

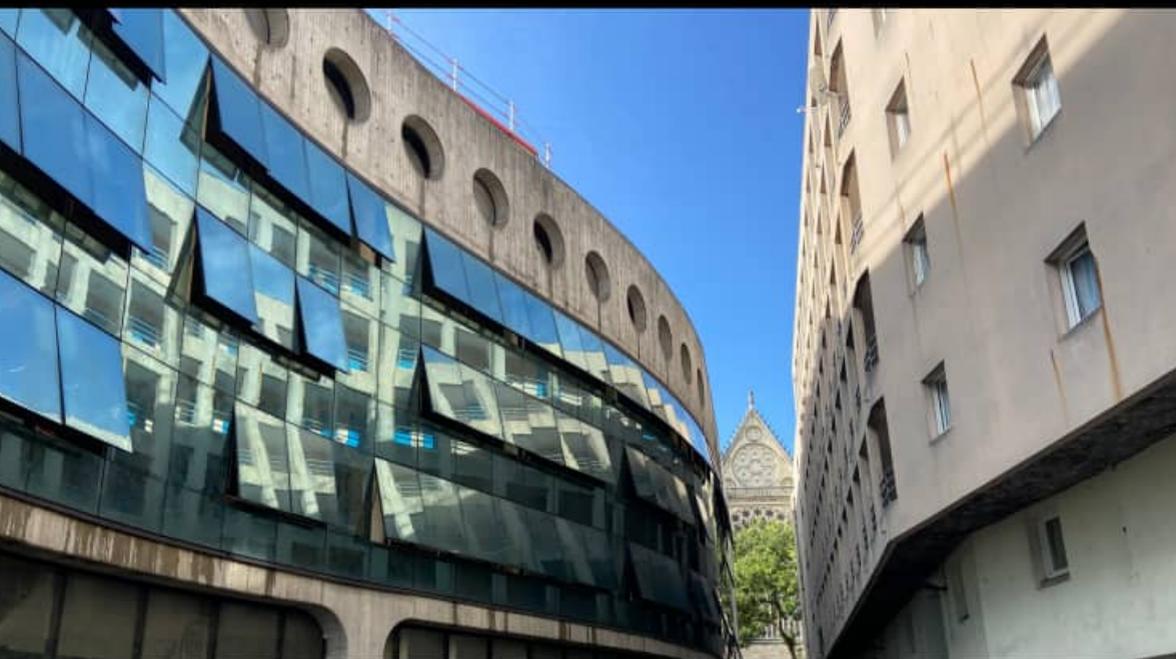
5



La muséologie sociale et le patrimoine populaire en dialogue

Perspectives Brésil-France

Silvia Capanema, Carolina Ruoso &
Manuelina Maria Duarte Cândido (Dirs.)





Sociomuseology & Sociomuséologie 5

La muséologie sociale et le patrimoine populaire en dialogue : perspectives Brésil-France

Silvia Capanema, Carolina Ruoso, Manuelina
Maria Duarte Cândido (dirs.)



Departamento de Museologia
Universidade Lusófona

Lisboa 2025

Ficha Técnica

[Título]

La muséologie sociale et le patrimoine populaire en dialogue : perspectives Brésil-France

[Organizadoras]

Silvia Capanema, Carolina Ruoso et Manuelina Maria Duarte Cândido

[Revisão]

Dominique Schoeni

[Coleção]

Sociomuseology & Sociomuséologie, 5

[Editora]

Manuelina Maria Duarte Cândido

Professora convidada do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona

[Comité editorial internacional]

Adel Pausini

Carolina Ruoso

Giusy Pappalardo

Guido Fackler

Judite Primo

Léontine Meijer van Mensch

Manuelina Maria Duarte Cândido

Marcelle Nogueira Pereira

Mário Moutinho

Placide Mumbembele Sanger

[Imagem da capa]

Photographie prise à Saint-Denis, rue Jean-Jaurès, entre le bâtiment conçu par l'architecte Oscar Niemeyer pour le journal l'Humanité, à gauche, une portion de la façade de la Basilique de Saint-Denis au fond, et les logements sociaux de l'îlot 3 de la ZAC Basilique, à droite. Capanema, S., 2023.

[Capa e Paginação]

Bel Lavratti

[Tradução/ revisão dos textos de apresentação]

Ana Swartz Paredes

[ISBN]

979-8305246513

[DOI] :

<https://doi.org/10.60543/235x-n596>

[Edição]

Edições Universitárias Lusófonas

Campo Grande 376, 1700-090 Lisboa

<http://loja.ulusofona.pt/>

[Ano de edição]

2025

[Contactos]

Departamento de Museologia / Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”

Edifício A. sala A.1.1.

Maria Clara Leal. E-mail: museologia@ulusofona.pt. Universidade Lusófona

Campo Grande, 376, 1749 - 024 Lisboa

[Todos os direitos desta edição reservados por]

Universidade Lusófona. A responsabilidade pela revisão dos textos e pelas permissões para uso de imagens cabe exclusivamente à autora do livro.

Capanema, S, Ruoso, C, Duarte Cândido, M. M.

La muséologie sociale et le patrimoine populaire en dialogue: perspectives Brésil-France / Sílvia Capanema, Carolina Ruoso, Manuelina Maria Duarte Cândido

Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeIED),
Departamento de Museologia – Universidade Lusófona, Cátedra UNESCO
“Educação Cidadania e Diversidade Cultural”

Edição Manuelina M. Duarte Cândido. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas,
2025. p. 308 (Sociomuseology & Sociomuséologie, 5)

ISBN: 979-8305246513

1. Muséologie. 2. Patrimoine populaire. 3. Muséologie sociale

I. Capanema, S. II. Ruoso, C. III. Duarte Cândido, M. M.

CDU 069

[Também nesta coleção]

Les musées en Afrique orientale : contribution à leur décolonisation

Édouard Nzoyihera

A guide through Sociomuseology: roots and practices

Maria Magdalena Neu

La représentation muséale de la favela à Rio de Janeiro: regards croisés

Leonor Eva Hernández

Museums and social change: two perspectives on the social role of museums

Gabriela Aidar

Nid de frelons: un musée collaboratif d'art à l'Université Fédérale du Ceará

Carolina Ruoso

Pierre Mayrand et le Mouvement international pour une Nouvelle muséologie : une autre muséologie est possible

Catherine Gobeil



Sociomuseology & Sociomuséologie vol. 5

Manuelina Maria Duarte Cândido

La collection **Sociomuseology & Sociomuséologie** a été créée dans le but de publier des ouvrages écrits à l'origine en anglais et/ou en français, ou traduits dans ces langues, et sélectionnés pour leurs capacités à dialoguer avec les muséologies insurgées, telles que la Sociomuséologie, la Muséologie sociale, la Nouvelle Muséologie, la Muséologie populaire, la Muséologie communautaire, l'Écomuséologie, entre autres (Duarte Cândido, Cornelis, Nzoyihera, 2019; Duarte Cândido, Pappalardo, 2022).

