

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ALTERMUSÉOLOGIE : RÉMINISCENCES DE LA NOUVELLE
MUSÉOLOGIE DANS LA MUSÉOLOGIE ACTUELLE

TRAVAIL DIRIGÉ
PRÉSENTÉ À DOMINIC HARDY
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN MUSÉOLOGIE

PAR
CATHERINE SANFAÇON-DUBÉ

3 MAI 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier mon superviseur, Dominic Hardy, pour ses conseils, son appui, mais aussi, parce qu'il a démontré un grand enthousiasme envers mon travail dirigé.

Je remercie bien sûr les très chères *muséologettes* : Léa Alain-Gendreau, Lisa Bouraly, Samantha Gauvin et Myriam Mathieu-Bédard. J'ai une immense admiration envers elles; elles sont source d'une grande inspiration pour moi. Je suis convaincue qu'elles iront très loin dans leurs parcours respectifs.

Merci à Sylvie Dauphin, René Binette, Éric Giroux, de grands muséologues que j'ai eu la chance de côtoyer dans un contexte professionnel.

Finalement, un merci à mes parents, qui m'ont encouragée sans cesse depuis le début de mes études. Merci à ma jumelle Julia, à mon partenaire David, à Tyra, Jackie, Abi et Steve, qui m'ont tous et toutes soutenue à leur façon.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	i
Table des matières	ii
CHAPITRE 1	
INTRODUCTION – RÉMINISCENCES DE LA NOUVELLE MUSÉOLOGIE DANS LA MUSÉOLOGIE ACTUELLE	4
1.1 État des lieux : La nouvelle muséologie vue aujourd’hui	7
1.2 Question de recherche	9
1.3 Méthodologie et cadre théorique	11
CHAPITRE 2	
LE PROJET DE LA NOUVELLE MUSÉOLOGIE : REVUE DE LA LITTÉRATURE	15
2.1 Retour sur la nouvelle muséologie	16
2.1.1 Histoire des musée et nouvelle muséologie : du conservatisme au collectivisme	17
2.1.2 Paradigme idéologique : les textes et mouvements fondateurs	23
2.1.3 Paradigme pratique : pour des paramètres clairs	28
2.2 Synthèse de la nouvelle muséologie	32
CHAPITRE 3	
AU CŒUR DE L’ALTERMUSÉOLOGIE : LA MATURATION DE LA NOUVELLE MUSÉOLOGIE	34
3.1 L’altermuséologie: la « nouvelle nouvelle muséologie »	34
3.1.1 Une muséologie de pouvoir : Pierre Mayrand, altermuséologue	37
3.1.2 Méthodologie du <i>shared authority</i> : autonomisation et alternative	42
3.1.2.1 L’exemple de l’exposition collaborative	49
3.1.2.2 L’exemple de la collection « autopatrimonialisée »	52
3.1.3 Le développement communautaire [<i>community development</i>]	54
3.2 L’altermuséologie : esquisse d’une définition	61

CHAPITRE 4	
CONCLUSION – MANIFESTE DE L'ALTERMUSÉOLOGIE	63
ANNEXES	66
Annexe I : Tableau simplifié des périodes de la muséologie	66
Annexe II : <i>La Déclaration de Québec</i> (1984)	69
Annexe III : <i>Le Manifeste de l'Altermuséologie</i> (2007)	73
BIBLIOGRAPHIE	76

1. INTRODUCTION – RÉMINISCENCES DE LA NOUVELLE MUSÉOLOGIE DANS LA MUSÉOLOGIE ACTUELLE

Les enjeux de participation, d'action coopérative et d'inclusion des publics marginalisés qui incarnent la vocation sociale des musées d'histoire et de société occupent aujourd'hui une place fondamentale dans les pratiques muséales actuelles internationales¹. Historiquement, le virage par lequel les professionnels des musées ont reconnu et endossé la nécessité de rendre le musée au service de la société et de son développement s'inscrit dans les mouvances de la nouvelle muséologie² des années 1970, lesquelles ont engendré une rupture avec une tradition critiquée pour ses pratiques jugées élitistes, déconnectées des publics, et trop centrées sur l'acquisition de collections matérielles³. Depuis cette période charnière, il va sans dire que les musées s'intéressent tout particulièrement à la diversité et à l'*empowerment* de leurs publics, et plus globalement, aux pratiques muséales qui participent au développement de la société⁴.

Bien que certains auteurs et muséologues critiquent les prétentions idéologiques de cette période⁵, la littérature de la nouvelle muséologie témoigne d'une série de

¹ Santos, P. A. et J. Primo. (2010). *Cadernos de Sociomuseologia - Sociomuseologia III : To understand New Museology in the XXI Century*. Portugal : Edições Universitarias Lusofonas.

² Dans ce texte, nous emploierons le terme « nouvelle muséologie » en faisant référence à ses fondations latines. À noter que la nouvelle muséologie n'est pas à confondre avec la « New Museology » de Peter Vergo. Se référer à : Vergo, P. (1989). *The New Museology*. London : Reaktion Books.

³ UNESCO. (1973). Résolutions adoptées par la Table ronde de Santiago au Chili. Dans *Museum*, 25(3), 198-200. <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127362fo.pdf>; De Varine, H. (2000). Autour de la table ronde de Santiago. *Publics & Musées*, 17(1)

⁴ Santos, P. A. (2009). *Museology and Community Development in the XXI Century*, *Cadernos de Sociomuseologica*, (29), Lisboa: Centro de Escudos de Sociomuseologia, Universidade Lusofona de Humanidades e Tecnologias, p. 183

⁵ Hauenschild, A. (1988). *Claims and Reality of New Museology: Case Studies in Canada, the United States and Mexico*. (Thèse doctorale). Publiée par ICOM: Allemagne; De Varine, H. (2000). *Op. cit.*, p. 182

changements de fond et de forme qui s'opère à même la discipline, et plus concrètement, dans le monde des musées – et ce, à différents rythmes et dans différents endroits, notamment en Amérique latine, aux États-Unis, au Portugal, en France et au Québec⁶. Elle est « la manifestation la plus extrême de bouleversements des valeurs engendré à partir de la fin des années 1960 ⁷ ». Si l'on résume l'objectif premier de la nouvelle muséologie à celui de placer le musée au cœur de la société, des muséologues de renom tel Georges Henri Rivière, Hugues de Varine et André Desvallées ont articulé les directions théoriques et pratiques derrière le projet du dit « musée intégral ⁸ » : une révision profonde de la fonction éducative, la création de nouvelles formes de musées (musées communautaires, musées de voisinage, écomusées) et de *muséologies* au pluriel, une muséographie plus inclusive en sont quelques exemples⁹. De son côté, la muséologue Andrea Hauenschild, proposant une définition « accessible et compréhensible ¹⁰ » des paramètres de la nouvelle muséologie, y voit une période qui promeut une « ouverture radicale du musée ¹¹ » qui positionne le musée comme agent de développement social.

Certes, lorsque l'on s'attarde aux textes fondateurs de cette période, on ne peut ignorer la façon dont les porteurs du projet de la nouvelle muséologie désirent « abolir la distance entre le public et le contenu ¹² », tel qu'avancé par Desvallées. C'est dire qu'historiquement, et parce qu'ils sont « opérés et bâtis *par* les sociétés qui les

⁶ Meunier, A. (2010). La muséologie citoyenne, rencontre entre patrimoines et identités. Dans Inaki Arrieta Urtizbera (ed.), *Activations patrimoniales e iniciativas museísticas: Por quien? Para qué?*. (p. 77-94) Pais Vasco: Argitalpen Zerbitzua Servicio Editorial, p. 81

⁷ Desvallées, A., Mairesse, F. (2011). Dictionnaire encyclopédique de muséologie. Paris : Armand Colin, p. 367

⁸ De Varine, H. (2000). *Op. cit.*; UNESCO. (1973). *Op. cit.*

⁹ Desvallées, A. (1992a). *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Vol 1. Savigny-le-Temple : Éditions W. MNES, p. 20

¹⁰ Hauenschild, A. (1998). *Op. cit.* p. 4

¹¹ *Ibid*, p. 13

¹² Desvallées, A. (1992a). *Op. cit.* p.19

autorisent¹³», les musées sont en ce sens des lieux de conservation où des dynamiques de pouvoir articulent un contrôle sur la dissémination des savoirs¹⁴. Les professionnel.les – conservateurs, commissaires, ou concepteurs-visuel – sont les décideurs « par défaut » du contenu à partager au visiteur, qui lui, reçoit et traite les informations comme une « vérité » entière¹⁵. Bien que la fonction éducative des musées commence à prendre de l'importance avant la période de la nouvelle muséologie¹⁶, un retour sur l'histoire des musées démontre que l'implication des communautés concernées est quasi absente dans la structure muséale, et complètement évacuée de la création du contenu historique, scientifique ou artistique. La nouvelle muséologie vient renverser la tendance des musées traditionnels, les faisant passer « du conservatisme au collectivisme »¹⁷.

Ainsi, il faut attendre les années 70 pour que le monde muséal, secoué par les bouleversements politiques et sociaux des années 60 – pensons ici à mai 68 et aux « luttes d'émancipation des populations menées à travers le monde »¹⁸ –, laisse place à des muséologues animés par l'articulation véritable du rôle social du musée, et de surcroît, par la participation des publics dans le cœur du projet muséal. En 1972, dans le cadre d'une Table ronde organisée par l'UNESCO à Santiago du Chili, des experts issus de divers disciplines (muséologie, géographie, architecture, urbanisme, etc) se rassemblent pour stipuler les grandes lignes du projet qu'ils verbalisent dans une

¹³ Traduction personnelle ; Onciul, B. (2013). Community Engagement, Curatorial Practice, and Museum Ethos in Alberta, Canada. Dans V. Golding et W. Modest (ed.), *Museums and Communities* (p. 79-97). London, New-York : Bloomsbury Publishing, p. 81

¹⁴ Clifford, J. (1997). *Museums as Contact Zones*. Dans J. Clifford (dir.), *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (p. 186-219), Cambridge: Harvard University Press; Sandell, R. (2007). *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*. London and New York: Routledge.

¹⁵ Webb, S. (2014). *Museums, collaboration and communities: travail dirigé*. [Document non publié]. Université du Québec à Montréal, p. 1

¹⁶ Hauenschild, A. (1988). *Op. cit.* p. 1

¹⁷ Mayrand, P. (2009b). *Comment voir autrement le développement stratégique d'un musée. Contribution au Forum social québécois et au Congrès de la SMQ* [Texte]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (177-5, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec

¹⁸ Meunier, A. (2010). *Op. cit.* p. 79 ; Desvallées, A., Mairesse, F. (2011). *Op. cit.* p.368

déclaration¹⁹ : on y définit les principes de base du « musée intégral », on y liste les résolutions adoptées et les recommandations présentées à l'UNESCO²⁰. La déclaration insiste sur la façon dont le musée possède « un rôle décisif dans l'éducation de la communauté²¹ », de plus, elle reconnaît « que le musée (...) peut contribuer à entraîner [les] communautés dans l'action, en situant leur activité dans un cadre historique qui permette d'éclairer des problèmes actuels (...) »²². Outre l'intention très explicite liée à l'inclusion des publics dans le projet muséal, l'on met l'accent sur le caractère interdisciplinaire du musée, sur le patrimoine comme vecteur d'une vocation sociale, sur l'emploi de modes de communication (muséographie) plus modernes²³. Fait intéressant, deux années plus tard, l'ICOM (International Council of Museum) ajoute la mention « au service de la société et de son développement » à la définition même du musée²⁴. Certes, l'engouement occasionné au lendemain de la déclaration se fait sentir à l'échelle mondiale, alors que plusieurs organisations seront fondées quelques années plus tard dans l'optique de poursuivre la mise en application de ses recommandations. Au Québec, par exemple, le Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM), appuyé par Pierre Mayrand (1934-2011), est fondé en 1984 dans l'esprit de continuité de la *Déclaration de Santiago au Chili*²⁵.

1. 1 État des lieux : La nouvelle muséologie vue aujourd'hui

¹⁹ Terrugi, M. A. (1973). La Table ronde de Santiago du Chili. Dans *Museum*, 25(3), 129-133. <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127362fo.pdf>

²⁰ UNESCO. (1973). *Op. cit*

²¹ *Ibid*, p. 198

²² *Ibid*, p. 199

²³ *Idem*

²⁴ International Council of Museums (ICOM). (2018). *Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946)*. Récupéré de http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html

²⁵ Desvallées, A., Mairesse, F. (2011). *Op. cit.* p. 369 ; Santos, P. A. (2010). Introduction. To understand New museology in the 21st Century. *Cadernos de Sociomuseologica*, (37), Lisbon: Centro de Escudos de Sociomuseologia, Universidade Lusofona de Humanidades e Tecnologias, p. 5

Muséologues et professionnels s'entendent pour dire que le projet initié par la nouvelle muséologie a bel et bien *minimalement* influencé les théories et pratiques muséales contemporaines : on observe de façon générale un nombre grandissant de petits musées communautaires²⁶ dont la vocation sociale incarne déjà les principes de la nouvelle muséologie et de la démocratisation culturelle²⁷, alors que les plus grandes institutions muséales mettent en valeur le volet social de leur mission en mettant sur pied certaines « actions coopératives²⁸ » ponctuelles réalisées en partenariat avec leurs publics – souvent issus des groupes plus marginalisés de la communauté²⁹. Dans le code déontologique de la Société des Musées du Québec (SMQ), l'article 4.41 stipule que « L'institution muséale respecte sa mission fondamentale d'être *au service de la société et de son développement*³⁰ », rappelant assez fidèlement l'intention de la *Déclaration de Santiago du Chili*.

Notre constat premier est que la période de la nouvelle muséologie, bien qu'achevée, est bel et bien pertinente dans l'analyse que nous faisons de la muséologie actuelle. Elle est citée de façon récurrente, voire presque systématique, par multiples auteurs qui l'emploient comme un véritable tremplin permettant d'aborder les enjeux et tendances plus sociaux (ou sociétaux) des musées, notamment en ce qui a trait au développement local encouragé par les vocations sociales des musées. Paula Assunção

²⁶ Santos, P. A. (2010). *Op. cit.* p. 8 ; De Varine, H. (2000). *Op. cit.* p. 182.

²⁷ Binette, R. (2010). La contribution des institutions muséales au « capital social » : cas de l'Écomusée du fier monde (Montréal, Canada). Dans I. A. Urtizberea (ed.), *Activations patrimoniales e iniciativas museísticas: Por quien? Para qué?*. (p. 129-150) País Vasco: Argitalpen Zerbitzua Servicio Editoria, p. 149

²⁸ L'expression « action coopérative » renvoi à la définition que propose Geneviève Provencher St-Cyr : « une activité, un projet, un dialogue, etc. commun et conjoint, coordonné délibérément et en concertation par les coopérateurs eux-mêmes dans un but commun qu'aucune des parties n'aurait pu mettre en œuvre seule ». Se référer à : Provencher St-Cyr, G. (2008). L'action coopérative : Une proposition d'ancrage des musées dans la vie régionale. *Muséologie : les cahiers d'études supérieures*, 2(2), 96-111. <http://id.erudit.org/iderudit/1033591ar>, p. 107

²⁹ Crooke, E. (2007). *Museums and Community : ideas, issues and challenges*. Abdingdon : Routledge, p. 41

³⁰ L'italique est employée dans le texte pour mettre une emphase ; Société des Musées du Québec (SMQ). (2014). *Code de déontologie muséale*. Récupéré de https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/pdf/2014_code_deontologie_smq.pdf

dos Santos reconnaît l'importance de cette période charnière dans la mesure où les institutions muséales, notamment les écomusées et musées communautaires « *continue to strive for community empowerment and for local development. (...) The solutions proposed by the new museology have been above all attempts to respond to existing problems and conditions. It means that its forms and methods are secondary to its goals and principles. In other words : society changes new museology changes.*³¹ » C'est dire que dans le contexte actuel, l'héritage de la nouvelle muséologie véhicule un lot de pratiques adaptables qui permettent d'adresser la société contemporaine selon ses enjeux particuliers. Tel que nous l'observerons, l'idée du « musée au service de la société et de son développement » est aujourd'hui articulée de façon plus pragmatique et moins utopique par le biais de pratiques muséales qui encouragent le développement local, rappelant incontestablement le projet initié de la nouvelle muséologie³².

Ceci dit, dans le contexte actuel et contemporain, si les apports de la nouvelle muséologie apparaissent avoir teinté le monde muséal en se « fondant dans la muséologie officielle³³ », il devient avant tout nécessaire de se questionner quant à la réussite du fameux projet initial en observant les théories et pratiques muséales contemporaines héritières de cette période tant révolutionnaire des années 1970. Nous présenterons, dans le cadre ce travail de recherche, un regard critique sur les reminiscences de la nouvelle muséologie en nous attardant aux stratégies employées par des muséologues qui répondent concrètement à l'objectif de la nouvelle muséologie, et voir même, qui le dépassent, engendrant dès lors une nouvelle période à part entière.

1.2 Question de recherche

³¹ Santos, P. A. (2010). *Op. cit.* p. 8

³² Mairesse, F. (2000). La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie. Dans A. Desvallées (dir.), *L'écomusée : rêve ou réalité : Publics & Musées* (17-18). (p. 33-56). Récupéré de www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1154 p. 47

³³ Desvallées, A. (1992a). *Op. cit.* p. 39

Force est de constater que la période de la nouvelle muséologie, ayant atteint son apogée dans les années 80, a d'emblée laissé place à d'autres revendications connexes (ou héritières) au tournant du XXI^e siècle. Aujourd'hui, dans la continuité de cette période focale, certains muséologues – dont quelque uns affiliés au MINOM – arguent en ce sens que la maturation du projet de la nouvelle muséologie a résulté dans un mouvement nommé *altermuséologie*³⁴, néologisme que nous tenterons de définir au terme du troisième chapitre.

Ainsi, dans ce travail de recherche, nous nous intéresserons aux réminiscences de la nouvelle muséologie dans un contexte actuel en proposant une définition au mouvement de l'*altermuséologie*, tel une période nouvelle dans la discipline de la muséologie du XXI^{ème} siècle. Ambitieux, cet intérêt de recherche s'inscrit dans un désir de saisir les instances des muséologies radicales – ici, héritières de la nouvelle muséologie – maintenant orientées par la renégociation de nouveaux rapports avec les communautés, et ce, au-delà des prétentions idéologiques, spécialement en contexte de création d'actions coopératives liés à la conception d'expositions et au collectionnement.

Pour faire état de ces réminiscences, nous devons nous attarder à plusieurs questions. Pour commencer, en quoi consiste le projet de la nouvelle muséologie ? Puis, en reconnaissant l'héritage idéologique et pratique laissé par la période révolutionnaire des années 1970, peut-on aujourd'hui rendre compte d'une suite à la nouvelle muséologie ? Se pourrait-il qu'en évoquant l'héritage de la nouvelle muséologie, on voie se dessiner une nouvelle période, soit celle de l'*altermuséologie*, et si oui, comment s'opèrent les pratiques de l'*altermuséologie* ?

