et acteur du milieu, l'enseignement des idéaux de la nouvelle muséologie et notamment l'étude de l'écomusée s'est également taillé une place importante dans les curriculums de muséologie de l'Université du Québec à Montréal et de l'Université Laval. L'écomusée et les valeurs de la nouvelle muséologie se sont donc également diffusés par socialisation auprès d'une nouvelle génération de professionnels des musées et du patrimoine. À ce jour, l'écomusée constitue un des principaux modèles institutionnels de la muséologie au Québec. En raison de ses proximités avec l'espace intellectuel français, on peut dire que le modèle de l'écomusée s'est rapidement diffusé au Québec par rapport au reste du Canada. En outre, son rapport intellectuel avec les discours de la nouvelle muséologie s'articule sur des références et des lignes fort différentes de celles que l'on retrouve dans les autres provinces du Canada.

Selon Rivard (1985), la Révolution tranquille et ses influences culturelles comptent certainement parmi les forces qui ont permis à la nouvelle muséologie de s'imposer comme elle a pu le faire au Québec : « un éveil, une grande partie de la population à la recherche de son identité et à une conscience nouvelle de son patrimoine » (Rivard, 1985, p. 202). L'écomusée redonne à la population le « pouvoir de nommer » et de « redéfinir leur territoire » (Rivard, 1985, p. 204).

En conclusion, plus qu'un simple instrument de renouveau professionnel, la nouvelle muséologie a été porteuse d'un espoir de transformation sociale et d'une idée politique. En quelque sorte et à sa manière, la nouvelle muséologie incarne un mouvement social. La circulation de nouvelles idées et de nouveaux référentiels d'action culturelle chez les intellectuels et professionnels de la muséologie ont contribué à faire de ces discours des vecteurs d'une transformation des institutions culturelles. Ces discours ont notamment permis de transformer les rapports entre institutions muséales et société, mais surtout, ils ont permis de prendre en compte

des publics souvent ignorés par les grandes institutions nationales. Ces idées ont cherché à mobiliser la communauté dans la production d'alternatives politiques et sociales.

Les cas de la France et du Québec illustrent deux aspects. Dans un premier temps, ils nous permettent de comprendre le rôle des intellectuels et des professionnels en tant qu'architectes de nouvelles idées et en tant qu'acteurs (et activistes) dans la circulation transnationale des idées et alternatives politiques. La nouvelle muséologie a été un mouvement culturel et social qui a émergé de nouveaux idéaux politiques dans le secteur culturel. La nouvelle muséologie a notamment favorisé la mise en œuvre des politiques de démocratie culturelle, elle en concrétise le discours dans le cas de l'écomusée notamment. Dans le cas qui nous concerne, cet activisme professionnel a été porteur de nouveaux idéaux culturels qui mettent le public et la participation de ce dernier à l'avant-plan. Dans un deuxième temps, ces cas nous permettent également de comprendre que les politiques culturelles et les pratiques professionnelles dans le secteur public sont traversées par une pluralité d'idéaux et que les nouvelles idées qui émergent sont plus qu'un reformatage d'idées reçues, certaines idées évoquent des ruptures radicales avec des pratiques et manières de faire existantes. La nouvelle muséologie a été un mouvement politique dont l'objectif était de remettre en question les pratiques et les façons de penser les activités patrimoniales. Les professionnels de la culture se sont mobilisés pour produire un discours qui devait faire contrepoids à celui de la démocratisation de la culture qui avait cours dans les années 1960. On peut dire que notre rapport actuel à la culture et que l'action publique culturelle sont aujourd'hui encore très marqués par ce long épisode de résistance culturelle.

¹ Toutes les citations dont la source est anglaise sont des traductions libres.

² Pour l'étude des politiques culturelles, la notion de « démocratisation de la culture » réfère à une logique de politique publique (culturelle) dont l'objectif est de faire rayonner une vision élitiste de la culture. Contrairement à une autre logique – celle de la démocratie culturelle – elle est jugée moins sensible à l'accessibilité sociale de la culture. La démocratie culturelle valorise, pour sa part, des stratégies pédagogiques facilitant une rencontre entre l'œuvre et le public; elle vise à communiquer les codes qui permettent d'apprécier la culture. La démocratisation de la culture, pour sa part, exclut les stratégies pédagogiques qui sont jugées comme des intrusions dans le monde de l'art et de la culture et qui ne permettent pas la rencontre authentique entre la culture et le public.

³ Il faut admettre que la nouvelle muséologie correspond à l'expression d'un revirement dans le champ muséal, mais il est vrai que cette nouvelle muséologie est souvent abordée (paradoxalement) sans aucune sensibilité pour les appropriations locales et nationales de cet esprit de réforme institutionnelle (McCall et Gray, 2014).

Références

- Bennett, T. (1988). Museums and the "people". In R. Lumley (Ed.), *The museum time-machine: Putting cultures on display* (pp. 63-85). London: Comedia Routledge.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. London: Routledge.