Cette collection vise à donner une plus grande visibilité internationale à cette production et à favoriser progressivement une plus grande circulation des auteurs, des concepts et des expériences liés à ces muséologies insurgées, en particulier dans les pays non-lusophones ou non-hispanophones. Ainsi, cette collection cherche à surmonter les barrières linguistiques identifiées dans l'œuvre *Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro* (Duarte Cândido, 2003), qui persistent même deux décennies après la publication de ce travail.

Par l'intermédiaire de son Département de Muséologie, l'Université Lusófona à Lisbonne, Portugal, contribue depuis longtemps à la consolidation du domaine de la Muséologie. En 1993, l'Université a commencé à proposer un cours de spécialisation, avant de créer un master et enfin un doctorat en 2007. C'est également en 1993 que l'Université Lusófona a lancé sa célèbre publication, les *Cadernos de Sociomuseologia* (<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>). Dans le premier volume, Mário Moutinho a cherché à construire une définition de la Muséologie Sociale (Moutinho, 1993). La spécificité de ce milieu académique est l'affirmation de la Sociomuséologie comme école de pensée. Loin d'inciter à un clivage entre la Muséologie Sociale et la Sociomuséologie, le Département a été une plateforme « pour jeter un pont entre le concept sud-américain radicalement politique et engagé de la Muséologie Sociale et le domaine universitaire international » (Neu, 2024, p. 64, traduction propre). Largement connue dans le contexte ibéro-américain, cette école de pensée a activement recherché des partenariats pour élargir ses horizons géopolitiques, avec une collaboration historique avec la quasi-totalité des universités brésiliennes proposant une formation en Muséologie, ainsi qu'avec des universités non-lusophones, telles que la Reinwardt Academy aux Pays-Bas. Plus récemment, des partenariats ont été étendus à des universités en Espagne, en Allemagne et en Italie. Cependant, au-delà de la barrière linguistique déjà

identifiée, il y a encore beaucoup de résistance dans les milieux muséaux et universitaires conservateurs. Et même pour les personnes qui sont intéressées, il y a relativement peu de matériel en Sociomuséologie disponible en anglais et, plus rarement encore, en français.

Avec l'objectif d'accroître l'accessibilité de la production florissante de la Sociomuséologie à plus d'alliés potentiels dans les affrontements pour la transformation du champ muséal, je dirige mon travail en tant que professeure invitée au Département de Muséologie de l'Université Lusófona avec deux buts principaux. D'une part, j'effectue la prospection et la sélection de matériel d'intérêt pour la publication de livres en Sociomuséologie en langue anglaise et / ou française. Et d'autre part, je stimule de nouvelles productions en français et en anglais, notamment en cherchant à attirer des doctorants désireux d'écrire leurs thèses dans ces langues (sans écarter l'orientation de thèse en portugais). La diffusion des livres de cette collection est principalement en ligne et gratuite, ce qui permet une utilisation plus démocratique de cette production, avec la possibilité d'imprimer certains volumes, en utilisant le système d'impression à la demande.

Le numéro 5 de cette collection est un volume très particulier. En effet, celui-ci est le premier dans cette collection à avoir été produit en partenariat avec une autre institution universitaire internationale, l'Université Sorbonne Paris Nord. Ce livre émane de cette université et plus précisément d'un appel à contribution lancé par le Campus Condorcet, en Seine-Saint-Denis. Références dans leurs domaines d'activités particulièrement tournés sur l'histoire contemporaine et l'histoire de l'art, les collègues Silvia Capanema and Carolina Ruoso ont en réponse proposé un séminaire intitulé « Pour un musée populaire et participatif à Saint-Denis (Seine-Saint-Denis). » Celui-ci s'est déroulé en deux temps, avec une première partie en 2022, puis une autre en 2023.

La production de ce livre, à laquelle j'avais été invitée, a compté sur la participation des enseignants du séminaire, ainsi que celle des personnes ayant suivi ce programme. Parmi les intervenants, on comptait des représentants brésiliens et portugais de la Muséologie Sociale. Plus de détails sur la conception et le processus de travail autour de ce séminaire peuvent être trouvés tout au long du livre et en particulier dans l'introduction. Mais je peux déjà souligner ici qu'il a généré le désir de partager des expériences et stimulé des initiatives locales populaires de patrimonialisation et de muséalisation.

Publiant des textes originaux et des traductions dans différentes langues, la collection **S & S** ne suit pas forcément les normes institutionnelles courantes. L'édition est un travail de création qui doit, à notre sens, respecter la diversité des usages, la pluralité des langues et la singularité des travaux des auteur•es. Bien que les Edições Lusófonas travaillent surtout avec le format APA, cette collection est plurielle à bien des égards, et nous avons choisi de ne pas exiger des auteurs un nouveau formatage complet des références bibliographiques. Ainsi, nous acceptons des travaux qui, à l'origine, utilisaient d'autres styles de citation tels que ABNT, MLA, Chicago, AFNOR, etc. Nous utilisons également d'autres particularités qui n'existent pas dans les normes énumérées ci-dessus lorsque les auteurs.trices ont l'intention de mettre les prénoms des auteurs féminins en entier ou de souligner en couleur les auteurs.trices autochtones, africains.caines, LGBTQIA+, etc.