³⁴ Mayrand, P. (2008). *Faire le point sur la muséologie sociale : Provocation*. [Textes]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (197-9, boîte 9). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec

1.3 Méthodologie et cadre théorique

En arguant que l'altermuséologie est une période héritière de la nouvelle muséologie, nous formulerons une proposition théorique issue d'un bassin de littérature qui est appelé à grandir – la littérature de l'altermuséologie est en effet limitée. D'ailleurs, la théorisation présente que nous faisons dans le cadre de ce travail suggère une forme d'hybridation de la typologie muséale alors que nous adoptons un regard transversal sur plusieurs formes de nouvelles muséologies : muséologie citoyenne, écomuséologie, muséologie communautaire, muséologie sociale, ou encore, muséologie plus « officielle » peuvent toutes en ce sens s'inscrire dans la période de l'altermuséologie. En d'autres mots, loin de vouloir formuler un recensement typologique des nouvelles muséologies, nous verrons plutôt comment l'altermuséologie porte en elle le renouvellement du projet de la nouvelle muséologie en incluant une pluralité de formes de muséologies.

La méthodologie employée comprend trois axes qui, traités conjointement, permettent d'adresser la problématique de façon approfondie. Elle comporte d'abord une analyse de sources documentaires anglo-saxonnes et francophones issues de la littérature critique du domaine de la muséologie (*critical museology theory*). Afin de bien cerner les composantes du projet la nouvelle muséologie dans une perspective contemporaine, nous nous appuyerons sur un certain nombre de textes fondateurs de cette période tout en analysant les sources documentaires contemporaines, et ce, par le biais d'une revue de la littérature des théories et pratiques muséales héritières de la nouvelle muséologie que nous aborderons à l'aide d'une analyse du concept de l'altermuséologie.

Le second axe de la méthodologie consiste en une analyse de documents institutionnels d'organisations témoins du projet de la nouvelle muséologie, notamment la

Déclaration de Santiago du Chili (1972), la *Déclaration de Québec* du MINOM (1984) et le *Manifeste de l'Altermuséologie* (2007). Nous entendons aussi nous attarder à quelques documents méthodologiques (plateforme web ou politique muséale) réalisés par certaines institutions muséales qui revisitent les pratiques de la nouvelle muséologie s'inscrivant dans l'altermuséologie. Ce volet permet d'ajouter une composante pratique au premier volet plus théorique de la méthodologie.

Finalement, le troisième volet de la méthodologie de recherche s'inscrit dans le travail de terrain, rendu possible grâce aux rencontres informelles avec certains acteurs et actrices importants de la nouvelle muséologie dont René Binette³⁵, Éric Giroux³⁶, Alexandre Delarge³⁷ et Andrea Hauenschild³⁸ qui ont grandement contribué à faire mûrir ce travail de recherche. Notons que l'accès aux fonds d'archives de Pierre Mayrand, récemment documenté à l'Écomusée du fier monde, a aussi eu un rôle majeur dans l'avancement des recherches issues de ce travail. Certains documents inédits seront abordés dans le présent travail.

Le caractère singulier de ce travail dirigé s'explique par l'étendue autoréflexive de son cadre théorique - ce dernier étant ancré dans des maillons eux-mêmes hautement critiques de la littérature de la muséologie, la *critical museology theory*. Selon Jesus-Pedro Lorente, depuis la fondation des divers départements d'études supérieures en muséologie dans les sphères anglo-saxonnes, le monde des musées est infusé d'une pensée critique fortement inspirée de l'émergence des *critical theories* : la *critical*

³⁵ René Binette est Directeur de l'Écomusée du fier monde, et un des membres fondateurs du musée.

³⁶ Éric Giroux est assistant directeur et responsable de la recherche et des collections de l'Écomusée du fier monde.

³⁷ Lors de notre rencontre à Val-de-Bièvre, Alexandre Delarge était directeur de l'Écomusée de Val de Bièvre. Il est maintenant Président du FEMS (Fédération des Écomusées et Musées de société de France).

³⁸ Andrea Hauenschild est docteure en muséologie. Sa thèse de doctorat a grandement contribué à rendre compte des caractéristiques fondamentales qui définissent les contours du projet de la nouvelle muséologie.

museology a depuis les années 80 formé des générations de muséologues universitaires qui étudient le musée comme un produit social défini par son contexte historique, politique et économique³⁹.

Donc, une bonne partie du cadre théorique est issu d'un corpus de la sociomuséologie anglo-saxonne et francophone, branche composante de la *critical museology theory*, qui dans les mots de Hugues de Varine, « présente l'avantage de s'appliquer à tous les musées, même traditionnels, qui veulent pratiquer et démontrer leur utilité sociale⁴⁰ ». Parallèlement, selon Paula A. Santos, la sociomuséologie consiste en « the study of the social role of museums and heritage as well as of the changing conditions in the society that frame their trajectories ⁴¹». En d'autres mots, l'angle théorique choisi permet de s'intéresser à la « maturation du projet de la nouvelle muséologie ⁴²» en optant pour un regard global quant à la façon dont les changements sociaux influencent et encadrent le rôle social des musées et du patrimoine. La définition anglo-saxonne de ce cadre théorique trouve un parallèle dans celle qu'en fait Mayrand, qui l'explique ainsi : « la science du musée qui prend racine dans les sciences humaines et sociales et dont les caractéristiques sont : de questionner, de proposer, d'influencer sur l'évolution, de provoquer le changement ⁴³». Concrètement, la sociomuséologie permet ainsi de faire côtoyer d'autres disciplines issues des sciences sociales, dont l'anthropologie, l'histoire, le postcolonialisme dans le spectre même de la littérature de la muséologie, et ce, dans l'optique de souligner les changements profonds qui s'opèrent dans la muséologie⁴⁴.

³⁹ Lorente, J-P. (2012). The development of museum studies in universities: from technical training to critical museology. *Museum Management and Curatorship*, 27 (3), 242-243. doi : 10.1080/09647775.2012.701995

⁴⁰ De Varine, H. (2017). *L'Écomusée singulier et pluriel : un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. Paris : L'Harmattan. p. 62

⁴¹ Santos, P. A. (2010). *Op. cit.* p. 8

⁴² *Idem.*

⁴³ Mayrand, P. (2008). *Op. cit.* p. 1-2

⁴⁴ *Idem.*

Ainsi, au terme du second chapitre, nous nous concentrerons d'abord sur la définition claire de la nouvelle muséologie pour y déceler ses caractéristiques profondes en analysant certains textes fondateurs. Cette revue de la littérature permettra d'évaluer lesdites réminiscences du projet de la nouvelle muséologie dans sa maturation, soit l'altermuséologie, au terme de la proposition d'une définition. Nous pourrions analyser les constats en étudiant plus précisément certaines pratiques muséales héritières du projet de la nouvelle muséologie, et cela, en observant une méthodologie témoin de la mise en application de l'altermuséologie.

2. LE PROJET DE LA NOUVELLE MUSÉOLOGIE : REVUE DE LA LITTÉRATURE

L'importance de la vocation sociale des musées contemporains dans le spectre de la muséologie actuelle nous mène à nous intéresser à ce qui différencie la nouvelle muséologie (soit l'instigatrice de cette vocation sociale) d'un courant de la muséologie plus actuelle, que nous définirons plus tard en analysant l'altérmuséologie. Ceci dit, au-delà de la tendance à la participation citoyenne et à l'engagement grandissant des visiteurs, nous arguons en ce sens que les pratiques muséales actuelles amènent le projet de la nouvelle muséologie encore plus loin. Dans ce chapitre, nous nous attarderons en premier lieu à la définition claire des composantes du projet derrière la période de la nouvelle muséologie pour pouvoir ensuite mieux étudier sa suite dans le troisième chapitre.

Comme nous le verrons, cette période de la nouvelle muséologie ponctue l'histoire des musées de ce que l'on pourrait qualifier de « petite révolution » au sens idéologique du terme, mais plus concrètement, au regard des nouvelles théories et pratiques dans la discipline même⁴⁵. De façon générale, influencée par le contexte socio-politique et les soulèvements des classes populaires, elle vient catalyser le monde des musées d'un élan de démocratisation culturelle qui trace la ligne entre la tradition et le renouveau au tournant des années 1970⁴⁶. Muséologues et auteur.es qui supportent ce projet diront que la nouvelle muséologie est porteuse de changements fondamentaux à même la discipline, cependant, encore faut-il savoir démontrer comment se sont opérés ces changements, et comment ont-ils concrètement influencé la théorie et la pratique⁴⁷.

⁴⁵ Santos, P. A. (2010). *Op. cit.* p. 5

⁴⁶ Mairesse, F. (2000). *Op. cit.* ; Meunier, A. (2010). *Op. cit.* p. 79; Hauenschild, A. (1988). *Op. cit.* p.139

⁴⁷ Hauenschild, A. (1988). *Op. cit.*

Tel que mentionné, au terme de ce chapitre, nous nous concentrerons plus explicitement sur les bases théoriques de la nouvelle muséologie pour ensuite comprendre plus concrètement comment l'altérmuséologie consiste en la maturation de cette période.

2.1 Retour sur la nouvelle muséologie

Nous proposerons dans les lignes suivantes une revue de la littérature dans l'intention de dégager les caractéristiques fondamentales derrière la nouvelle muséologie. En premier lieu, dans le spectre de la sociomuséologie, nous tenterons de contextualiser assez succinctement cette période à l'aide d'une perspective socio-historique en abordant certains faits saillants de l'histoire des musées dans leur rapport intrinsèque à la société. En second lieu, nous verrons comment les textes fondateurs de cette période ont contribué à définir et fixer son paradigme idéologique, parfois critiqué comme étant quelque peu utopique. Finalement, en nous appuyant sur les recherches qu'Andrea Hauenschild a présentées dans sa thèse de doctorat, nous nous attarderons à une définition plus pragmatique et concise de la nouvelle muséologie⁴⁸.

Afin de situer les éléments importants de cette revue de la littérature et d'ajouter certaines notions complémentaires, un tableau placé en annexe permet une vue d'ensemble des périodes en question par la synthèse de leurs caractéristiques distinctes, divisées en trois catégories, soit l'idéologie/théories, la pratique et l'analyse/résultats (voir Annexe I – p. 66).

⁴⁸ *Idem.*

2.1.1 Histoire des musées : « du conservatisme au collectivisme⁴⁹»

La contextualisation socio-historique sommaire que nous suggérons ici permet un regard en survol de la façon dont la période de la nouvelle muséologie fait office de « nouveauté » dans la pratique. Nous souhaitons mettre en lumière les bouleversements provoqués par la nouvelle muséologie dans l'histoire des musées et ainsi distinguer comment le musée traditionnel détonne généralement du « nouveau musée ⁵⁰». Étant riche et surtout plurielle, l'histoire des musées que nous aborderons concerne un pan géographique précis, soit celui qui relate de l'histoire des musées en Occident, et plus généralement en Europe, en Amérique du Nord et en Amérique Latine.

Comme nous l'ont rappelé Krystof Pomian, puis, Noémie Drouget et André Gob, il existe un lien entre le pouvoir et la possession et diffusion du savoir et de la culture matérielle⁵¹. Insistons d'abord sur le caractère exclusif et privé des premières collections particulières souvent situées à l'origine des musées⁵². D'ailleurs, fréquemment abordés en tant que prédécesseurs des institutions muséales en termes de structure et de classification, les cabinets de curiosités, formés dès la seconde moitié du XV^e siècle en Europe (un grand nombre étant en Italie et en France), sont remplis de collections de meubles, d'objets d'art et de science que l'élite aime rassembler et conserver dans l'optique de représenter un microcosme du monde et du savoir⁵³. Ce

⁴⁹ Mayrand, P. (2009). *Atelier. Du conservatisme au collectivisme : Points de vue de l'altermuséologie. Dossier du participant* [Textes]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (178-5, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec

⁵⁰ Hauenschild, A. (1988). *Op. cit*

⁵¹ Pomian, K. (1987). Collections particulières, musées publics. Dans *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle* (p. 293-312). Paris: Gallimard, p. 302; Gob, A. et Drouget, N. (2014). *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, p. 25-27

⁵² Pour le bien de cette synthèse, nous amorcerons l'origine du musée au moment où apparaît un rapprochement entre le musée et la collection, soit « vers la seconde moitié du XIV^e siècle, alors que les objets venus d'Antiquité (...) acquièrent un statut nouveau, porteurs de significations renouvelées ou sémiphores selon l'expression de Pomian. » ; Se référer à Desvallées, A., Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin. p. 273-275

⁵³ Gob, A. et Drouget, N. (2014). *Op. cit*, p. 25-27

sont ainsi les plus hauts échelons de la société qui jouissent d'une certaine affirmation de ces connaissances scientifiques, culturelles et artistiques par le biais de la possession de ces collections, ces dernières étant largement 'universelles' et encyclopédiques⁵⁴.

À l'aube du XVIII^e siècle, les collections privées s'ouvrent à certaines classes de visiteurs et deviennent bientôt un peu moins exclusives, et ce, dans un contexte et une époque où la société civile Occidentale valorise de plus en plus le débat et les échanges d'idées⁵⁵ - l'Europe traverse bientôt le Siècle des Lumières. Pomian souligne l'apparition graduelle du « musée public » en proposant une typologie servant à saisir la transition du modèle privé de la collection vers le modèle public des premiers musées⁵⁶. Le troisième modèle émis par Pomian est celui qui représente le mieux comment s'orchestre cette passation de la collection vers l'idée du « musée » : Dit « évergétique⁵⁷ », ce type de « musée public », dont la majorité voit le jour vers le XIX^e-XX^e siècle⁵⁸, renvoi à « des collections particulières offertes par leur créateur, après leur mort, tantôt à l'État, tantôt à une institution éducative ou religieuse, *afin qu'elles soient mises à la disposition du public*⁵⁹ ». Dès l'apparition des musées, une certaine attention est ainsi accordée dans leur rapport vis-à-vis le public à défaut d'être une collection à la disposition d'un seul individu. Nous remarquons aussi que la valeur culturelle, académique et éducative des musées devient plus importante que les « curiosités, [les] reliques ou [les] choses précieuses par le matériau dont elles sont fabriquées⁶⁰ ». À titre d'exemple, le Ashmolean Museum d'Oxford, fondé dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, représente assez bien les musées dit « évergétique »

⁵⁴ *Ibid*, p. 17

⁵⁵ Abt, J. (2006). The Origins of the Public Museums. Dans S. Macdonald (dir.), *A Companion to Museum Studies* (p. 115-134). Malden: Blackwell Publishing, p. 122

⁵⁶ Pomian, K. (1987). *Op. cit*

⁵⁷ Néologisme employé par l'auteur pour évoquer « un terme ancien qui désigne le bienfaiteur de la cité ». Se référer à : Pomian, K. (1987). *Op. Cit.*, p. 300

⁵⁸ *Ibid*, p. 301

⁵⁹ Italique employée pour mettre emphase sur cette partie de la citation. ; Pomian, K. (1987). *Op. cit.* p. 300

⁶⁰ *Idem*.

et donc public⁶¹. En effet, grâce au don de la collection de la famille Tradescant à l'Université d'Oxford par Elias Ashmole en 1682, l'Ashmolean Museum est le premier musée public de la Grande Bretagne⁶². Sa collection, qui s'est depuis agrandie, a été dès lors mise à disposition du public dans le but de partager « le savoir de l'humanité à travers les cultures et à travers le temps important à la société ⁶³».

Il convient de mentionner que la transition par laquelle « le musée » passe d'une collection privée représentant les intérêts de l'élite bourgeoise⁶⁴ à un lieu public évoquant la promotion des savoirs de la nation ou de l'État est sans aucun doute graduelle et progressive. Et pourtant, au cœur de la discipline de la muséologie, l'avènement du musée public (ou traditionnel) n'équivaut toutefois pas à une « ouverture radicale du musée⁶⁵ » en ce sens que celui-ci « demeure encore principalement un lieu de recherche, de collecte de connaissances, plus que d'objets, et royaume – privé – de l'érudit ⁶⁶». Muséologues contemporains reconnaissent que malgré sa nature publique, le musée traditionnel agit en vase clôt alors que son approche restera longtemps conçue pour l'unique délectation d'un public érudit ou intellectuel.

D'ailleurs, Hugues de Varine observe de façon critique une certaine stagnation dans les pratiques de la muséologie traditionnelle : « On oublie ce qui avait, pendant deux siècles et plus, constitué le plus clair de la vocation du musée : la mission de collecte et celle de conservation.⁶⁷ » En d'autres mots, bien que la fonction éducative émane

⁶¹ En Europe, les musées évergétiques se retrouvent en grand nombre alors qu'aux États-Unis, ils représentent la majorité des institutions, incluant le Smithsonian Museum et le Museum of Modern Art à New York ; *Ibid*, p. 301.

⁶² Ashmolean Museum. (s.d). *History of the Ashmolean*. Récupéré de <https://www.ashmolean.org/history-ashmolean>

⁶³ *Idem*

⁶⁴ Webb, S. (2014). *Op. cit.* p. 12

⁶⁵ Hauenschild, A. (1988). *Op. cit.* p. 13

⁶⁶ Desvallées, A., Mairesse, F. (2011). *Op. cit.* p. 275

⁶⁷ De Varine, H. (2000). *Op. cit.* p. 182

implicitement du musée traditionnel de par son statut de musée public, son principe de base fait écho à sa genèse en reposant en grande partie sur la collecte et la préservation de la culture matérielle. En étant centrée sur l'objet et le passé, nous arguons que la muséologie traditionnelle ne tient généralement pas en compte les besoins de la société et l'inclusion des publics en dehors de la sphère intellectuelle et de « la petite élite⁶⁸».

C'est dire qu'il faut attendre la seconde moitié du XXe siècle pour que s'opère une véritable passation du « musée-temple⁶⁹ » vers un « musée-forum⁷⁰ » alors que l'on exprime bientôt un désir de démocratisation culturelle en phase avec les préoccupations politiques et sociales de la société moderne, faisant bientôt osciller la discipline « du conservatisme au collectivisme⁷¹ » pour ici reprendre successivement les termes des muséologues Duncan Cameron et Pierre Mayrand. Dès lors, les bouleversements sont multiples, voire exponentiels, à commencer par le rapport changeant aux publics, et parallèlement, la reconnaissance de la vocation sociale du musée par la mise en œuvre de sa fonction éducative. La nouvelle muséologie, n'étant toutefois pas encore officiellement statuée ou encore techniquement nommée, prend tranquillement sa place au début des années 1970 grâce aux initiatives de muséologues révolutionnaires et ambitieux.

À ce sujet, dans une perspective sociomuséologique, Anik Meunier remarque qu'un mouvement dans le monde des musées désire rompre avec l'élitisme planant de la muséologie traditionnelle alors « [qu'une] grande rupture est véritablement enclenchée dans les années 1970 au sein de la société, où l'on tente de réduire les hiérarchies sociales et culturelles et où l'on rejette l'hégémonie du point de vue savant de même

⁶⁸ Cameron, D. (1992) Le musée, un temple ou un forum, dans A. Desvallées (dir), *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Vol 1. Savigny-le-Temple : Éditions W. MNES.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ Mayrand, P. (2009b). *Op. cit.*

que le goût des nantis⁷²». En Europe, le contexte social et politique propre à l'ère de mai 1968 et les soulèvements des classes populaires engendrent des bouleversements sans égal dans la société en venant réformer la sphère culturelle et le domaine de l'éducation⁷³. En ce qui nous concerne, l'ensemble de ces activités contribue bientôt à ce que les acteurs de la muséologie articulent le souhait d'un rapport plus égalitaire avec les publics « afin qu'ils puissent utiliser le musée à leur meilleur avantage, parfois même se l'approprier, voire se le réapproprier⁷⁴ ». Ici, on se positionne quant à la place qu'occupe le musée dans la société et l'on insiste sur la présence des publics dans le cœur du projet muséal, à défaut d'un visiteur qui soit exclu, passif ou oisif. C'est par ailleurs dans ce contexte qu'en 1971, un nouveau type de musée voit le jour en France, soit l'écomusée, dont le premier est l'Écomusée du Creusot. Pionnier de l'écomuséologie, le muséologue Georges Henri Rivière théorise ce concept en insistant sur la contribution centrale de la population, pour faire en sorte qu'un écomusée soit « un instrument qu'un pouvoir et une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble⁷⁵ ».