- Bennett, T. (2003). The political patinality of the museum. In J. Lewis and T. Miller (Eds.), *Critical cultural policy studies: A reader* (p. 180-188). Oxford: Blackwell Publishing.
- Bourdieu, P. and Darbel, A. (1990). *The love of art*. (C. Beattie and N. Merriman, Trans.). Stanford: Stanford University Press.
- Conseil des arts et des lettres du Québec. (2016). Mécénat placements culture. Repéré à <http://www.calq.gouv.qc.ca/mpc/partenaires.htm>
- Devallées, A. (1980). Muséologie (nouvelle). *Encyclopaedia Universalis*, 2(1), 958-961.
- Dumazedier, J., and Ripert, A. (2002 [1966]). Leisure and culture. In J. Ahearne (Ed.), *French culture policy debates: A reader* (J. Ahearne, Trans., pp. 45-54). Oxfordshire: Routledge.
- Evrard, Y. (1997). Democratizing culture or cultural democracy? *The Journal of Arts Management, law, and society*, 27(3), 167-175.
- Gibson, L. (2008). In defence of instrumentality. *Cultural Trends*, 17(4), 247-257.
- Gray, C. (2008). Instrumental policies: causes, consequences, museums and galleries. *Cultural Trends*, 17(4), 209-222.
- Hall, P. (1993). Policy paradigm, social learning and the state : the case of macroeconomic policy-making in Britain. *Comparative Politics*, 25(3), 275-96.
- Harrison, J. D. (1994). Ideas of museums in the 1990s. *Museum Management and Curatorship*, 13(2), 160-176.
- Harvey, F. (2010). Georges-Émile Lapalme et la politique culturelle du Québec : genèse, projet et désillusion. *Les cahiers des dix*, 1(64), 1-46.
- Hooper-Greenhill, E. (1988). Counting Visitors or Visitors who Count. In R. Lumley, *The museum time machine: Putting cultures on display* (pp. 213-232). London: Comedia Routledge.
- ICOM. (2009). Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946). Retrieved from http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html
- ICOM. (1971). Resolutions adopted by ICOM's general assembly 1971. Retrieved from <http://icom.museum/the-governance/general-assembly/resolutions-adopted-by-icom-general-assemblies-1946-to-date/grenoble-1971/>
- Lapalme, Georges-Émile. (1970). *Mémoires. tome II: Le vent de l'oubli*. Montreal: Lemeac.
- Lumley, R. (1988). Introduction. In R. Lumley, *The museum time-machine* (pp. 1-24). London, UK: Routledge.
- Mairesse, F. (2000). La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie. *Publics et Musées*, 17(1), 33-56.
- Malraux, A. (2002 [1966]). Speech given on the occasion of the inauguration of the house of culture at amiens. In J. Ahearne (Ed.), *French culture policy debates: A reader* (J. Ahearne, Trans., pp. 55-61). Oxfordshire: Routledge.
- Massey Commission. (1951). *Royal commission on national development in the arts, letters and sciences 1949-1951*. Ottawa: Government of Canada.
- Mayrand, P. (1985). The new museology proclaimed. *Museum International*, 148(1), 200-201.
- McCall, V. and Gray, C. (2014). Museums and the 'new museology': Theory, practice and organisational change. *Museum Management and Curatorship*, 29(1), 19-35.
- MINOM. (2015). About us. Retrieved from: <http://www.minom-icom.net/about-us>
- Montpetit, C. (2016). *Vers un démantèlement du réseau des musées? L'ex-directeur de la Société des musées croit que Québec fait fausse route avec sa réforme*. Repéré à <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/470840/vers-un-demantelement-du-reseau-des-musees>
- Muller, P. (1994). *Les politiques publiques*. Paris: PUF.

- Musée d'art contemporain de Montréal. (2016). About. Retrieved from <http://www.macm.org/en/the-musee/history/>
- Pelletier, G. (1972). Democratization and decentralization: A new policy for museums. *ICOM News*, 25(4), 219-222.
- Rivard, R. (1985). Ecomuseums in Quebec. *Museum International*, 37(148), 202-205.
- Rivière, G. (1973). Le musée : instrument pour la prise de conscience des problèmes de l'environnement : Rôle du musée d'art et du musée de sciences humaines et sociales. *Museum International*, 25(1-2), 26-44.
- Rivière, G. H. (1981). The dynamics of the role of interdisciplinary in the museum institution. *Museological Working Papers*, 1(2), 54-55.
- Ross, M. (2004). Interpreting the new museology. *Museum and Society*, 2(2), 84-103.
- Sandell, R. (2005). Museums and the combating of social inequality: Roles responsibilities resistance. In S. Watson (Ed.), *Museums and their communities* (pp. 95-113). London, UK: Routledge.
- UNESCO. (1958). *Regional seminar on the educational role of museums*. Rio de Janeiro: UNESCO.
- UNESCO. (1972). *Round table on the development and the role of museums in the contemporary world*. Santiago de Chile: UNESCO.
- van Mensch, P. (1994). Towards a methodology of museology. In M. Schärer (Ed.), *ICOFOM study series 23 - object – document?* (pp. 111-121). Vevey: ICOFOM.
- Varine-Bohan, H. (1973). Un musée «éclaté»: le Musée de l'homme et de l'industrie. *Museum International (Edition Française)*, 25(4), 242-249.
- Varine-Bohan, H. (1976). Le musée moderne : conditions et problèmes d'une rénovation. *Museum International*, 28(3), 127-140.
- Vergo, P. (1989). Introduction. In P. Vergo (Ed.), *The new museology* (pp. 1-5). London: Reaktion Books.
- Vilar, J. (2002 [1960]). Theatre: A public service. In J. Ahearne (Ed.), *French cultural policy debates: A reader* (J. Ahearne, Trans., pp. 39-44). Oxfordshire: Routledge.
- Weil, S. (2005). The Museum and the public. In S. Watson (Ed.), *Museums and their communities* (pp. 32-46). London: Routledge.