The collection **Sociomuseology & Sociomuséologie** was created to publish selected works originally written in English and/or in French, or translated into these languages, in dialogue with the insurgent museologies, such as Sociomuseology, Social Museology, *Nouvelle Muséologie*, Popular Museology, Community Museology, Ecomuseology, among others (Duarte Cândido, Cornelis, Nzoyihera, 2019; Duarte Cândido, Pappalardo, 2022).

The collection aims to give broader international visibility to these works and gradually boost a greater circulation of authors, concepts and experiences linked to these insurgent museologies, particularly in non-Portuguese and non-Spanish speaking countries. Thus, this collection seeks to overcome the language barriers identified in the work *Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro* (Duarte Cândido, 2003), which persists even two decades after the publication of this work.

Through its Department of Museology, the Lusófona University in Lisbon, Portugal, has a long history of contributing to the consolidation of the Museology field.

In 1993, it started offering a specialization certificate before creating a master's degree and finally a doctorate in 2007. Also in 1993, the Lusófona launched the well-known publication of the *Cadernos de Sociomuseologia* (<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>). In its first volume, Mário Moutinho sought to construct a definition of Social Museology (Moutinho, 1993). The specificity of this academic environment is the affirmation of Sociomuseology as a school of thought. Far from urging for a cleavage between Social Museology and Sociomuseology, the Department has been a platform "to bridge the South American radically political and engaged concept of Social Museology with the international university field" (Neu, 2024, p. 64). Widely known in the Ibero-American context, this school of thought has actively sought partnerships to expand geopolitical horizons with a historical collaboration with virtually all Brazilian universities where there is training in Museology and with non-lusophone universities, such as the Reinwardt Academy in the Netherlands. More recently, partnerships were also extended to universities in Spain, Germany, and Italy. However, there is still a lot of resistance in the museum environment and from conservative academics beyond the identified linguistic barrier. Even for those interested, there is still relatively little material on Sociomuseology in English and even rarer in French.

To increase accessibility to the thriving production of Sociomuseology to potential allies in the clashes for the transformation of the museum field, I have directed my work as a guest professor at the Lusófona University, Department of Museology, with two main goals. First, I prospect and select material of interest for publishing books in Sociomuseology in English and/or French. And second, I stimulate new productions in French and English, particularly by seeking and encouraging PhD candidates who wish to write their thesis in French or English

(without ruling out the thesis orientation in Portuguese). The books in this collection are mainly online and free, which allows more democratic use of this production, with the possibility of printing volumes for a fee using the print-on-demand system.

The issue five of this collection is a very special volume. Indeed, it is the first in this series to have been produced in partnership with another international academic institution, the Sorbonne Paris Nord University. This book originated from this university, specifically from a call for contributions launched by the Campus Condorcet in Seine-Saint-Denis. References in their fields of activity, with a particular focus on contemporary history and art history, colleagues Silvia Capanema and Carolina Ruoso responded by proposing a seminar entitled "Pour un musée populaire et participatif à Saint-Denis (Seine-Saint-Denis)."¹ The seminar was divided into two parts: the first in 2022 and the second in 2023.

The production of this book, to which I had been invited, counted on the participation of the seminar's contributors and those who had attended the program. Among the seminar's speakers were Brazilian and Portuguese representatives of the Social Museology. More details on this seminar's conception and working process can be found throughout the book, especially in its introduction. But I can already emphasise that it has generated the desire to share experiences and stimulated local grassroots initiatives in patrimonialization and musealization.

Publishing original texts and translations in different languages, the S & S collection does not necessarily follow current institutional standards. Publishing is a creative work that must, in our opinion, respect the diversity of uses, the plurality of languages and the singularity of the authors' works. Although the Edições Lusófonas work mainly with APA format, this collection is plural in many respects, and we have chosen not to require authors to completely re-format bibliographic references. As a result, we accept works that originally used other citation styles such as ABNT, MLA, Chicago, AFNOR, etc. Authors also use other particularities that do not exist in the standards listed above, such as putting the first name of female authors in full or highlighting with colour the Indigenous, African, or LGBTQIA+ authorship.

¹ For a popular and participatory museum in Saint-Denis (Seine-Saint-Denis) (Traduction libre).

References / Références

Duarte Cândido, Manuelina Maria; Cornelis, Mélanie; Nzoyihera, Édouard. Les muséologies insurgées: un avenir possible pour une tradition épistémologique. In: Smeds, Kerstin. *The Future of Tradition in Museology: Materials for a discussion*. Papers from the ICOFOM 42nd symposium held in Kyoto (Japan), 1-7 September 2019. Paris, ICOFOM/ICOM, 2019. p. 50-54. http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Icofom-mono-FutureofTradition-FINAL.pdf

Duarte Cândido, Manuelina Maria; Pappalardo, Giusy (eds.). *Babel Tower: museum people in dialogue*. Paris: ICOFOM/ICOM, 2022. 218 p. <http://hdl.handle.net/2268/267933>

Duarte Cândido, Manuelina Maria. *Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro*. Lisboa, ULHT, 2003. (Cadernos de Sociomuseologia, 20) <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/37>

Moutinho, Mário Canova. *Sobre o conceito de Museologia Social*. Lisboa, ULHT, 1993. (Cadernos de Sociomuseologia, 1). <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/18>

Neu, Maria Magdalena. *A guide through Sociomuseology: roots and practices*. Lisbon, Edições Universitárias Lusófonas, 2024. (Collection Sociomuseology & Sociomuséologie, 2)

Nzoyihera, Édouard. *Les musées en Afrique orientale : contribution à leur décolonisation*. Lisbon, Edições Universitárias Lusófonas, 2024. (Collection Sociomuseology & Sociomuséologie, 1)

**La muséologie sociale et le patrimoine
populaire en dialogue : perspectives
Brésil-France**

Silvia Capanema, Carolina Ruoso,
Manuelina Maria Duarte Cândido (dirs.)

« Muséologie Sociale » ou « muséologie sociale » ? Avec ou sans majuscules ? Pour nommer ce champ interdisciplinaire engagé dans des échanges internationaux et sensible aux différentes expressions auxquelles il donne lieu, il ne nous a pas paru pertinent d'adopter une graphie unique. Nous avons pris le parti de respecter la variété des usages et des formulations chez les auteurs et autrices de cet ouvrage, qui traduisent autant de manières de se positionner en regard de disciplines constituées ou dans le cadre de pratiques muséologiques développées en contexte plurilingue. Parions que cette diversité nous apprendra quelque chose.