D'autres mouvements et éclats politiques dans les années 1960 et 1970 contribueront eux-aussi à teinter le monde muséal dès lors animé d'un élan de justice sociale, puis bientôt, de décolonisation et de réparation envers les communautés autochtones⁷⁶.

⁷² Meunier, A. (2010). *Op. cit.* p. 79

⁷³ L'éducation populaire et l'éducation comme pratique de la liberté s'inscrivent dans cette mouvance. Se référer à : Freire, P. (1971). *Education Pratique de la Liberté*, Le Cerf, Paris.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ Rivière, G. H. (1973b). L'écomusée, un modèle évolutif. Dans A. Desvallées (ed.), *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie. Vol. 1* (p. 440-445). Savigny-le-Temple : Éditions W. MNES. p. 442

⁷⁶ Les nouvelles valeurs ainsi que le lot de changements déclenchés par la nouvelle muséologie peuvent aussi être liés au mouvement de décolonisation du musée qui s'orchestre quelques années plus tard, soit dans les années 1990, notamment au Canada avec la publication du *Task Force Report on Museums and First People (1992)* par l'Association des musées canadiens (AMC) et l'Assemblée des Premières Nations (APN). Se référer à : Ames, M. M. (2000) Are Changing Representation of First Peoples in Canadian Museums and Galleries Challenging the Curatorial Prerogative ? In *The Changing Presentation of American Indian : Museum and Native Cultures* (p. 73-88). United States of America : Smithsonian Institution.

Notons entre autres les luttes civiques et les enjeux d'immigration alors que l'Amérique du Nord est témoin de « luttes contre la ségrégation et le racisme dont étaient victimes les [N]oirs aux États-Unis⁷⁷ ». La fondation de l'Anacostia Neighborhood Museum en 1967⁷⁸, un musée de voisinage destiné principalement à la communauté Afro-Américaine de ce quartier de Washington DC, incarne cette idée quelque peu révolutionnaire alors que son fondateur, John Kinard, observe qu'en visitant un musée aux États-Unis, le visiteur ne pourrait se douter que « plusieurs millions de Noirs habitent ce pays et ont apporté une contribution significative à son développement⁷⁹ ». En fondant ce musée communautaire, Kinard affirme alors que « le musée doit redéfinir la mission du musée face à ses obligations de servir l'humain d'aujourd'hui et de demain⁸⁰ ». C'est dire que la muséologie devient non seulement intéressée par ses publics, mais elle stipule explicitement son rôle devant la société en se portant garante d'une vocation sociale et donc, d'un certain devoir envers les communautés concernées⁸¹.

En somme, le contexte socio-historique dans lequel s'inscrit la nouvelle muséologie est révélateur d'une véritable préoccupation quant à l'inclusion des communautés et permet parallèlement de statuer la vocation sociale du musée alors qu'un survol de l'histoire des musées permet d'observer comment cette vocation ne fût guerre la priorité pendant plus de deux siècles de muséologie traditionnelle⁸². Et bientôt, les constats articulés par les muséologues cités ci-haut sont entendus et légitimés dans le

⁷⁷ De Varine, H. (2017). *Op. cit.* p. 24

⁷⁸ Aujourd'hui, le Anacostia Neighborhood Museum (renommé le Anacostia Community Museum) est annexé au Smithsonian Museum. Se référer à : Smithsonian Anacostia Community Museum. (2018). *History*. Récupéré de <http://anacostia.si.edu/About/History>

⁷⁹ Kinard, J. (1971). Intermédiaires entre musée et communauté. Dans A. Desvallées (ed.), *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie. Vol. 1* (p. 99-108). Savigny-le-Temple : Éditions W. MNES, p. 101

⁸⁰ Kinard, J. (1971). *Op. cit.* p. 103

⁸¹ À travers cette transition, nous remarquons que le terme « communauté » est dorénavant préféré à celui du terme « public » dans la littérature de la nouvelle muséologie.

⁸² De Varine, H. (2000). *Op. cit.* p. 182

cadre de la Table Ronde à Santiago du Chili organisée par l'UNESCO et l'ICOM en 1972, alors que la période de la nouvelle muséologie prend officiellement forme par la formulation de son paradigme idéologique.

2.1.2 Paradigme idéologique : retour aux textes et mouvements fondateurs

Tel que mentionné, la nouvelle muséologie fait tranquillement ses preuves dans plusieurs endroits, et ce, tant en Amérique latine, aux États-Unis, au Portugal, en France qu'au Québec. Il suffit d'un retour sur sa littérature et ses textes fondateurs pour situer la Table ronde de Santiago du Chili de 1972 tel un événement charnière dans la définition des lignes directrices de cette période : la déclaration qui en résulte détonne sur la scène muséale internationale, et ce, alors que la thématique initiale de la série de conférences – Le Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui – s'adresse spécifiquement au cas de l'Amérique latine⁸³. Le constat que portent les muséologues et autres spécialistes invités à la table ronde est sévère : « les musées d'Amérique latine ne sont pas adaptés aux problèmes qui découlent de son développement », et cette remarque s'applique par extension aux autres régions et pays représentés vis-à-vis leurs propres musées⁸⁴. Conséquentes, les recommandations qui sont stipulées dans la déclaration font état des caractéristiques et objectifs modélisant l'idéal du « musée intégral », une réflexion qui « ouvre de nouvelles perspectives en muséologie⁸⁵ ». Une décennie plus tard, c'est dans cet esprit de continuité que le Mouvement international pour une nouvelle Muséologie⁸⁶ (MINOM) est fondé en 1985 à Lisbonne, à l'initiative du muséologue québécois de renom Pierre Mayrand⁸⁷. Le MINOM est responsable de la publication de la *Déclaration de Québec* (1984) au Canada⁸⁸ (voir Annexe II – p.

⁸³ Terrugi, M. A. (1973). *Op. cit.* p. 129

⁸⁴ *Ibid.* p. 130

⁸⁵ *Ibid.* p. 133

⁸⁶ MINOM-ICOM. (s.d.). *About us*. Récupéré de <http://www.minom-icom.net/about-u>

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ Il est à noter que la date de publication de la *Déclaration de Québec* précède d'une année la date de fondation officielle du MINOM. C'est que la fondation du MINOM fut officiellement statuée dans le

69), laquelle consolide les recommandations émises par la déclaration de 1972 et adopte une prise de position claire en faveur de la poursuite du projet de la nouvelle muséologie. Dans ce segment, nous nous concentrerons sur l'édification de la période de la nouvelle muséologie et de son paradigme idéologique en analysant conjointement la *Déclaration de Santiago du Chili* de l'UNESCO (1972) et la *Déclaration de Québec* (1984)⁸⁹ par le MINOM pour y décoder le nerf central du dit « musée intégral ».

En rétrospective, les dix jours de réunions à Santiago du Chili portent fruit : les résolutions adoptées et recommandations présentées à l'UNESCO témoignent d'un engagement véritable de la part des muséologues présents et autres spécialistes, notamment en éducation, agriculture, environnement et urbanisme⁹⁰. Il convient de mentionner que la *Déclaration de Santiago du Chili* n'est pas un *modus operandi* en termes de nouvelles pratiques muséales, en ce sens qu'elle formule plutôt des orientations qui donnent à réfléchir aux changements à apporter dans la pratique. Autrement dit, il est très clair que les lignes directrices de ses résolutions et recommandations forment davantage le caractère idéologique qui anime le mouvement de la nouvelle muséologie et donnent le « caractère global de ses interventions⁹¹ ». C'est ainsi que Mario E. Teruggi mentionne que « [la] table ronde n'a pas analysé les moyens, les façons et les formes concrètes de réaliser les aspirations qui se sont manifestées en son sein.⁹² » En ce qui concerne la *Déclaration de Québec*, adoptée le 12 octobre 1984 dans le cadre du premier Atelier international Écomusée / Nouvelle

cadre du deuxième atelier de *International Ecomuseums / New Museology Workshop* au Québec. ; MINOM. (1984). *Déclaration de Québec*. Fonds d'archives Pierre Mayrand (41-5, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec.

⁸⁹ La déclaration dont nous faisons mention a été récupérée dans les archives de Pierre Mayrand. Il existe aussi une version originale portugaise sur ; MINOM-ICOM. (s.d.). *Reference documents*. Récupéré de <http://www.minom-icom.net/reference-documents>

⁹⁰ De Varine, H. (2000). *Op. cit.* p. 181

⁹¹ MINOM. (1984). *Op. cit.*

⁹² Terrugi, M. A. (1973). *Op. cit.* p. 132

muséologie tenu par le MINOM, nous observons principalement une forme de réitération succincte des principes de base derrière la nouvelle muséologie qui ont été promut avec la première déclaration. Les deux textes sont ainsi porteurs d'une idéologie qui a un effet mobilisateur auprès de différents muséologues⁹³ et appellent parallèlement à la réflexion quant aux nouvelles pratiques muséales. C'est ainsi que la *Déclaration de Québec* encourage la création des nouvelles structures de travail et d'un comité lié à l'ICOM « afin de permettre l'épanouissement et l'efficacité de ces muséologies⁹⁴ ».

Chose certaine, les deux déclarations démontrent une vision similaire de la façon dont le musée doit appeler à « l'action », c'est-à-dire qu'elles positionnent toutes deux le musée comme un « instrument dynamique du changement social⁹⁵ ». D'abord, la *Déclaration de Santiago* statue :

Que le musée est une institution au service de la société dont il est partie intégrante et qu'il possède en lui-même les éléments qui lui permettent de participer à la formation de la conscience des communautés qu'il sert ; qu'il peut contribuer à entraîner ces communautés dans l'action, en situant leur activité dans un cadre historique qui permette d'éclairer les problèmes actuels, c'est-à-dire en rattachant le passé au présent, en s'engageant par rapport aux changements de structure en cours et en provoquant d'autres changements à l'intérieur de leur réalité nationale respective.⁹⁶

Ici, l'accent est mis sur la façon dont le musée doit être en phase avec la société et les communautés concernées : l'emploi du terme « communauté » vient graduellement remplacer le mot « public ». On y décode parallèlement un appel au changement social par la prise de conscience de « problèmes actuels » et la contribution « à entraîner ces

⁹³ MINOM. (1984). *Op. cit.* p. 3

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ De Varine, H. (2000). *Op. cit.* p. 182

⁹⁶ UNESCO. (1973). *Op. cit.* p. 199

communautés dans l'action ». Dans le même ordre d'idées, la *Déclaration de Québec* stipule :

Tout en préservant les acquis matériels des civilisations passées, et en protégeant ceux qui témoignent des aspirations et de la technologie actuelle, la nouvelle muséologie – écomuséologie, muséologie communautaire et toutes autres formes de muséologie active – s'intéressent en premier lieu au développement des populations, en reflétant les principes moteurs de leur évolution et en les associant aux projets d'avenir.⁹⁷

Ainsi, on souligne l'émergence d'une nouvelle typologie de musées, laquelle entraîne la création de nouvelles pratiques : l'écomuséologie et la muséologie communautaire en sont deux exemples. De plus, un aspect important est mis de l'avant en ce qui concerne l'agenda du changement social : on y explicite l'objectif du « développement des populations », notion fondamentale au paradigme idéologique de la nouvelle muséologie, et qui reviendra dans la définition de l'altermuséologie comme nous le verrons plus tard. La proposition de la *Déclaration de Québec* consolide ainsi l'appel à l'action de la *Déclaration de Santiago* en insistant sur la façon dont non seulement le musée doit encourager les communautés dans l'action, mais aussi contribuer plus largement au développement de la société. C'est ainsi qu'une vision du « futur » émane des deux déclarations par cette idée explicite de l'association de la muséologie et de ses populations à des projets liés à l'avenir. C'est dire que la nouvelle muséologie reconnaît une dimension temporelle axée vers le futur à défaut d'être plutôt passéiste comme la muséologie traditionnelle. À ce sujet, en rappelant la Table ronde à Santiago, Terrugi adopte un ton quelque peu lyrique :

Lorsque, au cours de la table ronde, on a accepté que le musée s'intègre au développement, on s'est simplement efforcé d'inverser le sens de son vecteur temporel dont le point de départ se situe à un moment quelconque du passé, mais dont l'extrémité, la pointe de la flèche, arrive jusqu'au présent et même le dépasse pour atteindre le futur. On demande en quelque sorte au muséologue

⁹⁷ MINOM. (1984). *Op. cit.* p. 1

de cesser de piller simplement le passé et de devenir, de plus, un virtuose du présent et un augure de l'avenir.⁹⁸

En plus de donner le ton idéologique qui colore le projet de la nouvelle muséologie en axant sur la notion d'action par le développement des populations, la *Déclaration de Santiago* et la *Déclaration de Québec* ont aussi formulés des recommandations quant aux orientations que prendront les nouvelles pratiques muséales, voire, le « caractère global de ses interventions⁹⁹ ». De son côté, la *Déclaration de Santiago* axe sur l'interdisciplinarité du musée intégral en observant la nécessité « d'ouvrir le musée aux disciplines qui n'entrent pas dans son domaine de compétence traditionnel¹⁰⁰ », de plus, elle insiste sur l'importance de « récupérer le patrimoine culturel pour lui faire jouer un rôle social¹⁰¹ ». L'accessibilité du contenu est mise en valeur alors « [que] les techniques muséographiques traditionnelles doivent être modernisées afin que s'établisse une meilleure communication entre l'objet et le visiteur¹⁰² ». Parallèlement, la *Déclaration de Québec* insiste sur la façon dont l'ensemble des fonctions muséales doivent être sollicitées au cœur du projet de la nouvelle muséologie : « Ces musées utilisent, entre autres, toutes les ressources de la muséologie (collecte, conservation, recherche scientifique, restitution et diffusion, création) dont ils font des instruments adaptés à chaque milieu et projets spécifiques. ¹⁰³»

En somme, les textes et mouvement fondateurs issus de la nouvelle muséologie ont contribué à baliser l'idéologie qui caractérise cette période tout en formulant des orientations quant aux fonctions et pratiques muséales à renouveler par les muséologues embrassant le concept du musée intégral. Le MINOM a aussi contribué à former des comités professionnels pour assurer la continuité de la nouvelle muséologie.

⁹⁸ Terrugi, M. A. (1973). *Op. cit.* p. 132

⁹⁹ MINOM. (1984). *Op. cit.* p. 1

¹⁰⁰ UNESCO. (1973). *Op. cit.* p. 199

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ MINOM. (1984). *Op. cit.* p. 2

Ceci dit, l'événement de la Table ronde à Santiago du Chili, suivi de la présentation de la déclaration à l'UNESCO, ainsi que la fondation du MINOM au Portugal et la publication de sa propre déclaration ne sont pas les seuls éléments ayant fait état de la nouvelle muséologie, ou encore, ayant réitéré ses directives¹⁰⁴. Citons par exemple la *Déclaration de Caracas* (Venezuela, 1992) qui a promulgué « la reconnaissance des musées tels des moyens de communication au service des communautés¹⁰⁵ ».

Ceci dit, la *Déclaration de Santiago* et la *Déclaration de Québec* ont néanmoins eu une répercussion importante sur la scène muséale internationale et consolident le paradigme idéologique de la nouvelle muséologie alors qu'elles influenceront des générations de muséologues à venir. Tel que remarqué par François Mairesse, dans les années qui ont suivi les publications en question, de nombreux muséologues ont été préoccupés par la formulation d'une définition beaucoup plus pragmatique (aux niveaux technique et patrimoniale) de la nouvelle muséologie ; dont on ressent, en même temps, un certain essoufflement du caractère utopique¹⁰⁶. En effet, on a cherché à réviser le programme de la nouvelle muséologie dans l'optique de lui décerner des paramètres plus clairs.

2.1.3 Paradigme pratique : pour des paramètres clairs

Il y a maintenant une trentaine d'années que la chercheuse Andrea Hauenschild avait déjà proposé une définition « accessible et compréhensible¹⁰⁷ » qui rassemblerait les caractéristiques plus pragmatiques – et donc moins 'idéologiques' – de la nouvelle muséologie. Sa thèse de doctorat, intitulée *Claims and reality of New Museology : Case*

¹⁰⁴ En 1971, l'ICOM organise sa 9^{ème} conférence internationale à Grenoble intitulée « le Musée au service des hommes, aujourd'hui et demain ». Se référer à : Desvallées, A. (1992a). *Op. cit.* p. 17; De Varine, H. (2000). *Op. cit.* p. 180

¹⁰⁵ Santos, P. A. (2010). *Op. cit.* p. 6

¹⁰⁶ Mairesse, F. (2000). *Op. cit.* p. 47

¹⁰⁷ Hauenschild, A. (1998). *Op. Cit.* p. 4

Studies in Canada, the United States and Mexico (1988), demeure aujourd'hui une publication fort pertinente : Hauenschild a tenté de combler un manque dans la littérature en illustrant un portrait concis du projet de la nouvelle muséologie tout en véhiculant une critique quant au discours qu'elle voyait comme étant trop utopiste qui caractérisait cette période, tentant ainsi de tracer la limite entre l'idéologie et la théorie. En examinant comment Hauenschild perçoit la notion de développement comme impérative au projet de la nouvelle muséologie, on peut décrire, parallèlement, comment l'auteure formule une définition très conceptuelle de la période en question.

D'abord, Hauenschild reconnaît que la nouvelle muséologie naît dans un contexte historique et social en demande de changements radicaux. Conséquemment, elle fixe l'orientation principale du nouveau musée vis-à-vis sa capacité à promouvoir un certain changement social. Bien qu'elle soit ancrée dans une prétention quelque peu idéologique, la définition que l'auteure propose de la nouvelle muséologie dépend toutefois entièrement de la conception que l'on peut faire du musée. Autrement dit, en répondant à la question « Qu'est-ce qu'un nouveau musée ? », Hauenschild répond davantage à la question « Que peut accomplir le nouveau musée ? ». En ce sens, l'auteure précise :

[What] is new in this museum theory lies in the whole, that is, in the overall conception of the museum. The point of departure of this concept – and this is an innovation – lies not only in the recognition of the educational potential of museums, but more so in the recognition of their potential to bring about social change. Representatives of new museology believe that this desired social relevance can be achieved only through a radical opening of the museum.¹⁰⁸

Hauenschild visualise que cette « ouverture radicale du musée » est seulement envisageable que si le muséologue parvient concrètement au décloisonnement des concepts primaires de la muséologie, soit la collection, le musée et le public. L'auteure

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 14

articule ainsi le caractère pragmatique de la nouvelle muséologie qui vient influencer et moduler assez radicalement les pratiques muséales. Selon les paramètres d'Hauenschild, la collection, autrefois principalement matérielle comme nous l'avons vu, consiste maintenant en la totalité du patrimoine matériel et immatériel ; ensuite, le musée (le bâtiment) est abordé dans son rapport au territoire du dit musée ; et finalement, le public, auparavant fort exclusif, est traité selon l'ensemble de la communauté et dans toute sa diversité¹⁰⁹. Ici, l'apport de la communauté dans le projet la nouvelle muséologie est une composante indispensable.