Table des Matières

Préface	
Joëlle Le Marec.....	19
La Muséologie Sociale et le patrimoine populaire en dialogue (perspectives Brésil-France) : une introduction	
Silvia Capanema, Carolina Ruoso, Manuelina Maria Duarte Cândido	29
Partie I.	
Comment naissent les musées ? Une perspective de la muséologie sociale	43
Chapitre 1	
De la Nouvelle Muséologie à la Muséologie Sociale : les enjeux posés par une transition et sa reconnaissance internationale.	
Manuelina Maria Duarte Cândido	45
Chapitre 2	
La muséologie sociale, l'École de pensée de la sociomuséologie et le nouveau Comité international pour la muséologie sociale au sein de l'ICOM	
Mário Moutinho et Judite Primo.....	71
Chapitre 3	
Musées participatifs et populaires : méthodologies pour une justice épistémique et culturelle	
Carolina Ruoso et Luiz Henrique Assis Garci.....	91
Chapitre 4	
Une politique d'expansion de l'action culturelle : le cas des « Points de mémoire » au Brésil	
Fabiana Ferreira	115
Chapitre 5	
Musée d'art et d'histoire Paul Eluard de Saint-Denis : participations d'hier et d'aujourd'hui pour une muséologie engagée	
Laure Godineau et Anne Yanover	133
Chapitre 6	
Le Musée de l'Histoire vivante, du XXe au XXIe siècle	
Frédéric Genevée	143
Partie II	
À la découverte du patrimoine populaire.....	155
Chapitre 7	
Transformer un immeuble habité en musée : projets et réalisations de l'Association pour un Musée du Logement Populaire (AMuLoP)	
Aurélien Fayet	157
Chapitre 8	
L'association « Histoire Vivante de la Plaine » : la mémoire populaire en temps de gentrification	
Jean-Jacques Clément et Jacques Grossard	169

Chapitre 9	
Le <i>Jardin Dona Wanda</i> : images d'affection et de rencontre au Musée des Quilombos et des Favelas Urbains	
Samanta Coan, Mauro Luiz da Silva, Catharina Gonçalves Rocha et Alexsandro Claudio da Silva	187
Chapitre 10	
« ... E a Museologia Social nos abraçou ! »	
Révélation et engendrement de musées en réseau dans le discours de leurs protagonistes à la tribune du Conseil Municipal de Rio de Janeiro	
Dominique Schoeni.....	209
Chapitre 11	
Appréhender la muséologie sociale au Brésil : démarches de pré-terrain de recherche	
Anna-lou Galassini	225
Chapitre 12	
L'Humanité à Saint-Denis : l'histoire sociale d'un monument abandonné en voie de reconversion	
Silvia Capanema.....	249
À propos des organisatrices de l'ouvrage	301

Préface

Joëlle Le Marec¹

¹ PALOC (UMR 208), Muséum National d'Histoire Naturelle.

Préfacer un tel ouvrage n'est pas facile : la caractéristique de la pensée qui le traverse au fil des contributions passionnantes est le lien, nécessaire, entre des énoncés et des lieux, des pratiques, des moments, des acteurs de la muséologie sociale, auxquels il est rattaché, dont il fait toujours partie et qu'il rend présents. Il ne s'agit pas seulement d'un ouvrage sur la muséologie sociale, mais aussi de paroles, de traces, de mémoires, de partages, inscrits eux-mêmes dans le champ de celle-ci et de toutes ses manifestations.

Il n'est donc pas possible de limiter la préface à une navigation dans des textes, comme si l'on avait affaire à un *thème* traité par des auteurs et autrices, et qu'il faudrait re-présenter sans participer au mouvement auquel ils invitent.

Une des caractéristiques de ce mouvement et des épistémologies qui lui sont liées tient en effet à l'impossibilité salutaire de considérer des cadres théoriques, des argumentaires scientifiques ou des productions culturelles, comme s'ils avaient une validité autonome par rapport à ce qui est effectivement éprouvé et vécu collectivement dans des lieux qui ont besoin d'exister pour que certains savoirs prennent vie.

Les textes de l'ouvrage sont lestés de gestes qui relient entre elles des initiatives bien situées au sein d'un vaste espace transnational. Même les événements internationaux (comme les conférences de l'ICOM) sont des moments situés, mais transformateurs car pleinement habités et honorés comme étant chargés de possibilités : des personnes se réunissent, échappent au cadre qui les rassemble, se projettent et agissent de concert. Le mouvement qui en résulte est original, contre-intuitif par rapport à des dynamiques politiques classiques, mais familier aux collectifs de recherches et aux groupes militants contemporains. Ceux-ci ne se reconnaissent guère dans les montées en généralité, pas plus que dans les rapports de pouvoir qui sont associés à toute tentative de ce type. Sont en effet mises en relation des expériences vécues, des expérimentations peu visibles depuis les sphères d'exercice des pouvoirs normatifs dans des territoires très différents mais tout particulièrement au Brésil, au Canada ou en Europe. La France est bien sûr très présente dans l'ouvrage, d'une part à travers l'émergence de l'écomuséologie, et d'un mouvement très actif autour de la nouvelle muséologie dans les années 70-80, et d'autre part avec des initiatives très contemporaines notamment à Saint-Denis. Mais dans la culture muséale française, de nombreux musées suburbains de la couronne parisienne ou en région, fragiles et essentiels, ont été fortement invisibilisés, y compris par les chercheurs qui ont très peu fait alliance avec ces structures. En France, les questions de participation ont été en effet réappropriées et captées dans de multiples champs culturels et scientifiques sur fond d'exclusion et d'oubli de la dimension fondamentalement politique de

l'écomuséologie, au bénéfice d'une vision constamment voulue et promue comme « innovante » et donc sans que soient construites des alliances et soutiens pour tout ce qui restait insuffisamment associé à l'innovation. Peut-être sommes-nous préoccupés à l'excès par la production des symboles : toute expérience intéressante semble importer moins pour ce qu'elle est, que pour ce qu'elle représente, n'étant que le brouillon d'autre chose, d'un modèle qu'il faut généraliser. L'attention aux expériences collectives réellement vécues, la création des réseaux par le partage de la diversité des expériences singulières et par la reconnaissance de voix non substituables, c'est-à-dire tout ce que recouvre l'idée de pluriversité, demeurent très difficiles à accueillir. Lors du premier festival « Passeurs d'humanité » dans la vallée de la Roya en 2018, un échange m'a semblé caractéristique de cette dissociation entre le symbole et le vécu, et des malentendus qui en résultent. L'échange portait sur les formes de militantisme et associait des figures historiques de la lutte et de jeunes militants. Les premiers prônaient la recherche de visibilité médiatique, y compris dans les luttes écologistes contemporaines (« il ne faut pas craindre d'être interpellé, d'aller au procès et rendre visibles les luttes sur ces scènes juridiques et médiatiques »). Les seconds défendaient l'importance, tout au contraire, de protéger leurs actions et leurs modes de vie, avec une forme d'indifférence assumée à la dimension symbolique de leurs actions. L'importance effective de la protection est sans doute d'ailleurs liée aujourd'hui à une requalification par les féminismes et par les travaux sur les subalternités, de ce qui compte, de ce qui importe. Conserver, préserver, protéger ont été longtemps associés à la frilosité, au conservatisme, au repli, avant que ne soit enfin discuté le caractère viriliste (et donc fort peu universel) du progrès provoqué et géré par des managers, ou bien de l'innovation imposée au nom de toutes et tous.

C'est ainsi que « l'échelle internationale » est dans cet ouvrage non pas située dans des instances qui décident et œuvrent hors des lieux de l'expérience vécue, mais plutôt dans une extension potentiellement indéfinie des partages que rend possible la reconnaissance du *politique* partout où il s'éprouve, en particulier dans la vie ordinaire. De ce point de vue, on est proche du *care* comme philosophie politique : le politique est là où on se soucie concrètement de vivre ensemble, et non dans le maniement de principes abstraits. La création des instances internationales dédiées à la muséologie sociale (comme le MINOM) permet la mise en relation de ces élaborations toujours situées et reliées par leur dimension politique elle-même.

C'est pourquoi je vais rattacher cette préface à quelques moments vécus et quelques lieux importants pour moi et qui, même s'ils ne sont pas toujours directement liés à des musées ou à la recherche en muséologie,

font partie d'un mouvement de repolitisation des expériences et des initiatives par le caractère vivant des mémoires (et des contre-mémoires) partagées.

En 1991, en pleine espérance muséale, après le démarrage de rencontres décisives dans ma carrière avec les visiteurs de la Cité des Sciences et de l'Industrie, je lis l'ouvrage *L'Initiative communautaire* de Hugues de Varine, paru aux éditions W-MNES. Je me rappelle encore le choc de cette lecture : la gratitude, l'ouverture, le vivant politique au musée. Elle amplifiait et accompagnait le choc de ce que j'apprenais des enquêtes auprès des visiteurs. Ceux-ci me mettaient en contact d'une part avec la confiance déléguée à l'institution scientifique et culturelle considérée comme lieu public intègre, résistant, sûr, et d'autre part avec des préoccupations environnementales que ces visiteurs pouvaient se permettre d'y exprimer face à moi, enquêtrice représentante de l'institution et de ce qui s'y élaborait ; je découvrais les préoccupations environnementales des publics, si peu exprimées mais si fortes, très antérieures aux prises de conscience tardives dans les sphères politiques et médiatiques. Les deux résultats majeurs de ces enquêtes (sensibilité forte au désastre environnemental en cours et confiance culturelle et politique dans les institutions) n'ont hélas jamais été pris au sérieux dans la plupart des milieux professionnels où j'ai cheminé ensuite, à l'exception, justement, de certains écomusées ou musées de société, et de certains réseaux interprofessionnels comme « Musées et recherche » co-animé pendant dix ans avec Ewa Maczek (OCIM, Université de Bourgogne). Ce réseau « Musées et recherches » en particulier, a tenté de mettre en partage des vulnérabilités éprouvées et ressenties, des scrupules liés à la pression exercée par les pouvoirs sur les mondes des musées et les universités, les dilemmes liés à la nécessité éthique de résister à ce qui va à l'encontre du respect des missions institutionnelles. Il a également créé des liens dans un réseau muséal et universitaire élargi, non pas entre établissements, mais entre individus très impliqués dans leur métier, dans différents types d'établissements, souvent de petite taille ou de taille moyenne, en France ou en Europe : musées de société, musées de sciences régionaux, bibliothèques, équipes, unités d'enseignements.

Les rencontres ont permis de revendiquer collectivement le besoin et l'expérience de l'égalité dans l'échange, l'expérience de la reconnaissance de voix multiples contre la réaffirmation incantatoire de l'universalisme (notamment dans les musées de sciences), l'importance donnée au soin (des objets, des publics, des agents) dans le fonctionnement quotidien, la volonté de maintenir ouvertes les voies d'accès à de multiples récits de ce qui s'était passé localement, et ainsi, de maintenir ouverts les multiples avenir possibles.

Nombre de managers ne considèrent toujours pas, pour leur part, que les publics aient pu être sensibles avant eux à la crise écologique en dépit des enquêtes désormais récurrentes qui font apparaître ce décalage entre l'insensibilité des héritiers aveuglés par un confort anesthésiant et par un positivisme satisfait, et l'inquiétude partagée dans les populations. Ils ne se sont en outre jamais sentis engagés par la confiance que témoignaient les publics aux institutions, à tel point que la plupart des établissements ont délégué le soin de ces publics à un marché de la gestion de « l'offre », c'est-à-dire à des acteurs du marketing ou des industries créatives et culturelles, très intéressés quant à eux par le trésor de cette confiance des publics, potentiellement lucrative.