Certes, la promotion du changement social dont est capable ce nouveau musée est donc centrale à la définition fort conceptuelle que Hauenschild fait de la nouvelle muséologie. Et pour l'auteure, ce changement social peut être provoqué seulement si le musée se positionne clairement comme un « agent de développement » – faisant ici écho aux objectifs promus par la *Déclaration de Santiago* :

If new museums really want to depart from the humanistic educational ideals of traditional museums and be effective in the social development process, the only acceptable alternative is for these museums to undertake the unquestionably laborious task of defining « development » as a goal.¹¹⁰

En admettant qu'il ne semble pas y avoir de consensus autour du terme « développement » dans le monde des musées, Hauenschild encourage les professionnels à clarifier leur agenda politique et idéologique afin de se positionner concrètement comme agent de développement social. Pour y arriver, deux principes de base sont à respecter, soit la délimitation claire du territoire sur lequel le musée agira (territorialité), et ce, en plus d'opter pour « a radical orientation toward the public » par les moyens de la participation citoyenne¹¹¹. Ultimement, la stimulation de l'économie

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ *Ibid.* p. 117

régionale et l'augmentation de la qualité de vie des citoyens sont des facteurs attribuables au développement social – pourtant, Haueschild précise que les nouveaux musées n'ont pas encore réussi à prouver ces impacts en question¹¹². Ceci-dit, l'auteure observe que, réalistement, le nouveau musée aide à forger une identité collective, contribuant indirectement au développement social de la communauté concernée¹¹³.

Le modèle du « nouveau musée », très conceptuel, est donc entièrement défini par son objectif de « educational tool in the service of societal development¹¹⁴ ». En proposant que la nouvelle muséologie consiste davantage en un construit théorique de l'idée du musée, l'auteure argue que son concept est donc orienté vers les « actions possibles » du nouveau musée, et donc, vers les pratiques muséales orchestrées pour stimuler ledit développement, et donc ultimement, le changement social. C'est ce qu'Hauenschild appelle le « action-oriented concept¹¹⁵ » de la nouvelle muséologie, et en ce sens, le paradigme plus pratique de sa définition : « [The] new museum pursues interchange and sensitization in order to produce coordination of the diverging concepts and working methods of specialists and citizens. The end is to produce an action-oriented synthesis.¹¹⁶ » Ici, les actions coopératives réalisées par nouveau musée sont le fruit de la réciprocité entre la communauté et le musée, alors que « [the museologist] must become acquainted with population's knowledge and skills through a learning process based on reciprocity and include these as a constituent element in the museum's work¹¹⁷ ».

En résumé, la définition conceptuelle de la nouvelle muséologie que propose Hauenschild est donc explicitement axée sur la promotion du changement social par le

¹¹² *Ibid.* p. 116

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Ibid.* p. 1

¹¹⁵ *Ibid.* p. 139

¹¹⁶ *Ibid.* p. 119

¹¹⁷ *Ibid.* p. 128

nouveau musée. Cet objectif est réalisable que si l'on décloisonne notre rapport aux notions primaires de la muséologie (la collection, le musée, et le public), mais aussi, que si le nouveau musée se positionne comme un agent de développement, affirmant par le fait même sa territorialité et son orientation radicale envers le public. Ajoutant une valeur pragmatique à la définition en question, Hauenschild affirme que la nouvelle muséologie est entièrement orientée sur l'action, et donc, sur les pratiques muséales et actions coopératives réalisées par les musées respectifs.

2.2 Synthèse : la nouvelle muséologie

Nous avons vu que la nouvelle muséologie consiste en une période révolutionnaire dans l'histoire des musées alors qu'elle s'impose comme un des vecteurs de la démocratisation de la culture promu par la société Occidentale des années 1970. Le musée devient dès lors porteur d'une vocation sociale qu'il met en œuvre à l'aide du raffinement de sa fonction éducative auprès des communautés concernées. Puis, l'exploration du paradigme idéologique démontre comment la notion de développement social par « l'entraînement des communautés dans l'action » consiste en le nerf central de la nouvelle muséologie. Son paradigme pragmatique, évoquant l'objectif du changement social (*social change*), appelle les muséologues à définir la façon dont le « développement » est résolument au cœur de leur pratique muséale.

Plusieurs changements dans la théorie et la pratique de la muséologie ont été soulignés. Nommons d'abord la création de nouvelles formes de musées, dont l'écomusée est le pionnier d'une nouvelle typologie muséale¹¹⁸. Les musées communautaires et musées

¹¹⁸ La fondation des premiers écomusées a contribué à paver la voie de la nouvelle muséologie. Selon Alexandre Delarge, les parcs régionaux en France consistent en la prémisses des écomusées, surtout dans leur rapport signifiant au lieu, donc au territoire. Le premier écomusée est fondé en 1971, à Creusot. Dans le cadre de ce travail, nous jugeons plus pertinent de traiter de la fondation de l'écomuséologie dans le spectre plus large de la nouvelle muséologie, bien que certains muséologues voient l'écomuséologie comme un (voire le plus important) élément déclencheur de la nouvelle

de voisinages, comme le Anacostia Neighborhood Museum, commencent dès lors à meubler le paysage de la scène muséale internationale, alors que les institutions plus grandes, articulent leur vocation sociale. Tel que recommandé par la *Déclaration de Santiago* et la *Déclaration de Québec*, les muséologues optent pour des stratégies visant à abolir la distance entre le contenu et les publics ; ils raffinent et adaptent leurs programmes éducatifs aux différents publics, développent leur muséographie et l'interdisciplinarité, et se dotent bientôt de politiques d'inclusion sociale¹¹⁹. De plus, faisant le pont entre le passé, le présent et le futur, les musées se tournent vers des actions coopératives qui valorisent la participation citoyenne et accordent une importance à la façon dont le musée s'inscrit dans le développement de la société.

Ce retour somme toute synthétique sur la nouvelle muséologie a permis de baliser les théories et pratiques derrière le projet de la nouvelle muséologie. Dans le prochain chapitre, nous nous concentrerons sur la maturation de cette période en étudiant l'héritage qu'elle a légué dans la muséologie actuelle.

muséologie. Se référer à : Delarge, A. (2017). *L'écomuséologie et la collection écomuséale*. Communication présentée au CELAT de l'UQAM, Montréal Québec ; De Varine, H. (1978). *L'écomusée. Gazette*, 11(2), 29-40

¹¹⁹ Croke, E. (2007). *Op. cit.* p. 41

3. AU CŒUR DE L'ALTERMUSÉOLOGIE : LA MATURATION DE LA NOUVELLE MUSÉOLOGIE

Dans le dernier chapitre, nous avons abordé la nouvelle muséologie dans un angle historique et une perspective sociomuséologique pour mieux comprendre comment cette période avait amené une série de changements radicaux dans les théories et pratiques. Nous nous sommes ensuite attardés à certains textes fondateurs comme la *Déclaration de Santiago* et la *Déclaration de Québec* pour y déceler ses objectifs et directions idéologiques, tout en abordant la notion de développement social tel que décrite par Andrea Hauenschild. Comme nous le verrons, nous remarquons que la littérature plus contemporaine de la discipline de la muséologie s'appuie encore grandement sur la période de la nouvelle muséologie. Celle-ci anime toujours les muséologues et professionnels contemporains qui embrassent la vocation sociale du musée, ce faisant, l'analyse que nous faisons de cette période est légitime dans la mesure où nous définissons la suite, voire ici, ses réminiscences dans la muséologie actuelle.

3.1 L'altermuséologie : la « nouvelle nouvelle muséologie »

Héritière de la nouvelle muséologie, il est clair pour nous que la muséologie actuelle repose toujours sur les fondements des années 1970, surtout lorsque l'on constate à quel point la fameuse vocation sociale des musées est explicitement mise en valeur dans la mission des institutions et à travers leurs programmes éducatifs respectifs. Selon René Binette, directeur de l'Écomusée du fier monde à Montréal, « sans se définir comme des écomusées ou des nouveaux musées, [un grand nombre d'institutions] ont intégré plusieurs des préoccupations de la nouvelle muséologie. Démocratisation de la culture, éducation et rôle du musée dans sa communauté côtoient

conservation, recherche et impératifs liés à l'industrie culturelle¹²⁰. » Ainsi, frôlant le phénomène de tendance, on remarque de nos jours que même les grandes institutions se lancent dans des actions coopératives ayant comme but d'inclure les franges les plus marginalisées des communautés concernées (aussi appelées les non-publics¹²¹), rappelant ici en quelque sorte l'objectif de la nouvelle muséologie de « contribuer à entraîner [les] communautés dans l'action¹²² ».

L'exemple du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), pour n'en citer qu'un parmi tant d'autres, démontre comment même une très grande institution muséale dont la collection est encyclopédique¹²³ peut parvenir à développer un programme éducatif qui mise de plein fouet sur l'accessibilité, l'inclusion et la participation des non-publics à la manière de la nouvelle muséologie¹²⁴. Le programme intitulé *Musée en partage* s'adresse ainsi aux « exclus de l'expérience culturelle¹²⁵ » en offrant des activités ponctuelles de création artistique qui sont conçues dans le respect de leurs besoins et réalités particulières. Ainsi, le MBAM promeut un programme dont les effets ultérieurs sont dits « extrêmement bénéfiques pour ces personnes et [pour] leurs proches » alors que l'on croit « qu'une visite au musée a des effets positifs sur le bien-être et le bonheur¹²⁶ », sous-entendant ici les effets positifs à moyen-long terme vis-à-vis la contribution à un certain capital social engendré par la réalisation des actions coopératives en question¹²⁷. Autrement dit, le programme *Musée en partage* incarne ici

¹²⁰ Binette, R. (2010). *Op. Cit.* p. 149

¹²¹ Lafortune, J-M. (2012). *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

¹²² UNESCO. (1973). *Op. cit.* p. 199

¹²³ Et donc non centrée sur une communauté en particulier. Se référer à : Musée des beaux-arts de Montréal. (MBAM). (2019). *À propos du Musée*. Récupéré de <https://www.mbam.qc.ca/a-propos-du-musee/>

¹²⁴ Musée des beaux-arts de Montréal. (MBAM). (2019). *Musée en partage*. Récupéré de <https://www.mbam.qc.ca/education-art-therapie/musee-en-partage/>

¹²⁵ Nous entendons ici publics marginalisés, tels les élèves issus de milieux défavorisés pluriethniques montréalais, les femmes immigrantes, les jeunes filles monoparentales, etc. Se référer à : *Idem*.

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ Crooke, E. (2007). *Op. Cit*

les réminiscences du projet de la nouvelle muséologie dans la façon dont il magnifie l'inclusion des publics en orientant l'action coopérative vers un objectif qui axe sur « l'autonomisation¹²⁸ » des participant.es et assure parallèlement des résultats bénéfiques post-projet, et ce, au cœur de la microsociété. Cet exemple démontre sommairement comment peut s'immiscer l'héritage des pratiques muséales encouragées par la nouvelle muséologie dans le cadre d'un programme éducatif contemporain, et voire même, peut-être, en dépasser ses objectifs.

Ceci dit, nous croyons que le début du XXI^e siècle voit s'enchaîner une nouvelle ère dans le monde des musées¹²⁹ – une période que l'on tarde pourtant à définir dans la littérature¹³⁰. En effet, plusieurs auteurs et muséologues inspirés de la *critical museology theory* adressent « le musée du XXI^e siècle » en définissant ses qualificatifs et caractéristiques précises, alors que « la muséologie du XXI^e siècle » ne semble pas encore faire consensus au point de vue de sa typologie ou de sa théorisation¹³¹. Ici, en affirmant que la nouvelle muséologie a cédé sa place à un autre projet muséal, nous désirons aider à théoriser le projet alors défendu par les « néomuséologues » devenus aujourd'hui « altermuséologues ».

Faisant suite à notre analyse de la nouvelle muséologie (dans le chapitre précédent), nous suggérerons une définition de l'altermuséologie composée en trois temps. En

¹²⁸ Dans ce texte, nous employons le terme « autonomisation » selon la définition proposée par l'Office québécois de la langue française : « Processus par lequel une personne, ou un groupe social, acquiert la maîtrise des moyens qui lui permettent de se conscientiser, de renforcer son potentiel et de se transformer dans une perspective de développement, d'amélioration de ses conditions de vie et de son environnement. »; Office québécois de la langue française. (2012). Autonomisation. Dans *Le grand dictionnaire terminologique (GDT)*. Récupéré de http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=1298948

¹²⁹ Heijnen, W. (2010). The new professional : Underdog or Expert ? New Museology in the 21th century. Dans P. A. de Santos et J. Primo (ed.), *Cadernos de Sociomuseologia - Sociomuseology III : To understand New Museology in the XXI Century* (p. 13-24). Portugal : Edições Universitarias Lusofonas.

¹³⁰ ICOFOM (2017). *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM ; Santos, P. A. (2010). *Op. cit.*

¹³¹ Varine, H. (2017). *Op. cit.* p. 64

premier lieu, nous aborderons la littérature sociomuséologique du principal acteur de l'altermuséologie, soit Pierre Mayrand, dont le fond d'archives récemment documenté à l'Écomusée du fier monde nous a été rendu accessible dans le cadre de cette recherche. Nous analyserons sa proposition du *Manifeste de l'Altermuséologie* (2007) au 12^{ème} Atelier International de la Nouvelle Muséologie à Setubal (voir Annexe III – p. 73), déclaration appuyée par le MINOM et défendue dans une communication au Forum Social Mondial québécois deux années plus tard.

En second lieu, nous verrons comment s'opèrent les pratiques de l'altermuséologie au moyen d'une méthodologie de partage d'autorité muséale développée dans le cadre d'actions coopératives. Cela nous permettra de nous intéresser à quelques exemples de pratiques de l'altermuséologie observables dans certaines institutions muséales du Québec qui incarnent les réminiscences de la nouvelle muséologie.

En troisième lieu, pour compléter notre définition de l'altermuséologie nous verrons comment certains auteurs contemporains anglo-saxons issus de la *critical museology theory*, sans pourtant explicitement nommer le mouvement de l'altermuséologie, contribuent aussi à alimenter la discussion autour des réminiscences de la nouvelle muséologie dans la muséologie actuelle. Nous étudierons entre autres la perspective sociomuséologique de Paula A. Santos et d'Elizabeth Crooke alors que ces deux auteures revisitent l'objectif central de la nouvelle muséologie, soit celui associé à la notion du « développement social », et ce, dans le contexte de la muséologie du XXI^e siècle.

3.1.1 Une muséologie de pouvoir : Pierre Mayrand, altermuséologue

Les traces laissées par le défunt pionnier de l'altermuséologie, Pierre Mayrand, notamment recensées dans les archives de l'Écomusée du fier monde, témoignent du parcours d'un muséologue animé par une muséologie résolument sociale, mais surtout,

héritière des revendications de la nouvelle muséologie¹³². Maillon fort du MINOM pendant plus de trente ans¹³³, Mayrand coordonne les « Ateliers internationaux de la nouvelle muséologie » pour bientôt réfléchir à une suite du projet qu'il promeut en adoptant une position radicale, voire politique, vis-à-vis ce qu'il formule à ses pairs comme étant l'altermuséologie¹³⁴. Mayrand défendra son nouveau projet jusqu'à son décès en 2011, laissant à la prochaine génération de muséologues le devoir de réflexion quant aux réminiscences de la nouvelle muséologie dans la muséologie du XXI^{ème} siècle¹³⁵.

Sociomuséologue avant d'être altermuséologue, Mayrand est préoccupé par la vocation sociale du musée, d'abord dans les écomusées mais bientôt dans tous les types de musées qui embrassent une muséologie citoyenne ou sociale¹³⁶. Vers 2008, le professeur retraité de l'UQAM milite pour une muséologie qui soit en phase avec les débats politiques et sociaux contemporains¹³⁷. En ce sens, au même titre où les néomuséologues des années 1970 ont réagi aux soulèvements sociaux anti-hégémoniques et antiautoritaires de l'époque en révolutionnant conséquemment le modèle du musée (tel qu'abordé dans le second chapitre), Mayrand lutte pour l'inscription de la muséologie du début du XXI^{ème} siècle dans les revendications de l'altermondialisme, mouvement de contestations qui gagne de l'ampleur au début des années 2000. On comprend donc que le néologisme « altermuséologie » associe le préfixe « alter » au terme « altermondialisme ». Cela teinte explicitement le propos de Mayrand, ce qui le distingue de l'étymologie qu'en fera le muséologue Serge Chaumier

¹³² *Ibid.* p. 62

¹³³ MINOM. (1984). *Op. cit.*

¹³⁴ Mayrand, P. et L. Rogado. (2007). *Manifeste de l'altermuséologie* [Texte du manifeste]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (108-8, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec.

¹³⁵ Nous souhaitons, dans les prochaines lignes, honorer la mémoire de Pierre Mayrand en nous intéressant à ce qui correspondra aux derniers milles de son parcours en tant que muséologue.

¹³⁶ Mayrand, P. (2008). *Op. cit.*

¹³⁷ *Idem.* ; Mayrand, P. (2009a). *Atelier. Du conservatisme au collectivisme : Points de vue de l'altermuséologie. Dossier du participant* [Textes]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (178-5, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec ; Mayrand, P. (2009b). *Op. cit.*

en 2017 comme nous le verrons plus loin. Pour Mayrand, sociomuséologiquement parlant, l'altermuséologie est la « nouvelle nouvelle muséologie » du XXI^{ème} siècle – sa maturation, sa continuité.

Il convient dès lors d'approfondir quelque peu sur l'association de la muséologie à l'altermondialisme¹³⁸ en s'intéressant rapidement aux caractéristiques principales de la pensée altermondialiste. Selon le sociologue Eddy Fournier, « [l'altermondialisme] désigne les mouvements appartenant principalement à la société civile, qui dénoncent le caractère néolibéral de l'actuel processus de mondialisation, aspirent à une autre mondialisation et tendent à lier cette critique et ce souhait aux luttes qui mènent à une échelle locale et nationale. » On y comprend d'abord qu'il s'agit d'un front pluriel de contestations proposant une alternative à la mondialisation ou à la globalisation, en revendiquant de façon générale une meilleure autonomie de la société civile, allant de la justice économique à la démocratisation de ses institutions. L'altermondialisme propose ainsi « un mouvement plutôt inédit de construction de "mondialisation par le bas" » alors que les citoyens « aspirent à s'auto-organiser », voire ici, à s'autonomiser, et que « les organisations de la société civile se posent en contre-pouvoir à l'échelle globale ». Au point de vue idéologique, on note une « résurgence d'idéologies et de mouvements de contestations du capitalisme et de l'Occident ». Fournier mentionne que l'altermondialisme défend particulièrement les communautés ou populations dont « les intérêts matériels et/ou les valeurs » sont spécifiquement atteintes par la mondialisation¹³⁹. Elle représente un « nouveau mouvement d'émancipation » social du XXI^{ème} siècle » porté par certaines associations, comme le Forum social mondial (FSM) dont le premier aura lieu en 2001 à Porto Alegre au Brésil¹⁴⁰.

¹³⁸ Terme synonyme à l'altermondialisme : altermondisme.

¹³⁹ Fougier, E. (2008). *L'altermondialisme*. Paris : Le Cavalier Bleu Éditions, p. 9-10.

¹⁴⁰ Fougier, E. (2013). Altermondialisme : contre-pouvoir global ou grande alternative ?, *CERISCOPE Puissance*. <http://ceriscope.sciences-po.fr/puissance/content/part6/altermondialisme-contre-pouvoir-global-ou-grande-alternative>

L'altermondialisme, à l'essentiel, s'impose comme un mouvement social et politique qui promeut une meilleure autonomie des peuples.