La note de lecture que je rédigeais après la lecture de *L'Initiative communautaire* parut dans le numéro 2 de la nouvelle revue « Publics et musées », dont je venais d'intégrer le comité de rédaction. Je conclusais par la phrase suivante : « Quiconque prend le risque de lire *L'Initiative communautaire* pourra en ressortir ébranlé : ce qui pouvait apparaître comme appartenant au règne rassurant et valorisant des idées généreuses ou utopiques est ici une pratique, terriblement exigeante mais infiniment féconde, que chacun aura tout le loisir de confronter aux habitudes professionnelles qui régissent le monde de l'action culturelle, tout en ayant la possibilité de disposer d'une somme de pistes et d'actions concrètes pour réfléchir à des changements d'attitudes possibles, à tous les niveaux, et dans sa propre pratique ». Je relis cette phrase comme l'adresse envoyée il y a trente ans par la personne que j'étais alors à celle que je suis aujourd'hui, mais aussi à toute la communauté muséale dont on pouvait souhaiter que cette lecture les transforme et les oblige, jour après jour, collectivement, dans la longue durée.

Trente après donc, le présent ouvrage montre qu'une muséologie sociale, c'est-à-dire politisée, est plus que jamais vivante, mais dans ce que nous nous permettrons d'appeler « les Suds », comme est plus que jamais aiguë la responsabilité des institutions des savoirs et des patrimoines face au désastre écologique et aux menaces sur les libertés et l'ensemble du vivant. Mais en France, les écomusées et musées de société qui ont maintenu le lien aux initiatives communautaires sont très peu reconnus, et constamment invisibilisés. C'est le cas de l'écomusée Val de Bièvre qui a continué longtemps, en dépit de sa marginalisation constante y compris par les chercheur•es en muséologie, à s'ouvrir à l'initiative communautaire et à la participation dans son sens politique¹.

¹ Delarge, Alexandre (ed.) *Le musée participatif : l'ambition des écomusées*, Paris, la Documentation Française, 2018.

Il nous faut donc témoigner non seulement de ce qui émerge, mais aussi de ce qui persiste à exister en dépit des prévisions qui n'ont cessé d'annoncer la fin de l'écomuséologie dans sa version communautaire, ou en dépit de la mise en visibilité très sélective de certaines expériences participatives appareillées, réunissant des caractéristiques qui les rendent alors « innovantes » aux yeux des chercheur·es.

Un autre moment, une autre expérience vécue que je rattache à ce qui est partagé dans l'espace de l'ouvrage, n'est pas directement lié aux musées mais est relié à ce qui s'exprime avec la muséologie sociale et notamment la place des savoirs. En 2020, avec quelques collègues chercheur·es ou muséologues (Igor Babou, Bruno Brulon, Hester Du Plessis, Carpanin Marimoutou) et en lien avec un réseau constitué pour témoigner notre solidarité aux intellectuels précaires, nous avons appelé dans un article collectif à la protection des sciences humaines et sociales critiques, qui nous apparaît comme un patrimoine immatériel et matériel menacé dans de très nombreux pays, y compris en France².

La muséologie sociale nous paraît d'autant plus pertinente que nous nous sentons être une communauté concernée par la progressive subalternisation, la répression et la disparition potentielle de très nombreux dispositifs, objets, pratiques, formes d'enquêtes, sociabilités, modes d'expression qui constituent les pratiques d'enquêtes et de savoirs, dans une perspective ouverte à la pluralité des ontologies et affranchies des cadres étatiques. Les sciences humaines et sociales critiques ne se réduisent pas pour nous à la science universitaire professionnelle, mais à l'ensemble des pratiques d'enquêtes, de réflexion, d'élaboration de savoirs, d'édition, de publication, de mises en débat, qui concernent une très large communauté de chercheur·es et d'allié·es, interdépendant·es. Les musées sont des lieux d'expression privilégiés de certaines des dimensions des sciences humaines et sociales. Ils ne sont pas forcément des lieux de vulgarisation au sens classique de la transmission au grand public de savoirs simplifiés et détachés de leurs conditions de production, mais tout au contraire des lieux d'exposition et de conservation de quantité de témoins matériels des pratiques et des expériences d'enquêtes. Ils sont les lieux de ce qui, dans les sciences sociales, conserve quelque chose des relations, des endroits précis, des objets, et qui constituent à un moment donné des savoirs vivants, encore rattachés à leurs conditions matérielles de partage ou d'élaboration, et à l'hétérogénéité des visions du monde qui se rencontrent. Par cette initiative, nous avons souhaité inverser le rapport entre recherche et institution patrimoniale : les pratiques de production des

² Babou, Igor, Brulon Soares, Bruno, Du Plessis, Hester, Le Marec, Joëlle, Marimoutou, Carpanin *et al.*. Protéger les Lettres et les Sciences humaines et sociales « critiques ». *Communication & langages*, 2020, N° 204 (2), pp.31-42. <[10.3917/comla1.204.0031](https://doi.org/10.3917/comla1.204.0031)>. <[halshs-04001807](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-04001807)>

savoirs critiques et émancipatrices (savoir-faire, sociabilités, objets, communautés, etc.) sont des formes culturelles héritées, transmises, vulnérables, attaquées, en voie de subalternisation dans de nombreux territoires. La muséologie sociale concerne la vie des sciences sociales émancipatrices, comme la vie de l'ensemble des savoirs, pluriels, voisins, situés. Notre réseau « endangered humanities »³, dédié aux liens entre savoirs et précarités, s'est donc appuyé, réconforté, irrigué, par des dynamiques telles que celles qui sont exposées et partagées par Silvia Capanema, Carolina Ruoso, et Manuelina Maria Duarte Cândido.