Ceci dit, en ce qui nous concerne, nous savons de Pierre Mayrand qu'il était connu de ses pairs pour ses perspectives très radicales, et cela va de soi pour son regard de la muséologie sociale¹⁴¹. En combinant le préfixe « alter » au terme « muséologie », nous comprenons que le néologisme « altermuséologie » se veut évocateur de l'aspect fort contestataire lié à l'altermondialisme. De par son étymologie socio-politique, l'altermuséologie aspire à faire « remonter toute légitimité culturelle et patrimoniale au peuple¹⁴² » alors que celui-ci en acquiert un meilleur contrôle. Comme nous le constatons, l'ensemble du fond d'archives de Mayrand va en ce sens, à commencer par le *Manifeste de l'Altermuséologie* (2007), document qui incarne succinctement la proposition de Mayrand.

Lors du 12^{ème} Atelier international de Nouvelle muséologie du MINOM, à Setubal au Portugal, Pierre Mayrand et Luisa Rogado font adopter *Manifeste de l'Altermuséologie* (2007). S'appuyant sur la suite du « renouvellement muséologique mondial » entamé par les militants de la nouvelle muséologie, Mayrand prône un « [engagement] dans la voie de l'action politique et sociale, [en se présentant] comme une alternative à l'ordre muséologique établi »¹⁴³. Dictant la prémisse du manifeste, le muséologue revendique une « muséologie de l'affranchissement », c'est-à-dire « une muséologie solidaire avec les individus et les peuples qui aspirent à la liberté ; la dignité humaine »¹⁴⁴. Dans le document d'archives, l'altermuséologie est présentée comme :

[Une] invitation aux muséologues à se joindre aux populations et aux organisations vouées à la transformation du cadre muséal en un FORUM-

¹⁴¹ De Varine, H. (2017). *Op. cit.* p. 63

¹⁴² *Ibid.*, p. 64

¹⁴³ Mayrand, P. et L. Rogado. (2007). *Op. cit.*

¹⁴⁴ *Idem.*

AGORA-CITOYEN, se rangeant dans le camp de l'altermondisme comme bune[sic] position didactique, dialectique, capable, par les energies [sic] vitales qu'elle appelle, de faire progresser le dialogue des peuples sur la base des principes égalitaires du FORUM-SOCIAL-MONDIAL.¹⁴⁵

C'est d'ailleurs dans le cadre Forum social mondial québécois (FSQ), organisme offrant une plateforme pour les organisations internationales plaidant la pensée altermondialiste, que Mayrand réitérera le *Manifeste de l'Altermuséologie*, en octobre 2009¹⁴⁶. Cela dit, il est important d'ajouter que nous ne prétendons pas que l'altermuséologie puisse défendre l'ensemble des revendications de l'altermondialisme par les seuls moyens des pratiques de la muséologie. Étant fidèle à la perspective du sociomuséologue, nous comprenons que Mayrand se soit grandement inspiré de ces mouvements sociaux en proposant de revisiter la nouvelle muséologie tout en l'inscrivant dans les préoccupations sociales du début du XXI^e siècle. C'est ainsi que dans un document présenté aux participants du FSQ, Mayrand présente l'altermuséologie comme étant :

Une autre façon de regarder et d'agir collectivement sur le monde à travers la pratique de l'alternative et de la praxis muséale : La défense, par une muséologie critique, des valeurs et des ressources humaines également partagées contre la mécanisation spéculative [altermondisme] du profil incontrôlé à l'avantage de quelques-uns.¹⁴⁷

L'altermuséologie, bien que campée dans les fondements socio-politiques, se veut aussi une alternative de la pratique (ou praxis) muséale, basée sur un système de valeurs qui met de l'avant « l'agentivité¹⁴⁸ » des communautés au regard de leur pouvoir d'agir

¹⁴⁵ Mayrand, P. et L. Rogado. (2007). *Op. cit.*

¹⁴⁶ Attac Québec. (s.d). *Forum social Québécois/Forum social des peuples*. Récupéré de <https://www.quebec.attac.org/?+-forum-social-quebecois-forum-+>

¹⁴⁷ Mayrand, P. (2009). *Atelier. Du conservatisme au collectivisme : Points de vue de l'altermuséologie. Dossier du participant* [Textes]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (178-5, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec

¹⁴⁸ Dans ce texte, nous employons le terme « agentivité », traduction tirée du terme anglais « agency », au sens sociologique de sa définition. Selon le *Online Merriam Webster*, *agency* veut dire “the

sur leur propre culture et patrimoine. Voilà pourquoi, dans sa stratégie d'intervention intitulée *Le Musée à l'attaque* présentée à la table ronde du FSQ, Mayrand affirme : « L'altermuséologie applique les principes du collectivisme (gestion de la valorisation d'un groupe de population) par le travail en équipe intégrant les membres de la communauté, par le partenariat avec les groupes de pression ou par la participation à des mouvements tels que *l'altermondisme dont elle s'inspire*¹⁴⁹ ». Par définition, l'altermuséologie souhaite ainsi renouveler les pratiques de la nouvelle muséologie en accordant une place encore plus importante aux communautés à même la gouvernance de ses musées, visant ultimement des pratiques qui soit habilitantes ou encore « *empowering* ». L'objectif de la nouvelle muséologie, soit de placer le musée au cœur de la société en entraînant les communautés dans l'action par la participation au développement social¹⁵⁰, est ici réactualisé dans l'optique du collectivisme, soit la mise-en-valeur d'un groupe de population par son autonomisation vis-à-vis de sa culture et son patrimoine.

Certes, selon les écrits laissés par l'altermuséologue Pierre Mayrand, les maillages étymologiques socio-politiques que l'on devine de l'altermuséologie innervent ses caractéristiques précises, à commencer par sa théorie, comme nous l'avons vu ci-haut, mais aussi dans sa pratique : c'est dans le cadre d'actions coopératives réalisées avec ses publics que tout cela prend forme. Dès lors, nous proposons une analyse des pratiques de l'altermuséologie comme étant révélatrices d'une méthodologie axée sur l'apport et les bénéfices d'une communauté dans le projet muséal.

3.1.2 Méthodologie du *shared authority* : autonomisation et alternative

capacity, condition, or state of acting or exerting power". Se référer à : Merriam-Webster. (2019) Agency. Dans *Merriam-Webster Online Dictionary*. Récupéré de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/agency>

¹⁴⁹ Usage de l'italique pour mettre l'accent sur ce passage ; Mayrand, P. et R. Binette (2009). *Le musée à l'attaque. L'esprit de la table ronde sur l'altermuséologie* [Texte]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (184-5, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec.

¹⁵⁰ UNESCO. (1973). *Op. cit.* p. 199

Ainsi, l'altermuséologie vise la valorisation d'un groupe de population en y accordant une plus grande autonomie sur la gestion de sa culture et de son patrimoine¹⁵¹. Cette théorisation, initialement présentée par Mayrand, mène au constat suivant : les pratiques de la muséologie actuelle peuvent inciter un niveau de participation qui encourage le principe de l'autonomisation des communautés, et donc, requièrent une méthodologie de partage de pouvoir en contexte muséal, et ce, dans le cadre d'actions coopératives comme la réalisation d'expositions collaboratives. Dans le segment suivant, nous verrons en premier lieu comment la méthodologie de partage d'autorité [*shared authority*] est au cœur des pratiques de l'altermuséologie, pour ensuite présenter quelques exemples de projets qui incarnent la méthodologie en question.

Depuis la période de la nouvelle muséologie, l'idée selon laquelle les musées doivent faciliter la participation de leurs publics et de leurs communautés est une évidence. La littérature nous démontre qu'un grand nombre d'auteurs ont adopté une position critique quant aux niveaux de participation, allant du niveau le plus superficiel au niveau le plus complet – un niveau qui soit même habilitant [*empowering*]. Souvent évoquée comme modèle de base, l'échelle de participation de Sherry Arnstein, *A ladder of participation* (1969), distingue trois paliers qui s'appliquent bien au domaine de la muséologie¹⁵². D'abord, la « non-participation » consiste en une présence minimale des membres sans que leur agentivité soit prise en compte. Le deuxième palier, soit le « tokenism », implique les membres sur une base de consultation unidirectionnelle, les employant à titre d'informant-source, sans plus. Puis, le niveau ultime de participation est caractérisé comme le « citizen power » : les membres se voient allouer un contrôle important sur la prise de décision, une position empreinte d'un certain pouvoir légitime dans le cadre d'un partenariat¹⁵³. Nous suggérons que ce dernier niveau de participation

¹⁵¹ De Varine, H. (2017). *Op. cit.* p. 63; Mayrand, P. et L. Rogado. (2007). *Op. cit.*

¹⁵² Arnstein, S. R. (1969). A ladder of Citizen Participation. *JAIP*, 35(4). 216-224.

¹⁵³ *Idem.*

consiste en le prérequis d'une méthodologie du *shared authority*, inscrite dans l'altéromuséologie, dont nous compléterons l'analyse dans les prochains passages.

Les professionnels des musées ont par ailleurs très bien compris que l'engagement envers les communautés [*community engagement*] doit se faire par le biais d'actions coopératives sollicitant un niveau de participation basé sur la coopération et la co-création¹⁵⁴, inspiré du troisième palier de l'échelle d'Arnstein¹⁵⁵. Les recommandations, études de cas et modes d'emplois abondent dans la *critical museology theory* – quoiqu'il convienne de souligner que les multiples différences structurelles entre institutions muséales auront toujours raison d'une variété de pratiques que l'on saura adapter en mesure des contraintes institutionnelles, budgétaires et vis-à-vis la mission même du musée.

Par exemple, dans l'ouvrage *The Participatory Museum* (2010) de Nina Simon, l'auteure évalue les différents contextes de la participation, en incluant la participation des « simples visiteurs », mais aussi, surtout, en ce qui nous concerne, en fonction des institutions muséales qui désirent susciter l'engagement des communautés dans le cadre de *community-based projects* de co-création¹⁵⁶ - soit ce que nous définissons comme les actions coopératives réalisées auprès des communautés¹⁵⁷. Ce dernier cas évoque le plus haut niveau de participation, alors qu'il est motivé par la volonté d'un

¹⁵⁴ De Varine, H. (2002) Les éléments de la participation : concepts, méthodes et acteurs. *Les cahiers du DSU*, 11-12.

¹⁵⁵ Black, G. (2010b). Embedding civil engagement in museums. *Museum Management and Curatorship*, 25 (2), 129-146. doi: 10.1080/09647771003737257 ; Golding, V. (2013). Collaborative Museums : Curators, Communities Collections. Dans V. Golding et W. Modest (ed.), *Museums and Communities* (p. 13-31). London, New-York : Bloomsbury Publishing; Giroux, E. (2018).

L'expérience participative : une condition parfois nécessaire de la (ré)appropriation du musée. Dans A. Delarge (dir.), *Le Musée participatif. L'ambition des écomusées* (p. 137-145). France : La documentation française. ; Lynch, B. T. et Alberti, S. J. M. M. (2010). Legacies of Prejudice: racism, co-production and radical trust in the museum. *Museum Management and Curatorship*, 25 (1), 13-35. doi: 10.1080/09647770903529061

¹⁵⁶ Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum. Récupéré de <http://www.participatorymuseum.org/>

¹⁵⁷ Voir note en bas de page 28.

partage d'autorité qui « give voice and [is] responsive to the needs and interests of local community members » tout en facilitant « a place for community engagement and dialogue » et aidant les « participants develop skills that will support their own individual community goals »¹⁵⁸. Simon identifie certaines caractéristiques pour supporter une telle plateforme : d'abord, les communautés doivent se voir accorder une place légitime au sein de l'action coopérative, laquelle est initiée par des besoins, des intérêts et objectifs qui sont entendus et approuvés chez la communauté et l'institution en question¹⁵⁹. De plus, un pouvoir décisionnel important repose sur les membres de la communauté alors que les professionnels du musée « should not harbor pre-conceived ideas about the outcome of the project. They should be willing to let the project go in the direction that is of greatest value to participants, within the scope of the project guidelines ¹⁶⁰». L'auteure précise qu'une balance entre la structure (soit la gouvernance) et la flexibilité des pratiques est de mise, alors qu'un partage d'expertises complémentaires sera dès lors favorisé. Nous voyons les recommandations de Nina Simon comme une introduction à la méthodologie de partage d'autorité depuis théorisée par la *critical museology theory*.

Certes, la méthodologie du partage d'autorité nécessite une fois de plus d'adopter une perspective sociomuséologique, laquelle offre un regard critique quant à notre compréhension du musée tel un agent social. Dans un article, l'auteur Graham Black questionne l'autorité même du musée dans sa position contestée de régulateur de savoirs et patrimoines : « Museums need to accept that individuals and communities may question who has the authority to interpret history and culture to the public and who has the right to shape museum interpretations ¹⁶¹».

¹⁵⁸ Simon, N. (2010). *Op. cit.*

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ Black, G. (2012). *Op. cit.* p. 222

Et pour répondre à cet enjeu, dans *'Shared Authority': Collaboration, Curatorial Voice, and Exhibition Design in Canberra, Australia* (2013), la muséologue Mary Hutchison présente la méthodologie du partage d'autorité comme « a platform for discussing the whys and hows of embedding collaboration between museum curators and participants from outside the museum in exhibition making¹⁶² ». Souvent appliqué au contexte de conception d'expositions collaboratives, le *shared authority* est une alternative aux professionnels des musées qui désirent collaborer avec leur communauté dans l'optique d'une mise en valeur de l'agentivité des participants vis-à-vis de leur histoire, et ce, tout au long de la collaboration, alors que les interactions privilégiées entre les deux parties auront une influence sur le contenu même de l'exposition¹⁶³. Le mot d'ordre est le suivant : accorder aux communautés concernées un meilleur contrôle et une autonomie quant à la mise-en-valeur de leur culture et leur patrimoine en proposant une méthodologie de travail conséquente, basée sur une collaboration égalitaire et continue, et dont le pouvoir décisionnel des membres influencera explicitement le produit muséologique (soit le dispositif de l'exposition). Nous croyons que la méthodologie du *shared authority* s'inscrit ainsi parfaitement dans les pratiques de l'altérmuséologie.

Selon Hutchison, « [those] speaking from the position of experience of historical events or of a particular historical framework bring multiple perspectives to bear on the subject at hand ¹⁶⁴ ». Nous comprenons que la méthodologie du *shared authority* s'inspire de la discipline de l'histoire orale parce qu'elle valorise à la fois « l'autorité de la culture » par la présence nécessaire d'une expertise muséale plus classique, et ce, tout en validant la légitimité qui émane de « l'expérience vécue », soit celle qui est exprimée par les

¹⁶² Hutchison, M. (2013). 'Shared Authority': Collaboration, Curatorial Voice, and Exhibition Design in Canberra, Australia. Dans V. Golding et W. Modest (ed.), *Museums and Communities* (p. 143-162). London, New-York : Bloomsbury Publish, p. 143

¹⁶³ La méthodologie du *shared authority* s'applique aussi aux autres types d'actions coopératives, relatives à la collection, par exemple; *Ibid*, p. 145

¹⁶⁴ Hutchison, M. (2013). *Op. cit.* p. 146

prises de parole et les points-de-vue des participants¹⁶⁵. Hutchison voit une avenue intéressante dans l'apport d'une communauté au sein du musée de par l'intégration d'une stratégie de collaboration basée sur le jumelage de la « voix curatoriale¹⁶⁶ » à celles des voix des personnes de la communauté, tant dans le processus que dans le rendu. En effet, de par cet assemblage d'une pluralité de voix, la posture du *shared authority* s'opère dans l'expographie de l'exposition, mais aussi, dans les rapports entre professionnels et participants lors de la collaboration en elle-même. Tout comme Simon, Hutchison recommande un niveau de participation qui adopte une vision très égalitaire de la relation entre l'expertise du musée, et celle que possède la communauté : « Shared authority as exchange or dialogue between distinct expertises takes us right away from a dualistic either-or relationship between “community” and “scholarship”¹⁶⁷ ». En choisissant la position du partage d'autorité, que nous associons à l'altermuséologie, le musée peut reconnaître la légitimité des membres d'une communauté dans leur propre rapport à l'histoire, et donc, à leur culture et patrimoine dont ils et elles peuvent en acquérir une meilleure responsabilité.

Ainsi, la méthodologie du partage d'autorité s'inscrit dans la pratique de l'altermuséologie parce qu'elle provoque une réflexion active quant à la valorisation d'une communauté de par le contrôle que cette dernière exerce sur sa culture et son patrimoine. La *shared authority* demande par ailleurs une ouverture quant à notre vision de la gouvernance des musées, parce qu'elle requiert une négociation quant à la dissémination des savoirs alors que les participants ont un impact important sur le rendu final de l'action coopérative (souvent prenant la forme d'une exposition collaborative). Dans les mots du muséologue Serge Chaumier,

¹⁶⁵ Frisch, M. (1990). *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*. Albany: State University of New York Press.

¹⁶⁶ Hutchison entend par la « *curatorial voice* » la voix du commissaire d'exposition, ou encore la voix représentée par l'autorité du musée.

¹⁶⁷ Hutchison, M. (2013). *Op. cit.* p. 145

Cette approche [co-construction des expositions], qui pourrait sembler à première vue démagogique, signifie surtout que *la parole est partagée*, que le savoir de l'expert peut être débattu, voire négocié, et même reconstruit à partir des apports des uns et des autres. Il est surtout important de noter ici ce que cela signifie en matière de rapport aux savoirs et à la manière de le partager. C'est un renouvellement du schéma traditionnel que l'on assiste.¹⁶⁸

Ici, dans son ouvrage *Altermuséologie : Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition* (2018), Chaumier aborde les paradigmes évolutifs de l'exposition pour expliquer les mutations profondes de la muséologie : la dimension participative définit tout particulièrement les années 2010, alors que la tendance est à la co-construction, et donc, à une méthodologie de partage d'autorité empreinte d'un nouveau rapport aux savoirs¹⁶⁹. Et pourtant, sans aucune mention aux racines socio-politiques de l'altermuséologie selon le muséologue Pierre Mayrand, Chaumier réussit tout de même à défendre une altermuséologie arborant elle aussi une pratique axée sur l'autonomisation des communautés. En effet, selon Chaumier, l'actuel paradigme participatif de l'exposition – soit celui que nous définissons à l'aide de la méthodologie du *shared authority* – place le participant dans une position privilégiée de contributeur, et cela implique forcément une révision de la gouvernance du musée qui repose davantage sur une « prise de décision collective qui est passée par des phases de discussions, de négociation et de compromis »¹⁷⁰. L'étymologie de l'altermuséologie fait ici surtout référence au caractère différent des pratiques par opposition à une vision passéiste ou classique de la muséologie : c'est que le préfixe « alter » dans altermuséologie veut aussi dire « l'autre muséologie », une muséologie de l'alternative, et dont le rôle serait d'être « un activateur de mise en relation sociale et de production du culturel par les acteurs impliqués¹⁷¹ ». Et c'est par le « renouvellement du schéma

¹⁶⁸ Chaumier, S. (2018). *Altermuséologie : Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Paris : Hermann Éditeurs, p. 111

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 9-114

¹⁷⁰ *Ibid*, p. 191

¹⁷¹ *Ibid*, p. 199

traditionnel » que le musée devient un véritable laboratoire porté par des pratiques participatives toujours axées vers une plus grande autonomisation des communautés.

Nous avons vu que la méthodologie du *shared authority* est au cœur de la pratique de l'altermuséologie : la place qu'occupe la communauté au cœur de l'action coopérative permet une mise en valeur de l'agentivité de ses membres. Une telle stratégie de collaboration, basée sur des rapports égalitaires et des savoirs négociés, permet aussi de valider la responsabilité de cette même communauté envers l'expression de sa culture et son patrimoine. Les exemples suivants nous démontrent comment le tout peut prendre forme. Nous verrons comment les stratégies parfois originales, parfois radicales, émergent des actions coopératives en fonction des spécificités du projet et du musée.