Troisième série d'expériences vécues actuellement, et qui font écho à une dimension essentielle de l'ouvrage : la rencontre, à Paris en 2023 et 2024, avec des personnes venues du Brésil et de Guyane dans les musées et les universités européennes et parisiennes, à la recherche d'objets et d'êtres qui font partie des collections issues de l'histoire coloniale ; avec un étudiant, Autaki Waura, en voyage d'étude et impliqué dans un projet de création d'écomusée dans sa communauté ; avec les délégations de femmes autochtones tupinamba venues retrouver en Europe les manteaux et massues qui avaient quitté la communauté au XVII^e siècle ; avec l'artiste Daiara Tukano recrutée en tant que commissaire de l'exposition « Nhe'ë Porã : Mémoire et Transformation » à l'UNESCO ; avec la délégation Kalin'a venue retrouver au Musée de l'Homme les ancêtres qui avaient été exhibés lors de l'exposition de 1892 à Paris. Ces rencontres ont été rendues possibles grâce à deux collègues et amies, Pascale Derobert (anthropologie IRD), et Brigitte Thiérion (études lusophones, USN). À l'occasion d'un cours commun avec Pascale Derobert sur les patrimoines au sein du master de muséologie du Muséum National d'Histoire Naturelle, Manuelina Maria Duarte Cândido et Alexandre Delarge étaient intervenus en présence d'Autaki Waura, pour parler de la muséologie sociale et de l'écomuséologie. Lors de toutes ces rencontres, j'ai ressenti à quel point la muséologie sociale était, tout autant qu'un ensemble d'établissements existants ou à créer, une manière de « travailler » l'épaisseur des grands musées héritiers des rapports coloniaux, les universités et les bibliothèques, pour explorer ce qui chez eux les dépassent et en fait des milieux de vie, des passages, d'un territoire à l'autre, d'une ontologie à l'autre, d'un temps à un autre. Lors d'une intervention publique dans un amphithéâtre du Muséum National d'Histoire Naturelle en 2022, Glicéria Tupinambá évoquait ainsi le fait que, puisque les musées ont entre leurs murs des objets tupinamba, ils appartiennent donc au monde tupinamba, que cette appartenance hybride soit assumée ou non par les autorités administratives et politiques françaises. L'existence des

³ Voir le carnet <https://humaheritage.hypotheses.org/>

musées, leur fonctionnement, leur « nature » ne se limite pas à ce qu'en projette la volonté de celles et ceux qui les ont construits et qui les administrent en France ou en Europe. Ils sont habités, hybridés, fissurés, par ce qui échappe à leur réduction à des espaces symboliques, ou des outils de politiques publiques réductrices. Comme on le voit dans l'ouvrage : les territoires regardés et investis du point de vue de la muséologie sociale sont aussi les lieux de la mémoire de pertes qui sont ressenties comme étant du vivant du point de vue de l'expérience qu'on en fait et qui se transmet. Le cas du Musée des expulsions à Rio est à cet égard très frappant, et exemplaire. Les musées peuvent aussi être les lieux de celles et ceux qui font retour, humains et autres qu'humains, absences qui deviennent des présences partagées, présences reconnues et densifiées, possibilités d'ouvrir ensemble des avenir multiples. La muséologie sociale peut ainsi aider les musées quels qu'ils soient à se défaire de cette centralité encombrante, à se laisser gagner par l'hétérogénéité, intégrer des circulations qui les transforment.

La Muséologie Sociale
et le patrimoine populaire en
dialogue (perspectives Brésil-
France) : une introduction

Silvia Capanema, Carolina Ruoso,
Manuelina Maria Duarte Cândido

Ce livre est issu d'un séminaire de recherche sur la Muséologie Sociale, financé dans le cadre de l'appel à projets du Campus Condorcet pour les années 2022 et 2023. Intitulé « Pour un musée populaire et participatif à Saint-Denis (Seine-Saint-Denis) : quels outils, quelles expériences et quel projet ? », il se voulait un atelier de sensibilisation et de découverte d'un domaine connu sous le nom de "Muséologie Sociale", mais aussi d'expérimentation de pratiques participatives en Muséologie (Capanema, Ruoso, 2023). En réunissant chercheurs et professionnels de musée, nous souhaitons amener la communauté universitaire (désormais réunie sur le tout nouveau territoire du Campus Condorcet inauguré en 2019, entre les villes populaires de Saint-Denis et Aubervilliers) et les différents acteurs intéressés par ces thématiques à réfléchir ensemble sur la base des expériences de la Sociomuséologie développée en Amérique latine, notamment au Brésil.

Nous nous demandions dans quelle mesure pouvaient être mises en relation les diverses dynamiques muséales alternatives, décoloniales, contre-coloniales, non-dominantes, subalternes ou de contre-mémoire, existantes dans les territoires populaires des différentes parties du monde. À l'origine, la possibilité d'inspirer de nouvelles expériences en Muséologie Sociale – comme celles menées au Brésil – dans le territoire de Seine-Saint-Denis avait plus particulièrement retenu notre attention. Quelles étaient les initiatives en muséologie alternative et populaire développées dans les périphéries urbaines en France ? Existerait-il un « désir de musée » émanant des catégories sociales subalternisées dans ces territoires de la banlieue nord de Paris, marquée par une histoire ouvrière et des migrations ? Pour aborder ces questions, nous avons organisé plusieurs séances de séminaires théoriques suivies de débats, ainsi que des ateliers pratiques sous la direction de Carolina Ruoso, incluant des cercles de conversation et mobilisant la méthodologie de l'inventaire participatif.

La Muséologie Sociale s'est notamment développée au Brésil dans la période contemporaine (des années 1980 à nos jours), à partir de la création de différentes typologies appelées, le plus souvent, « musées communautaires ». Le développement de la Sociomuséologie, comme le démontre Manuelina Duarte (Duarte Cândido, 2021), s'inscrit dans la continuité d'un mouvement de renouvellement de la Muséologie dont l'acte fondateur fut la Table Ronde de Santiago du Chili en 1972, qui invitait à réfléchir à la fonction sociale des musées en Amérique latine. Ce mouvement a été alimenté par la Nouvelle Muséologie française, qui avait rompu avec l'idée de la collection comme centre du processus de muséalisation en proposant de repenser la relation entre la société et le patrimoine d'un territoire.

De fait, la réflexion sociomuséologique ne peut faire l'impasse sur l'Écomuséologie, la Nouvelle Muséologie et les travaux précurseurs d'Hugues de Varine (2017). Ce dernier a sans aucun doute servi de passeur entre ces deux mondes, entre l'Europe (la France) et l'Amérique latine (en particulier le Brésil), à travers notamment ses nombreux allers-retours à partir des années 1970. Le Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie (MINOM), créé dans le cadre de la conférence du Québec de 1984, a renforcé ces engagements, avec l'implication notable des délégations françaises, canadiennes et portugaises. Il a ouvert la voie à une nouvelle perspective muséologique au Brésil, qui a vu le jour à la fin de la dictature et à partir de la Constitution de 1988. Cette « Constitution citoyenne » a inscrit dans la loi de nouveaux droits sociaux, permettant des avancées en termes juridiques pour de nombreuses populations marginalisées ou subalternisées : le droit à la terre pour les descendants de personnes esclavisées (*quilombos*) et les populations indigènes ; le droit à la réforme agraire pour les paysans et les travailleurs « sans terre ». Dans la continuité de ces avancées, ont été mis en place différents dispositifs de financement culturel, ainsi que le développement à partir des années 2000 de la politique des « Points de culture » et des « Points de mémoire ».