3.1.2.1 L'exemple de l'exposition collaborative

La fonction d'exposition semble de toute évidence être l'avenue de prédilection des muséologues dans le cadre de la réalisation d'actions coopératives empreintes d'un partage d'autorité¹⁷². Comme nous l'avons vu, cette méthodologie favorise une démarche de co-création, résultant souvent en une expographie dont le contenu et la mise-en-espace incarnent à la fois implicitement et explicitement les paroles et points-de-vues des participants. Ici, nous souhaitons brièvement aborder l'exemple de l'exposition *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXIe siècle* du Musée de la civilisation à Québec inaugurée en 2013, dont nous arguons que le processus de conception s'inscrit dans les théories et pratiques de l'altermuséologie. Cet exemple démontre par ailleurs que toutes les institutions muséales (grandes et petites) peuvent faire le saut vers des pratiques muséales héritières de la nouvelle muséologie.

¹⁷² Hutchison, M. (2013). *Op. cit.* ; Chaumier, S. (2018). *Op. cit.*

Alors qu'il souhaite remplacer l'exposition permanente *Nous, les Premières Nations* inaugurée en 1998 – d'ailleurs critiquée parce qu'elle dissimule les points de vue autochtones dans un discours homogène rapporté par la voix curatoriale du musée¹⁷³ – le MCQ s'engage dans un partenariat avec *La Boîte Rouge vif*, « un organisme autochtone à but non lucratif qui a pour mandat la préservation, la transmission et la valorisation des patrimoines culturels communautaires, par une approche de concertation et de co-création ¹⁷⁴». Au terme d'une action coopérative épaulée par Elisabeth Kaine (de *La Boite Rouge vif*), 800 membres des 18 communautés autochtones se sont exprimées lors d'une « Grande concertation », suivi d'une « réalisation de quatre ateliers de conception avec plus de 15 artistes autochtones du Québec »¹⁷⁵. La collaboration aura impliqué les membres à travers toutes les étapes du projet, incluant la conception, la scénarisation et la réalisation. Par ailleurs, nous remarquons que son expographie incarne la méthodologie du partage d'autorité de par le choix des artefacts, mais aussi, dans le choix de la mise-en-espace¹⁷⁶.

Ainsi, la méthodologie du partage d'autorité vient assez radicalement moduler le rendu de l'exposition. À défaut d'une mise-en-espace plutôt statique, basée exclusivement sur le passé, les participants ont opté pour une thématique non passive, soit celle de la chasse. Parallèlement, *C'est notre histoire (...)* est exploitée à l'aide de dispositifs communicationnels qui évoquent le « sensoria » autochtone, une forme de savoir holistique qui représente l'univers sensoriel tel qu'il est compris et façonné par des

¹⁷³ Dans l'exposition, les textes sont écrits dans un style objectivé appuyé « d'adverbe d'approximation plus synthétiques et généraux » comme « principalement ou majoritairement », ce qui motive l'usage de phrases comme celles-ci : « Les Abénakis sont originaires de (...) » ou encore, « C'est par leur appartenance nationale que se définissent la plupart (...) ».; Se référer à : Soulier, V. (2012) Les collaborations en contexte muséal : Le « discours d'exposition polyphonique » et ses faces cachées. Dans A. Meunier (dir), *La muséologie, champ de théories et de pratiques*. Boisbriand : Presse de l'Université du Québec, p. 241

¹⁷⁴ La Boite Rouge VIF (2019). *La Boite Rouge VIF : Qui sommes-nous? Que faisons-nous?*. Récupéré de <http://www.laboiterougevif.com/>

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Blanchard, M.-J. et Howes, D. (2014). « Se sentir chez soi » au musée : tentatives de fusion des sensoria dans les musées de société. *Anthropologie et Sociétés*, 38(3), p. 256

communautés autochtones¹⁷⁷. Dans l'exposition, une juxtaposition équilibrée de dispositifs renvoie à l'ensemble des sens sollicités par les communautés lorsqu'elles s'adonnent à la chasse : certains dispositifs sonores produisent une trame reliée à la nature, alors que des écrans géants « plongent [...] le visiteur dans une ambiance environnementale en présentant adroitement les territoires autochtones ¹⁷⁸». De plus, la logique de présentation est « circulaire » alors que le parcours de l'exposition n'impose pas de trajet prédéterminé au visiteur¹⁷⁹ - l'entrée et la sortie sont la même. Ici, le visiteur peut manipuler des fourrures, et même, les humer¹⁸⁰. C'est dire que le pouvoir décisionnel accordés aux membres participants a eu raison d'une expographie qui accorde de nouveaux sens aux artefacts : « The community-based exhibit serves as a kind of semiotic repair kit that attaches new meanings to objects which museum visitors have become accustomed to see exclusively through the lenses of Western disciplines ¹⁸¹».

L'action coopérative ayant abouti en l'exposition *C'est notre histoire (...)* aura permis de bâtir une expérience sensorielle dynamique qui incarne une forme de savoir autochtone, soit le « sensoria » autochtone, laquelle a un impact évident sur les dispositifs communicationnels choisis, et donc sur l'expographie présentée. Cette action coopérative supporte par ailleurs l'interprétation de Serge Chaumier, soit que l'altermuséologie est un laboratoire dans lequel émerge de nouvelles pratiques, en l'occurrence, de nouvelles formes d'expographies¹⁸². Le plus important ici demeure la collaboration en elle-même : ce partage d'autorité valorise l'agentivité et les savoir-faire des participants en reconnaissant leur légitimité quant à l'expression et la diffusion

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 259

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 261

¹⁷⁹ *Idem*.

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 262

¹⁸¹ Philips, R. B. (2011). *Museum Pieces : Toward the Indigenization of Canadian Museums*. Montreal : McGill-Queen's University Press, p. 195

¹⁸² Chaumier, S. (2018). *Op. cit*

de leur culture et patrimoine¹⁸³.

3.1.2.2 L'exemple de la collection « autopatrimonialisée »

Bien que les exemples soient moins fréquents, la collection s'offre elle-aussi aux pratiques de l'altéromuséologie. Les actions coopératives prennent alors la forme d'une collecte de l'immatériel, ou encore, d'une acquisition (ou d'une désignation) participative d'éléments qui intègrent la collection du musée. Quelques musées prenant l'avenue d'une collecte immatérielle participative de l'histoire orale, comme le Musée du Montréal Juif¹⁸⁴, la Mémoire des Montréalais¹⁸⁵ ou le Musée de l'Holocauste¹⁸⁶, méritent d'être soulignés pour leurs plateformes virtuelles interactives dont les témoignages oraux des membres des communautés sont assignés aux artefacts ou au patrimoine bâti. Cela dit, nous souhaitons ici présenter le cas de l'Écomusée du fier monde, un musée dont la collection représente tout particulièrement la méthodologie du partage d'autorité inscrite dans les réminiscences de la nouvelle muséologie.

En 2011, l'Écomusée du fier monde (Montréal) adopte sa *Politique de collection écomuséale*, qui élargit la notion de collection à celle du patrimoine, et ce, dans une optique participative et collaborative¹⁸⁷. La collection écomuséale est constituée d'éléments patrimoniaux « considérés représentatifs, exceptionnels et/ou à caractère identitaires » qui sont désignés collectivement avec les « acteurs locaux (individus, organismes, intervenants du milieu) » qui participent activement au processus de

¹⁸³ Binette, R. (2010). *Op. cit*

¹⁸⁴ Musée du Montréal Juif. (2015). *Histoire orale*. Récupéré de <http://mimj.ca/>

¹⁸⁵ Mémoires des Montréalais (MEM). (s.d.). *Mémoires des Montréalais*. Récupéré de <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/>

¹⁸⁶ Musée de l'Holocauste. (s.d.). *L'histoire de l'Holocauste racontée pour les survivants*. Récupéré de <https://museeholocauste.ca/fr/>

¹⁸⁷ Écomusée du fier monde (2011). *Politique de collection écomuséale*. Adopté par le conseil d'administration. [Document interne]

désignation¹⁸⁸. Localisée dans le quartier du Centre-Sud de Montréal (soit le territoire d'attache du musée), « cette collection, en construction, est constituée d'éléments patrimoniaux, matériels ou immatériels, détenant une signification particulière pour la communauté. Il peut s'agir d'un bâtiment, d'une maison, d'une œuvre in situ, d'un parc, ou encore d'un événement, d'un personnage ou d'une tradition¹⁸⁹ ». Assez expérimentale, alors qu'il n'existe pas d'exemple comparable, la collection écomuséale démontre non seulement que les écomusées entretiennent un rapport singulier avec la collection, mais surtout, que les membres de leur communauté ont aussi un rôle actif dans le processus de patrimonialisation, c'est-à-dire, dans le processus de transmission du patrimoine, lequel est empreint d'une méthodologie de partage d'autorité¹⁹⁰. En effet, composé d'une expertise muséale (muséologues et historiens) et de différents acteurs et actrices du quartier, le comité de la collection assure une « responsabilité patrimoniale » partagée¹⁹¹. De plus, des actions (ateliers hors-murs de médiation sur les éléments désignés, circuits urbains mettant en valeur la collection écomuséale) sont réalisées afin de « documenter, mettre en valeur et diffuser les connaissances (...) dans le but ultime d'assurer la transmission de ces éléments du patrimoine aux générations futures ¹⁹² ». En insistant sur une méthodologie du partage d'autorité lors de la désignation des éléments de la collection écomuséale, on pourrait d'ailleurs employer le néologisme « autopatrimonialisation ». Défini par Alexandre Delarge dans l'article *Les écomusées : retour à la définition et l'évolution* (2000), l'autopatrimonialisation est le processus qui « [implique] la population dans les phases de définition, de présentation, d'animation du patrimoine, et [oriente] les activités vers des thèmes

¹⁸⁸ Binette, R. et Luisa Romano, M. (2015). La collection écomuséale: De la pratique au concept. Dans Y. Bergeron, D. Arsenault et L. Provencher St-Pierre (dir.), *Musées et muséologie: au-delà des frontières* (p. 161-175). Québec: Les Presses de l'Université Laval

¹⁸⁹ Écomusée du fier monde. (2019). *Définition des collections*. Récupéré de <https://ecomusee.qc.ca/collections/definition-des-collections/>

¹⁹⁰ Davallon, J. (2000). Le patrimoine: "une filiation inversée"? *Espace Temps*, 6-16. https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2000_num_74_1_4083

¹⁹¹ Écomusée du fier monde (2011). *Op. cit.*

¹⁹² Écomusée du fier monde. (2019). *Op. cit.*

nouveaux, permettant ainsi de mieux rendre compte de l'identité contemporaine du territoire et de sa population tout en renforçant sa légitimité¹⁹³ ».

Ceci dit, l'action coopérative menée par l'Écomusée du fier monde lors de la désignation collective de la collection écomuséale, appuyée par la *Politique de collection écomuséale*, est un singulier exemple des pratiques de l'altermuséologie : la méthodologie du partage d'autorité adoptée reconnaît d'abord l'expertise que possède les acteurs dans la transmission de leur patrimoine. Elle autorise par le fait même une plus grande responsabilité de la communauté envers son patrimoine, lui accorde un meilleur contrôle en favorisant un processus d'autopatrimonialisation, ce qui s'inscrit dans le principe d'autonomisation de l'altermuséologie. Dès lors, afin de compléter la définition de l'altermuséologie, il convient de nous pencher du côté de la littérature de la *critical museology theory* anglo-saxonne, qui, sans pourtant nommer l'altermuséologie comme une période actuelle, revisite les principes de la nouvelle muséologie dans son contexte contemporain et contribue à raffiner la définition que nous faisons de l'altermuséologie.

3.1.3 Le développement communautaire [*community development*]

Par la démonstration de la passation du conservatisme au collectivisme dans l'histoire des musées au terme des chapitres précédents, et par l'édification du paradigme idéologique de la nouvelle muséologie centrée autour du rôle du musée dans la société, nous avons démontré que la notion du développement social s'impose comme principal objectif du projet de la nouvelle muséologie – et que celui-ci est relancé par l'altermuséologie qui vise des pratiques muséales encourageant l'autonomisation des communautés. Nous pouvons dès lors explorer la littérature de la *critical museology*

¹⁹³ Delarge, A. (2000). Des écomusées, retour à la définition et évolution. *Publics & Musées*, 17 (1), 139-155. http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1159, p. 147

theory qui, sans nommer textuellement l'altermuséologie, actualise le projet de la nouvelle muséologie en revisitant le concept du développement social en contexte muséal.

Si Andrea Hauenschild mentionnait il y a une trentaine d'année que « [each] new museum must determine its political and ideological position in order to define what "social development" means in conformity with the local context and how it will achieve it. Only on this basis can the museum put in place appropriate programs and action strategies¹⁹⁴ », les auteures contemporaines Paula A. Santos et Elizabeth Crooke ont selon nous poursuivi la réflexion quant au développement social en contexte muséal. Dans l'article *Museology and Community Development in the XXI Century* (2009) publié aux *Cadernos de Sociomuseologica*, Santos s'intéresse à la définition du terme « développement » dans son sens plus global, au-delà de la discipline de la muséologie. Celui-ci est intimement lié aux idées de changements et d'amélioration d'une condition. Selon Santos, « development only exist when comprising will, synergy and organization around a purpose, in order to produce outcomes related to the improvement communities' living conditions. ¹⁹⁵ » Autrement dit, le développement est un processus organisé, de plus, il est manifeste d'une certaine volonté d'améliorer des conditions de vie d'une communauté donnée.

Dans le monde des musées, la définition du terme ne prend son sens que si on l'associe avec la communauté locale du musée en question. Santos réoriente alors la notion du développement social décrite par Hauenschild à une plus petite échelle, relative aux limites d'une microsociété liée à un territoire précis, évoquant ainsi le principe de territorialité aussi autrefois décrit par Hauenschild. Ici, par ce recadrage, Santos

¹⁹⁴ Hauenschild. A. (1988). *Op. cit.* p. 139

¹⁹⁵ Santos. P. A. (2009). *Op. cit.* p. 184

s'attarde à analyser le « développement communautaire » [*community development*] en contexte muséal :

Community development is seen as a deliberate attempt of change that aims to favor advances/improvements of a certain community. (...) Museology's discourse presents community development as integral (i.e. takes into consideration all aspects of communities' lives, which are interdependent), endogenous (i.e. rooted inside the communities' realities, making use of communities' resources) and sustainable (i.e. must preserve resources for future generations and is to be regarded in the long-term).¹⁹⁶

Santos associe explicitement « l'école de pensée de la nouvelle muséologie » [*new museology school of thought*] au concept du développement communautaire en milieu muséal¹⁹⁷. En d'autres mots, la promotion du développement communautaire s'inscrit dans les théories et pratiques de la muséologie actuelle : elle consiste en une réminiscence du projet de la nouvelle muséologie dans la mesure où l'objectif du développement est maintenant davantage centré sur la communauté locale, et moins sur la société entière¹⁹⁸ - objectif que nous rattachons précisément à l'altermuséologie. Le musée devient un instrument de développement local alors qu'il coopère avec la communauté de proximité dans le but de répondre à certaines demandes d'ordre social ou culturel, inscrivant le musée dans un écosystème d'institutions culturelles à vocation sociale, qui ensemble, contribuent plus largement au développement social¹⁹⁹. Concrètement, étant invités à participer au projet muséal par le biais d'actions coopératives, les participant.es (ou les bénéficiaires du développement) se voient accorder le pouvoir de formuler certaines intentions relatives aux changements qui auront un impact positif dans leur futur²⁰⁰.

¹⁹⁶ Santos. P. A. (2009). *Op. cit.* p. 187-190

¹⁹⁷ *Ibid*, p. 188-214

¹⁹⁸ *Ibid*, p. 215

¹⁹⁹ *Ibid*, p. 215 ; Burton, C. et Griffin, J. (2008). More than a museum? Understanding how small museums contribute to social capital in regional communities. *Asia Pacific Journal of Arts and Cultural Management*, 5(1), 328

²⁰⁰ Santos. P. A. (2009). *Op. cit.* p. 214.

Poursuivant la réflexion de Santos, nous observons que le développement communautaire [*community development*] promu par la muséologie actuelle est aujourd'hui estimable par l'évaluation d'un certain nombre de bénéfices ou impacts collectifs – caractère sommatif qui manquait à la nouvelle muséologie dans l'analyse d'Hauenschild²⁰¹. Selon René Binette, « [chaque] institution [muséale], même celle davantage centrée sur ses collections, fait parfois des incursions du côté de la nouvelle muséologie. L'espace nous manque pour donner des exemples, nombreux, un peu partout au Québec, des musées qui contribuent au *capital social*.²⁰² » Ici, une nouvelle donnée s'ajoute à notre analyse, soit celle du « capital social » : Nous arguons que les musées contemporains qui visent le développement communautaire, s'inscrivant par le fait même dans la période de l'altermuséologie, se portent garants de l'enrichissement du capital social d'une communauté donnée.

Bien que la littérature de la muséologie y porte un intérêt relativement nouveau, la notion de capital social date quelque peu. Il convient de se référer à définition sociologique de Pierre Bourdieu, qui décrivait en 1980 le capital social comme un abonnement (ou une appartenance) à un groupe, lequel engendre des profits grâce à la solidarité entre les membres du groupe en question²⁰³. Dans un article, Bourdieu précise :

Le capital social est l'ensemble des ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d'un *réseau durable de relations* plus ou moins institutionnalisées (...); ou, en d'autres termes, à l'appartenance à un groupe, comme ensemble d'agents qui ne sont pas seulement dotés de propriétés communes (...) mais sont aussi unis par des liaisons permanentes et utiles.²⁰⁴

²⁰¹ Hauenschild, A. (1988). *Op. cit.* p. 139

²⁰² Binette, R. (2010). *Op. cit.* p. 149

²⁰³ Bourdieu, P. (1980). Le capital social. Notes provisoires. Dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. 31 (1), 2-3. https://www.persee.fr/doc/AsPDF/arss_0335-5322_1980_num_31_1_2069.pdf

²⁰⁴ Bourdieu, P. (1980). *Op. cit.*

Le capital social peut, par exemple, être observé par l'échange de savoirs ou d'informations entre les membres d'une même structure sociale; il augmente ainsi le sentiment de confiance et d'appartenance chez ces derniers²⁰⁵, tout en valorisant les interactions positives et le renforcement de liens durables²⁰⁶. Il peut ultimement encourager l'intégration ou la cohésion sociale en plus de stimuler une forme de capital économique²⁰⁷. En effet, toujours selon Bourdieu, la contribution au capital social d'une communauté est bénéfique pour le groupe d'individus en question parce qu'elle catalyse le partage des biens culturels et provoque le gain de bénéfices économiques. En d'autres mots, c'est dire que le capital social existe dans une trilogie de forme de capitaux, cohabitant parmi le capital culturel et le capital économique. En bref, le capital culturel consiste en un ensemble de savoirs et connaissances, représentés par des biens culturels qui sont institutionnalisés, et dont la transmission dépend du « réseau durable de relations » formaté par le capital social²⁰⁸. Cette transmission du capital culturel par le capital social génère un capital économique, lequel consiste en un profit monétaire direct ou indirect²⁰⁹. Le capital social est en quelque sorte le vecteur, ou encore, la courroie de transmission du capital culturel et économique.

Préalablement élaboré par Bourdieu, la notion de capital social a depuis été reprise par la littérature de la muséologie dans l'optique d'évaluer comment les musées contribuent positivement au développement de leur communauté locale, et plus largement à l'inclusion sociale²¹⁰. Dans sa monographie *Museums and Community: ideas, issues and challenges* (2007), l'auteure Elizabeth Crooke observe cette notion

²⁰⁵ Binette, R. (2010). *Op. cit.* p. 149

²⁰⁶ Bourdieu, P. (1980). *Op. cit.*

²⁰⁷ Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. Dans J. Richardson (ed.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (241-258). New York, Greenwood

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ Sandell, R. (1998). Museums as Agent of Social Inclusions. *Museum Management and Curatorship*, 17(4), 401-418. doi: 10.1080/09647779800401704

dans une perspective sociomuséologique. Crooke remarque son application à la discipline de la muséologie au tournant du XXI^e siècle, notamment suite au Séminaire de Saguaro en 1999 à l'initiative de Robert Putnam, ayant porté sur l'engagement civique en Amérique, et s'étant soldé par une liste de recommandations sur la façon dont les arts contribuent au capital social dans les États-Unis²¹¹.

En ce qui nous concerne, dans l'analyse de Crooke, l'argument selon lequel les musées contemporains contribuent au capital social des communautés est pertinent parce que le « succès » d'une communauté y est carrément impératif²¹². En d'autres termes, la notion du capital social semble porter en elle une idée très précise des facteurs menant à l'édification d'une communauté « en santé », laquelle s'inscrit alors plus largement dans le développement de la société ou du changement social²¹³. Dans les mots de la muséologue, « social capital, although wishing to bring about social change, rings with it an ideal of community, based on trust and reciprocity, which needs to be nurtured for the wellbeing of society.²¹⁴ » Ainsi, Crooke observe que les musées qui veillent à l'enrichissement du capital social d'une communauté travaillent parallèlement au « bien-être » de la communauté en question, notamment en alimentant ce réseau durable (évoqué par Bourdieu) basé sur la réciprocité entre citoyens, et ce, en permettant ultimement d'adresser certains enjeux sociaux. En effet, toujours selon Crooke, la contribution au capital social en milieu muséal peut même « [provide] a safe means of bridging differences, resolving community conflict and nurturing community healing²¹⁵ ».

Pour illustrer comment cela s'articule, Crooke utilise l'exemple de la collection dans un musée national – quoique l'exemple se prête aussi bien aux plus petites institutions

²¹¹ Crooke. E. (2007). *Op. cit.* p. 64.

²¹² *Idem*

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ *Ibid.* p. 64-65.

²¹⁵ *Ibid.* p. 68

comme les musées d'histoire ou les musées communautaires. Crooke affirme que la communauté locale ou nationale d'un musée donné peut arriver à percevoir les artefacts comme des biens culturels forgeant une identité collective puisque la collection muséale incarne en elle-même un lot de connaissances et d'expériences partagées entre ses membres :

The national community, which constructs its identity with the aid of artefacts held in museums, uses this cultural capital to build connections between members, which in turn will foster social capital. Without even knowing the other members, a belief in their existence and the strength of their characteristics empowers the national identity. Collections become the material evidence of other members of a community, past or present. The networks at the heart of the imagined community are united by common symbols and an agreed history that will, when embraced, produce the benefits associated with high levels of social capital.²¹⁶

Ainsi, les liens symboliques et multi-temporels représentés par les biens culturels de la collection d'un musée peuvent évoquer un fort sentiment d'appartenance chez les membres, ce qui solidifie cette même communauté de par la bonification de son capital social. C'est dire que le musée agit ainsi en un médium – ou une plateforme – permettant de catalyser et entretenir des connections favorables entre ses membres, dont les impacts sont bénéfiques pour la cohésion, le bien-être et la force de cette même communauté²¹⁷. Bien sûr, l'évaluation qualitative de ces bénéfices demeure complexe voire difficile : les études sommatives quant à la contribution des musées au capital social sont assez rares dans le milieu muséal²¹⁸. Notre analyse nous permet toutefois d'affirmer que les musées qui prennent l'avenue de l'engagement envers leurs communautés sont capables de stimuler des impacts sociaux positifs, même si ceux-ci ne concernent qu'un petit groupe de population. Ceci dit, comme nous l'avons vu, les musées contemporains qui s'intéressent au développement de leur communauté par la

²¹⁶ *Ibid.* p. 66

²¹⁷ *Idem.* ; Binette, R. (2010). *Op. cit.* p. 145

²¹⁸ Burton, C. et Griffin, J. (2008). *Op. cit.* 314-322

contribution au capital social y arrivent plus concrètement aux moyens de pratiques muséales qui, au-delà des liens symboliques de la collection, encouragent un niveau de participation basé sur l'autonomisation d'un même groupe.

Nous comprenons que l'objectif du développement social associé à la nouvelle muséologie est aujourd'hui davantage interprété dans les limites du développement d'une communauté locale précise, lequel peut contribuer plus globalement au changement social. Nous affirmons que la littérature de la *critical museology theory* évoque les réminiscences de la nouvelle muséologie parce qu'elle évalue la réussite de son projet initial dans un contexte plus contemporain : ainsi, sans même employer le terme de l'altermuséologie, il est possible de remarquer que la muséologie du début du XXI^e siècle semble toujours vouloir répondre au projet de la nouvelle muséologie, et cela, en désirant rendre compte d'impacts sociaux plus tangibles engendrés par les musées. En somme, il convient de formuler une définition à l'altermuséologie, dont l'analyse proposée au terme de ce chapitre aura permis de dévoiler un renouvellement théorique et pratique de la nouvelle muséologie dans la muséologie du début du XXI^e siècle.

3.2 L'altermuséologie : esquisse d'une définition

L'altermuséologie a comme objectif la valorisation d'un groupe de population en lui accordant une plus grande autonomie sur la gestion de sa culture et de son patrimoine. Il est question d'altermuséologie lorsque les institutions muséales - souvent les musées d'histoire et de société - orchestrent certaines actions coopératives auprès des communautés concernées et qu'un remaniement important de l'autorité muséale permet un niveau de participation plus complet et éthique des acteurs en question. Cette posture adoptée par l'institution muséale, davantage démocratique, et dont la structure de gouvernance est souple, engendre aussitôt une réflexion active de la production et légitimation des savoirs et patrimoines. Nous remarquons par le fait même que les

initiatives coopératives donnent lieu à de véritables laboratoires de méthodes de conception d'expositions et de collectionnement dont les effets ultérieurs ne s'en tiennent pas seulement qu'aux produits muséologiques. Nous suggérons ici que la résonance des projets axés autour de l'altérmuséologie, descendante de la nouvelle muséologie, peut mener à un changement positif dans la (micro)société est observé par des pratiques qui encouragent l'autonomisation des communautés

4. CONCLUSION – MANIFESTE DE L'ALTERMUSÉOLOGIE

Muséologues contemporains diront que la nouvelle muséologie n'est plus nouvelle²¹⁹. Et pourtant, bien que sa période se soit achevée, les changements majeurs qu'elle a incités dans la théorie et la pratique se sont fondus dans la muséologie contemporaine²²⁰. En ce sens, ses objectifs et revendications ont contribué à définir la muséologie sociale *mainstream* que nous connaissons aujourd'hui. Nous avons voulu faire état des réminiscences de la nouvelle muséologie dans la muséologie actuelle à l'aide d'une perspective sociomuséologique. Ainsi, dans le présent travail, nous avons analysé le projet de la nouvelle muséologie pour mieux comprendre sa suite, voire, sa maturation. Notre constat premier était que ses théories et pratiques influencent encore la muséologie actuelle, laquelle est portée par un nouveau projet : celui de l'altermuséologie.

Pour démontrer cela, nous nous sommes d'abord attardés au projet de la nouvelle muséologie dans une contextualisation socio-historique, afin de déceler les bouleversements sociaux importants qui auront forgés sa vocation sociale, en contribuant bientôt à une passation de la fonction de conservation vers une fonction éducative. Un retour aux textes fondateurs, dont la *Déclaration de Santiago* et la *Déclaration de Québec* auront tracé son paradigme idéologique, venant statuer plus officiellement les orientations de la nouvelle muséologie : une vision inclusive, voire, un projet qui allait placer le musée au cœur de la société en entraînant ses communautés dans l'action. Finalement, nous avons révisé plus concrètement les paramètres de la nouvelle muséologie, dont l'objectif central du développement social contribue à forger des pratiques relevant d'une orientation radicale envers le public. Nous comprenons

²¹⁹ Santos, P. A. (2010). *Op. cit.* p. 6

²²⁰ *Idem.* ; Desvallées, A. (1992a). *Op. cit.* p. 39

maintenant que les principes de la nouvelle muséologie allaient bientôt initier le projet de l'altermuséologie.

Nous avons donc tenté d'esquisser les contours de l'altermuséologie tel une période héritière de la nouvelle muséologie. D'abord, notre analyse des sources sociomuséologiques issues du fonds d'archives de l'altermuséologue Pierre Mayrand, pionnier en la matière, nous ont permis de découvrir un renouvellement des textes fondateurs à travers le *Manifeste de l'Altermuséologie*. Inspirées des mouvances socio-politiques de l'altermondialisme, les directions théoriques de l'altermuséologie appliquent le principe du collectivisme en accordant une légitimité culturelle et patrimoniale aux communautés concernées – cela est non sans rappeler la façon dont la nouvelle muséologie fut elle aussi inspirées des mouvements antiautoritaires des années 1960. Parallèlement, c'est par une étude des pratiques de l'altermuséologie que nous constatons une méthodologie de partage d'autorité conséquente, laquelle est axée sur l'autonomisation d'une communauté par les moyens d'actions coopératives variées, et dont les réalisations rendent compte d'alternatives qui repoussent les concepts de l'exposition et du collectionnement. Finalement, la littérature de la *critical museology theory* est venue compléter notre définition de l'altermuséologie en démontrant que l'objectif du développement social – autrefois articulé par les défenseurs de la nouvelle muséologie – est aujourd'hui réactualisé dans le cadre du développement communautaire de la muséologie actuelle.

L'altermuséologie, de par ses racines socio-politiques, ses pratiques inclusives et habilitantes, et son objectif orienté vers le développement des communautés, amène le projet initié par les néomuséologues encore plus loin. Elle est plurielle, voire, hybride, dans ses manières d'englober une pluralité de muséologies : muséologie sociale, muséologie citoyenne, écomuséologie, muséologie communautaire, muséologie traditionnelle. En ce sens, au même titre où la nouvelle muséologie s'est graduellement installée en modulant la scène muséale internationale avec ses nouvelles formes de

musée et muséologies, l'altermuséologie lève le voile aux nouvelles gouvernances muséales, aux pratiques collaboratives audacieuses qui accorderont enfin une place légitime aux communautés dans le projet muséal, et finalement, auront raison d'un changement radical des pratiques de la muséologie.

ANNEXES

ANNEXE I : Tableau simplifié des périodes de la muséologie

		Muséologie « traditionnelle »	Nouvelle muséologie ²²¹	Alter-muséologie
Idéologie - théories	Contexte social	Conservatisme Élitisme Humanisme	Revendications populaires, soulèvements des classes populaire	Altermondialisme ; Rejet du néo-libéralisme.
	Objectif	Collecte et préservation de la culture matérielle	Développement social (« musée au cœur de la société »)	Offrir les conditions de l' <i>empowerment</i> à ses communautés; Démocratiser l'institution muséale Développement de la microsociété
	Principe de base	Conservation des objets de collection Conservationisme ²²² ; Immobilisme, Passéisme ²²³	Abolir la distance avec publics ; Collectivisme ²²⁴ ;	Accorder une gouvernance importante aux communautés ; Le musée est médiateur de savoirs et patrimoine
	Approche	« Musée-temple ²²⁵ » Objets hors-contexte (placés dans musées) ; Une seule discipline Centrée sur l'objet et le passé	« Musée-forum » « Musée intégral » Muséographie complexe ; Interdisciplinarité ; Orientée sur des thèmes ; Liens entre passé et présent ; Emphase sur patrimoine ; Préservation active	« Musée-empowerment » « Musée-activiste ²²⁶ » Laboratoire de méthodes de conception d'exposition ; Interdisciplinarité et expertises ; Orientée sur acteurs du musée ; Liens entre passée, présent et actions sur le futur ; Emphase sur autopatrimonialisation

²²¹ Hauenschild, A. (1988). *Op. cit.*

²²² Mayrand, P. (2009b). *Op. cit.*

²²³ Mayrand, P. et R. Binette (2009). *Op. cit.*

²²⁴ Mayrand, P. (2009b). *Op. cit.*

²²⁵ Cameron, D. (1992). *Op. cit.*

²²⁶ Leshchenko, A. (2017). Musée-activiste : agrandissement du rôle des espaces discursifs des musées. Dans F. Mairesse (dir.), *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion* (p. 238-241). Paris : ICOFOM

	Fonctions muséales ²²⁷ mises de l'avant	Conservation Scientifique/Recherche	Éducation Culturel Social « Collecte Conservation Recherche scientifique Restitution et diffusion Création ²²⁸ »	Politique Symbolique ²²⁹ Éducation Culturel Social Conservation Scientifique/Recherche
Pratique	Structure/organisation	Institutionnalisation ; Financement gouvernemental ; Un seul bâtiment ; Professionnels ; Structure hiérarchique	Petite institutionnalisation ; Financement multiple ; Décentralisation (musée antenne) ; Participation citoyenne ; Structure moins hiérarchique	Forme de gouvernance adaptable ; Financement multiple ; Décentralisation/hors-mur ; Très grande participation citoyenne
	Actions coopératives	Ouverture des musées et collections privées aux publics	Développement d'initiatives participatives ; Développement de politiques d'inclusion ; Restitutions de biens culturels ²³⁰	Actions coopératives en partenariat ; Développement de stratégies d'autorité muséale partagée ; Réflexion quant à la méthodologie du <i>shared authority</i> avec acteurs du projet
Résultats / analyse	Structure muséale	Contrôlée par la « petite élite ²³¹ »	Ouverte au public à travers les projets participatifs	Gouvernance souple et adaptable ; Self-management
	Rapport au public	Unidirectionnel : à des fins éducatives, et de délectation	Public = communauté ; Participation au cœur des projets	Communauté = micro-société Renégociation de rapports avec communauté ;
	Sociomuséologie	Agit en « vase clôt » ; Exclusif	Musée = acteur de développement ²³²	Musée = instrument de développement ; All conditions to <i>empowerment</i> ²³³ ;

²²⁷ Dubuc, E. (2012). Les mutations muséales. Pour une compréhension élargie de la fonction des musées, dans Anik Meunier, dir. *La muséologie, champ de théorie et de pratiques*. Québec, Presses de l'Université du Québec, p.151-164.

²²⁸ MINOM. (1984). *Op. cit.*

²²⁹ Dubuc, E. (2012). *Op. cit.* p. 162

²³⁰ Mairesse, F. (2000). *Op. cit.* p 42

²³¹ Cameron, D. (1992). *Op. cit.*

²³² Santos, P. A. (2009). *Op. cit.* p. 215

²³³ *Idem*

				Création d'un capital social ²³⁴
--	--	--	--	---

²³⁴ Crooke, E. (2007). *Op. cit.*

ANNEXE II : *Déclaration de Québec* (1984), MINOM

MINOM (1984)



Declaração do Quebec
Déclaration de Québec
Declaración de Quebec
Quebec declaration

DECLARATION DE QUEBEC

Principes de base d'une nouvelle muséologie

PREAMBLE

Un mouvement de nouvelle muséologie trouve sa première expression publique et internationale en 1972 dans la "Table ronde de Santiago du Chili" organisée par l'ICOM. Celui-ci affirme le rôle social du musée et le caractère global de ses interventions.

PROPOSITION

1. CONSIDERATION D'ORDRE UNIVERSEL

La muséologie doit chercher, dans un monde contemporain qui tente d'intégrer toutes les ressources du développement, à étendre ses rôles et fonctions traditionnelles d'identification, de conservation et d'éducation à des démarches plus larges de ses objectifs pour mieux insérer son action à ceux de l'environnement humain et physique.

Pour atteindre cet objectif et insérer les populations dans son action, fait appel de plus en plus à l'interdisciplinarité, à des méthodes contemporaines de communication communes à l'ensemble de l'action culturelle et également aux modes de gestion modernes de qui intègrent les usagers.

Tout en préservant les acquis matériels des civilisations passées, et en protégeant ceux qui témoignent des aspirations et de la technologie actuelle, la nouvelle muséologie - écomuséologie, muséologie communautaire et toutes autres formes de muséologie active - s'intéresse en premier lieu au développement des populations, en reflétant les principes moteurs de leur évolution et en les associant aux projets d'avenir.

Ce mouvement nouveau se met résolument au service de l'imagination créatrice, du réalisme constructif, et des principes humanitaires défendus par la communauté internationale. Il devient en quelque sorte un des moyens possibles de rapprochement entre les peuples, de leur connaissance propre et mutuelle, de leur développement critique et de leur souci de création fraternelle d'un monde respectueux de sa richesse intrinsèque.

Dans ce sens, ce mouvement soucieux de l'approche globale a des préoccupations d'ordre scientifique, culturel, social et économique.

Ces musées utilisent, entre autres, toutes les ressources de la muséologie (collecte, conservation, recherche scientifique, restitution et diffusion, création) dont ils font des instruments adaptés à chaque milieu et projets spécifiques.

2. PRISE DE POSITION

ATTENDU QUE plus de quinze années d'expériences de nouvelle muséologie - écomuséologie, muséologie communautaire et toutes autres formes de muséologie active - dans le monde ont été un facteur de développement critique des communautés qui ont adopté ce mode de gestion de leur avenir;

ATTENDU la nécessité éprouvée unanimement par les participants aux différentes tables de réflexion et par les intervenants consultés, d'accentuer les moyens de reconnaissance de ce mouvement;

ATTENDU la volonté de créer les bases organisationnelles d'une réflexion commune et des expériences vécues sur plusieurs continents;

ATTENDU l'intérêt de se doter d'un cadre de référence destiné à favoriser le fonctionnement de ces nouvelles muséologies et d'articuler en conséquence des principes et des moyens d'action.

IL EST ADOPTÉ CONSÉQUEMMENT -

- A. que la communauté muséale internationale soit invitée à reconnaître ce mouvement, à adopter et à accepter toutes les formes de muséologie actives dans la typologie des musées;
- B. que tout soit mis en oeuvre pour que les pouvoirs publics reconnaissent et aident à se développer les initiatives locales mettant ces principes en application;
- C. que, dans cet esprit, et afin de permettre l'épanouissement et l'efficacité de ces muséologies, soient créées en étroite collaboration les structures permanentes suivantes:
 - a. un comité international "Ecomusées / Musées communautaires" au sein de l'ICOM (Conseil international des musées);
 - b. une fédération internationale de nouvelle muséologie qui pourra être associée à l'ICOM et à l'ICOMOS (Conseil international des monuments et des sites) et dont le siège social serait au Canada;
- D. que soit formé un groupe de travail provisoire dont les mandats premiers seraient: la mise sur pied des structures proposées, la formulation d'objectifs, l'application d'un plan triennal de rencontres et de collaboration internationale.

Québec, le 12 octobre 1984
Adopté par le 1er Atelier international
Ecomusées / Nouvelle muséologie

ANNEXE III : *Le Manifeste de l'Altermuséologie* (2007)

MANIFESTE DE L'ALTERMUSÉOLOGIE

Proposition de Pierre Mayrand et Luisa Rogado

Présenté lors du XII^{ème} Atelier International de Nouvelle
Muséologie
Setubal, le 27 octobre 2007

Lors de sa fondation, en 1985, le MINOM affirmait sans équivoque son attachement aux principes d'action politique énoncés dans la Déclaration de Santiago du Chili (1972). Le Mouvement, devenu une organisation affiliée à l'ICOM/Unesco, affichait ainsi sa volonté, unanimement partagée par une soixantaine de militants du renouvellement muséologique mondial, de s'engager dans la voie de l'action politique et sociale, de se présenter comme une alternative à l'ordre muséologique établi. Ses mots d'ordre:

**MUSÉOLOGIE DE L'AFFRANCHISSEMENT
MUSÉOLOGIE DE COMBAT
MUSÉOLOGIE NON INDIFFÉRENTE**

Soit une muséologie solidaire avec les individus et les peuples qui aspirent à

**LA LIBERTÉ
LA DIGNITÉ HUMAINE**

alors dans le contexte de l'oppression qui sévissait notamment en Amérique Latine,

AUJOURD'HUI, le rouleau compresseur de la globalisation, une invitation aux muséologues à se joindre aux populations et aux organisations vouées à la transformation du cadre muséal en un FORUM-AGORA-CITOYEN, se rangeant dans le camp de l'altermondisme comme une position didactique, dialectique, capable, par les énergies vitales qu'elle appelle, de faire progresser le dialogue des peuples sur la base des principes égalitaires du

FORUM-SOCIAL-MONDIAL

**MUSEOLOGUE,
TRAVAILLEUR CULTUREL ET SOCIAL,
CITOYEN AVERTI**

■
**PAR TON DISCOURS
PAR L'EXPOSITION
PAR TON CONTACT**



TU INFLÉCHIS LA VIE CITOYENNE

SIGNATAIRES

**Coopérons
Luttons
Liberons**

BIBLIOGRAPHIE

Abt, J. (2006). The Origins of the Public Museums. Dans S. Macdonald (dir.), *A Companion to Museum Studies* (p. 115-134). Malden: Blackwell Publishing.

Ames, M. M. (2000). Are Changing Representation of First Peoples in Canadian Museums and Galleries Challenging the Curatorial Prerogative? In *The Changing Presentation of American Indian : Museum and Native Cultures* (p. 73-88). United States of America : Smithsonian Institution

Arnstein, S. R. (1969). A ladder of Citizen Participation. *JAIP*, 35(4), 216-224.

Ashmolean Museum. (s.d.). *History of the Ashmolean*. Récupéré de <https://www.ashmolean.org/history-ashmolean>

Attac Québec. (s.d.). *Forum social Québécois/Forum social des peuples*. Récupéré de <https://www.quebec.attac.org/?+-forum-social-quebecois-forum-+>

Benkass, Z. (2013). *La collecte de l'objet contemporain au sein de l'écomusée et du musée de société. Héritage culturel et muséologie*. [Thèse de doctorat non publiée]. Université d'Avignon Et Des Pays De Vaucluse.

Black, G. (2010a). *The Engaging Museum: Developing museums for visitor involvement*. London : Routledge.

Black, G. (2010b). Embedding civil engagement in museums. *Museum Management and Curatorship*, 25 (2), 129-146. doi: 10.1080/09647771003737257

Black, G. (2012). From engaging communities to civil engagement. Dans *Transforming Museums in the Twenty-First Century* (p. 202-240). London and New York: Routledge

Binette, R. (2010). La contribution des institutions muséales au « capital social »: cas de l'Écomusée du fier monde (Montréal, Canada). Dans I. A. Urtizbera (ed.), *Activations patrimoniales e iniciativas museísticas: Por quien? Para qué?.* (p. 129-1500). Pais Vasco: Argitalpen Zerbitzua Servicio Editoria

Binette, R. (2017). The concept of the ecomuseum collection. Dans R. Raffaella (ed.), *The 24th ICOM General Conference* (p. 71-77). Milan : Maggioli Editore.

Binette, R. et Luisa Romano, M. (2015). La collection écomuséale: De la pratique au concept. Dans Y. Bergeron, D. Arsenault et L. Provencher St-Pierre (dir.), *Musées et muséologie: au-delà des frontières* (p. 161-175). Québec: Les Presses de l'Université Laval

Bishop, C. (2013). *Radical Museology, Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art*. London: Koenig Books.

Blanchard, M.-J. et Howes, D. (2014). "Se sentir chez soi" au musée : tentatives de fusion des sensoria dans les musées de société. *Anthropologie et Sociétés*, 38(3), p. 253-270.

Bourdieu, P. (1980). Le capital social. Notes provisoires. Dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. 31 (1), 2-3. https://www.persee.fr/doc/AsPDF/arss_0335-5322_1980_num_31_1_2069.pdf

Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. Dans J. Richardson (ed.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (241-258). New York, Greenwood.

Burton, C. et Griffin, J. (2008). More than a museum? Understanding how small museums contribute to social capital in regional communities. *Asia Pacific Journal of Arts and Cultural Management*, 5(1), 314-332.
<http://www.ojs.unisa.edu.au/index.php/ARTMJ>

Cameron, D. (1992) Le musée, un temple ou un forum, Dans A. Desvallées (dir), *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Vol 1. Savigny-le-Temple : Éditions W. MNES.

Chaumier, S. (2012). *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*. Paris : La Documentation française.

Chaumier, S. (2018). *Altermuséologie : Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Paris : Hermann Éditeurs.

Clifford, J. (1997). Museums as Contact Zones. Dans J. Clifford (dir.), *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (p. 186-219), Cambridge: Harvard University Press

Crooke, E. (2007). *Museums and community : ideas, issues and challenges*. Abdingdon : Routledge.

- Davallon, J. (2000). Le patrimoine: "une filiation inversée"? *Espace Temps*, 6-16. https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2000_num_74_1_4083
- Davis, P. (2010). *Ecomuseums: a Sense of Place* (2ème ed.). London: Continuum.
- Debary, O. (2000). L'écomusée est mort, vive le musée. *Publics & Musées*, 17 (1), 71-82. http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1156
- Delarge, A. (2000). Des écomusées, retour à la définition et évolution. *Publics & Musées*, 17 (1), 139-155. http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1159
- Delarge, A. (2017). *L'écomuséologie et la collection écomuséale*. Communication présentée au CÉLAT de l'UQAM, Montréal Québec
- De La Rocha-Mille, R. (2000). Un regard d'ailleurs sur la muséologie communautaire. *Publics & Musées*, 17(1), 157-174. http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1160
- Desvallées, A., Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.
- Desvallées, A. (1992a). *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Vol 1. Savigny-le-Temple : Éditions W. MNES.
- Desvallées, A. (1992b). *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Vol 2. Savigny-le-Temple : Éditions W. MNES.
- De Varine, H. (1978). L'écomusée. Dans A. Desvallées (ed.), *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Vol. 1 (p. 446-487). Savigny-le-Temple : Éditions W. MNES.
- De Varine, H. (2000). Autour de la table ronde de Santiago. *Publics & Musées*, 17(1), 180-183. http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1325
- De Varine, H. (2002) Les éléments de la participation : concepts, méthodes et acteurs. *Les cahiers du DSU*, 11-12.
- De Varine, H. (2006). Ecomuseology and Sustainable Development. *Museums & Social Issues*, 1(2), 225-231. <http://dx.doi.org/10.1179/msi.2006.1.2.225>

De Varine, H. (2017). *L'Écomusée singulier et pluriel : un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. Paris : L'Harmattan.

Drouguet, N. (2015). *Le musée de société : De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Paris : Armand Colin

Dubuc, E. (2012) « Les mutations muséales. Pour une compréhension élargie de la fonction des musées, » dans Anik Meunier, dir. *La muséologie, champ de théorie et de pratiques* (151-164). Québec, Presses de l'Université du Québec.

Écomusée du fier monde. (2019). *Définition des collections*. Récupéré de <https://ecomusee.qc.ca/collections/definition-des-collections/>

Écomusée du fier monde (2011). *Politique de collection écomuséale*. Adopté par le conseil d'administration. [Document interne]

Fougier, E. (2008). *L'altermondialisme*. Paris : Le Cavalier Bleu Éditions.

Fougier, E. (2013). Altermondialisme : contre-pouvoir global ou grande alternative ?, *CERISCOPE Puissance*. <http://ceriscope.sciences-po.fr/puissance/content/part6/altermondialisme-contre-pouvoir-global-ou-grande-alternative>

Freire, P. (1971). *Education Pratique de la Liberté*, Le Cerf, Paris.

Frisch, M. (1990). *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*. Albany: State University of New York Press.

Giroux, E. (2018). L'expérience participative : une condition parfois nécessaire de la (ré)appropriation du musée. Dans A. Delarge (dir.), *Le Musée participatif. L'ambition des écomusées* (p. 137-145). France : La documentation française.

Gob, A. et Drouguet, N. (2014). *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin

Golding, V. (2009). *Learning at the Museum Frontiers : Identity, Race and Power*. Farham : Ashgate.

Golding, V. (2013). Collaborative Museums : Curators, Communities Collections. Dans V. Golding et W. Modest (ed.), *Museums and Communities* (p. 13-31). London, New-York : Bloomsbury Publishing

Halpin, M. M. (2007). 'Play It again, Sam' : Reflections on a New Museology. Dans S. Watson (ed.), *Museums and Their Communities* (p.47-52). London New-York : Routledge

Hauenschild, A. (1988). *Claims and Reality of New Museology: Case Studies in Canada, the United States and Mexico*. (Thèse doctorale). Publiée par ICOM: Allemagne.

Heijnen, W. (2010). The new professional : Underdog or Expert ? New Museology in the 21th century. Dans P. A. de Santos et J. Primo (ed.), *Cadernos de Sociomuseologia - Sociomuseology III : To understand New Museology in the XXI Century* (p. 13-24). Portugal : Edições Universitarias Lusofonas.

Hein, H. (2010). Looking at museums from a feminist perspective. Dans A. K. Levin (ed.), *Gender, Sexuality and Museums* (p. 53-64). London : Routledge.

Hutchison, M. (2013). 'Shared Authority': Collaboration, Curatorial Voice, and Exhibition Design in Canberra, Australia. Dans V. Golding et W. Modest (ed.), *Museums and Communities* (p. 143-162). London, New-York : Bloomsbury Publish

International Council of Museums (ICOM). [2018]. *Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946)*. Récupéré de http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html

ICOFOFOM (2017). *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOFOM

Kinard, J. (1971). Intermédiaires entre musée et communauté. Dans A. Desvallées (ed.), *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie. Vol. 1* (p. 99-108). Savigny-le-Temple : Éditions W. MNES.

Kinard, J. (1985). Le musée de voisinage, catalyseur de l'évolution sociale. Dans A. Desvallées (ed.), *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie. Vol. 1* (p. 109-118). Savigny-le-Temple : Éditions W. MNES.

La Boite Rouge VIF (2019). *La Boite Rouge VIF : Qui sommes-nous? Que faisons-nous?*. Récupéré de <http://www.laboiterougevif.com/>

Lamoureux, È. et Uhl, M. (2018). *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Lafortune, J-M. (2012). *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Leshchenko, A. (2017). Musée-activiste : agrandissement du rôle des espaces discursifs des musées. Dans F. Mairesse (dir.), *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion* (p. 238-241). Paris : ICOFOM

Long, S. (2013). Practicing Civic Engagement : Making your Museum into a Community Living Room, *Journal of Museum Education*, (38)2, 141-153.
<http://dx.doi.org/10.1080/10598650.2013.11510>

Lorente, J-P. (2012). The development of museum studies in universities: from technical training to critical museology. *Museum Management and Curatorship*, 27 (3), 242-243. doi : 10.1080/09647775.2012.701995

Lynch, B. T. et Alberti, S. J. M. M. (2010). Legacies of Prejudice: racism, co-production and radical trust in the museum. *Museum Management and Curatorship*, 25 (1), 13-35. doi: 10.1080/09647770903529061

Magliacani, M. (2015). *Managing Cultural Heritage: ecomuseum, community governance and social accountability*. New York : Palgrave Macmillan

Mairesse, F. (2000). La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie. Dans A. Desvallées (dir.), *L'écomusée : rêve ou réalité : Publics & Musées* (17-18). (p. 33-56). Récupéré de www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1154

Mayrand, P. (2004). Haute-Beauce: Psychosociologie d'un écomusée précis, *Cadernos de Sociomuseologica*, (22), Lisboa: Centro de Escudos de Sociomuseologia, Universidade Lusofona de Humanidades e Tecnologias.

Mayrand, P. (2007). Révolutionnaire Impénitent. Dans *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*, (2)1, 138-145.

Mayrand, P. et L. Rogado. (2007). *Manifeste de l'altermuséologie* [Texte du manifeste]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (108-8, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec.

Mayrand, P. (2008). *Faire le point sur la muséologie sociale : Provocation*. [Textes]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (197-9, boîte 9). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec

Mayrand, P. (2009a). *Atelier. Du conservatisme au collectivisme : Points de vue de l'altérmuséologie. Dossier du participant* [Textes]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (178-5, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec

Mayrand, P. (2009b). *Comment voir autrement le développement stratégique d'un musée. Contribution au Forum social québécois et au Congrès de la SMQ* [Texte]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (177-5, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec

Mayrand, P. (2009c). *Projet de déclaration. Pour une culture solidaire de la muséologie. La voie de l'altérmuséologie* [Texte]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (176-5, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec.

Mayrand, P. (2009d). *Sommet citoyen de Montréal. Présentation de Pierre Mayrand, Altérmuséologue* [Texte]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (196-5, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec.

Mayrand, P. (2009e). *Stratégie d'intervention au forum* [Document de travail]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (182-5, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec

Mayrand, P. et R. Binette (2009). *Le musée à l'attaque. L'esprit de la table ronde sur l'altérmuséologie* [Texte]. Fonds d'archives Pierre Mayrand (184-5, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec.

Mémoires des Montréalais (MEM). (s.d.). *Mémoires des Montréalais*. Récupéré de <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/>

Merriam-Webster. (2019) Agency. Dans *Merriam-Webster Online Dictionary*. Récupéré de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/agency>

Meunier, A. (2010). La muséologie citoyenne, rencontre entre patrimoines et identités. Dans Inaki Arrieta Urtizberea (ed.), *Activations patrimoniales e iniciativas museísticas: Por quien? Para qué?*. (p. 77-94) Pais Vasco: Argitalpen Zerbitzua Servicio Editorial

MINOM-ICOM. (s.d.). *Reference documents*. Récupéré de <http://www.minom-icom.net/reference-documents>

MINOM-ICOM. (s.d.). *About us*. Récupéré de <http://www.minom-icom.net/about-us>

MINOM. (1984). *Déclaration de Québec*. Fonds d'archives Pierre Mayrand (41-5, boîte 5). Écomusée du fier monde, Montréal, Québec.

Musée de l'Holocauste. (s.d.). *L'histoire de l'Holocauste racontée pour les survivants*. Récupéré de <https://museeholocauste.ca/fr/>

Musée des beaux-arts de Montréal. (MBAM). (2019). *À propos du Musée*. Récupéré de <https://www.mbam.qc.ca/a-propos-du-musee/>

Musée des beaux-arts de Montréal. (MBAM). (2019). *Musée en partage*. Récupéré de <https://www.mbam.qc.ca/education-art-therapie/musee-en-partage/>

Musée du Montréal Juif. (2015). *Histoire orale*. Récupéré de <http://mimj.ca/>

Office québécois de la langue française. (2012). Autonomisation. Dans *Le grand dictionnaire terminologique (GDT)*. Récupéré de http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=1298948

Onciul, B. (2013). Community Engagement, Curatorial Practice, and Museum Ethos in Alberta, Canada. Dans V. Golding et W. Modest (ed.), *Museums and Communities* (p. 79-97). London, New-York : Bloomsbury Publish

Onciul, B. (2015). Engagement Zones. Dans *Museums, heritage and Indigenous voice : decolonizing engagement* (p. 73-89). New York and London : Routledge

Philips, R. B. (2011) *Museum Pieces : Toward the Indigenization of Canadian Museums*, Canada : McGill-Queen's University Press.

Philips, R. B. (2005). Community collaboration in exhibitions : towards a dialogic paradigm : Introduction. Dans A. K. Browns et L. Peers (ed.), *Museum and Source Communities* (p. 155-170). London, New York : Routledge.

Pomian, K. (1987). Collection particulières, musées publics. Dans *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle* (p. 293-312). Paris : Gallimard

Proctor, N. (2013) Feminism, Participation and Matrixial Encounters : Towards a Radical, Sustainable Museum (Practice). Dans A. Dimitrakaki et L. Perry (ed.), *Politics in a Glass Case : Feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions* (p. 48-65). Liverpool : Liverpool University Press.

Provencher St-Cyr, G. (2008). L'action coopérative : Une proposition d'ancrage des musées dans la vie régionale. *Muséologie : les cahiers d'études supérieures*, 2(2), 96-11. <http://id.erudit.org/iderudit/1033591ar>

Riva, R., De Varine, H., Garlandini, A. et al. (2017). *Ecomuseums and cultural landscapes : State of the art and future prospects. The 24th ICOM General Conference*. Milan : Maggioli Editore.

Rivière, G. H. (1973). L'écomusée, un modèle évolutif. Dans A. Desvallées (ed.), *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie. Vol. 1* (p. 440-445). Savigny-le-Temple : Éditions W. MNES.

Sandell, R. (1998). Museums as Agent of Social Inclusions. *Museum Management and Curatorship*, 17(4), 401-418. doi: 10.1080/09647779800401704

Sandell, R. (2007). *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*. London and New York: Routledge.

Santos, P. A. (2009). Museology and Community Development in the XXI Century, *Cadernos de Sociomuseologica*, (29), Lisboa: Centro de Escudos de Sociomuseologia, Universidade Lusofona de Humanidades e Tecnologias.

Santos, P. A. (2010). Introduction. To understand New Museology in the 21st Century. Dans P. A. de Santos et J. Primo (ed.), *Cadernos de Sociomuseologia - Sociomuseology III : To understand New Museology in the XXI Century* (p. 5-11). Portugal : Edições Universitarias Lusofonas.

Santos, P. A. et J, Primo. (2010). *Cadernos de Sociomuseologia - Sociomuseology III : To understand New Museology in the XXI Century*. Portugal : Edições Universitarias Lusofonas.

Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum. Récupéré de <http://www.participatorymuseum.org/>

Smithsonian Anacostia Community Museum. (2018). *History*. Récupéré de <http://anacostia.si.edu/About/History>

Société des Musées du Québec (SMQ). (2014). *Code de déontologie muséale*. Récupéré de

https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/pdf/2014_code_deontologie_smq.pdf

Soulier, V. (2012). Les collaborations en contexte muséal : Le « discours d'exposition polyphonique » et ses faces cachées. Dans A. Meunier et J. Luckerhoff (dir.), *La muséologie, champ de théories et de pratiques* (p. 231-248). Québec : Presses de l'Université du Québec

Terrugi, M. A. (1973). La Table ronde de Santiago du Chili. Dans *Museum*, 25(3), 129-133. <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127362fo.pdf>

UNESCO. (1973). Résolutions adoptées par la Table ronde de Santiago au Chili. Dans *Museum*, 25(3), 198-200. <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127362fo.pdf>

Vergo, P. (1989). *The New Museology*. London : Reaktion Books.

Webb, S. (2014). *Museums, collaboration and communities: travail dirigé*. [Document non publié]. Université du Québec à Montréal.

Witcomb, A. (2015) Toward a Pedagogy of Feeling : Understanding How Museums Create a Space for Cross-Cultural Encounters In *The International Handbooks of Museum Studies : Museum Theory* (p. 321-344). Melbourne : John Wiley & Sons, Ltd.