À ce titre, le projet concret de la Muséologie Sociale au Brésil, ou celui de l'école de pensée connue sous le nom de Sociomuséologie, va bien au-delà de la conception des écomusées en France, puisqu'il s'agit de mettre en valeur les collectifs d'acteurs et la fonction sociale de ces derniers dans des territoires souvent marginalisés ou subalternisés. Sur le plan de la réflexion théorique, les méthodologies qu'elle mobilise se sont inspirées de la pensée de Paulo Freire, et plus spécifiquement de son concept des « mots générateurs » utilisé pour l'alphabétisation des adultes dans le cadre des « cercles de culture » que cet éducateur organisait (Freire, 1981). Suivant des principes similaires, une dynamique d'*objets générateurs* a été envisagée pour servir de base à la constitution de muséalisations participatives (Capanema, Ruoso, 2023).

C'est donc au Brésil, dans un contexte de grandes tensions sociales, de réaffirmation de la fierté raciale (indigène et noire) et populaire (populations des périphéries urbaines, classes précarisées), et de développement de la pensée décoloniale (Quiroz, Colin, 2023) voire contre-coloniale (Dos Santos, 2023), qu'est née la volonté d'implémenter une nouvelle politique mémorielle, culturelle et artistique, à partir de l'expérience « d'en bas », ouvrant la voie à une multiplication d'initiatives de musées sociaux et communautaires. Simultanément, du point de vue des champs disciplinaires, la notion de « Nouvelle Muséologie » s'est trouvée progressivement remplacée par celle de « Muséologie Sociale », afin de prévenir tout risque d'institutionnalisation et d'eurocentrisme

(Bruno, Chagas, Moutinho, 2017). Quant aux échanges internationaux, ils ont connu leur plus grand développement avec le Portugal, notamment à partir du travail pionnier de l'Université Lusophone (*Universidade Lusófona*), à travers la création d'un master et d'une école doctorale en Sociomuséologie au sein de cette institution. La question, dès lors, était celle de la pertinence de ce débat et de ces thématiques dans la France contemporaine.

Dans *Les lieux de mémoire*, ouvrage classique dirigé par Pierre Nora (1984), un nouveau concept avait été proposé, qui a montré sa pertinence lors des journées du patrimoine organisées dès cette époque, en prélude à la commémoration du bicentenaire de la Révolution Française : celui des « lieux de contre-mémoire ». Le Mur des Fédérés, au Cimetière du Père Lachaise, est devenu une référence en la matière¹. Mais on pourrait tout aussi bien évoquer en ces termes une partie du territoire de Seine-Saint-Denis. La bibliographie sur la « banlieue rouge » est vaste (Bacqué, Bellanger, 2018) et rend compte de la prégnance actuelle de l'éminent héritage de celle-ci dans l'espace public des villes du nord parisien : nombreuses sont les rues, les écoles, les places, les résidences sociales, les bâtiments publics qui font référence à la Commune de Paris, au mouvement ouvrier, aux membres du Conseil national de la Résistance et du Parti communiste, aux personnalités du communisme international... Le Musée Paul Éluard abrite une collection essentielle sur la Commune de Paris, et les archives départementales de Seine-Saint-Denis conservent des fonds remarquables sur l'histoire sociale ou ouvrière, comme ceux du PCF et du journal L'Humanité, parmi beaucoup d'autres.

En 2013, la ville de Saint-Denis a inauguré une sculpture de l'artiste Nicolas Cesbron en hommage aux victimes de l'esclavage colonial (Ruoso, 2021). Ce monument renvoie plus spécialement à l'histoire des Antilles françaises, portant gravés dans sa matière les noms et les numéros de matricule des derniers esclaves de ces colonies, au moment de leur libération en 1848. Chaque année depuis son inauguration, au jour de la célébration de l'abolition de l'esclavage, les militant·e·s des mouvements noirs et les descendant·e·s de personnes esclavisées y déposent des fleurs en souvenir de la mémoire de leurs ancêtres et en solidarité avec les luttes antiracistes actuelles en France. La présence de ce monument et les commémorations auxquelles il donne lieu sont des formes d'expression de ces acteurs et actrices sociaux qui acquièrent une signification considérable dans la ville de Saint-Denis, où deux tiers des jeunes ont au moins un de

¹ Rebérioux, Madeleine, « Le mur des Fédérés : rouge, “sang craché” », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 1 : La République, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, 674 p. p. 629-636.

leurs parents nés à l'étranger (selon les données de l'INSEE publiées au 1^{er} janvier 2011).

Comment, en conséquence, établir des liens entre les différentes perspectives de mémoire sociale présentes dans le territoire de Seine-Saint-Denis — compte tenu de leur statut de « lieux de contre-mémoire » — et les méthodologies participatives de la Muséologie Sociale, à partir d'un dialogue notamment entre le Brésil, la France et le Portugal ? Cette réflexion a constitué l'objectif initial de cet ouvrage.

Au cours des échanges menés dans le cadre de nos ateliers, toutefois, nous nous sommes aperçues que la question du *patrimoine populaire* était souvent évoquée. Quel regard porter sur ce patrimoine, et à partir de quel point de vue ? Ou pour le formuler autrement, en suivant la pensée de Chimamanda Ngozi Adichie (2021)² : quels sont les éléments constitutifs de ce patrimoine, et en premier lieu, quels sont les acteurs et actrices autorisés à les reconnaître comme tels³? Quelles méthodologies, quelles approches théoriques sont employées à cet effet ? Si, comme l'affirme parmi d'autres Adichie, ce qui est reconnu comme patrimoine est constitué à partir d'un regard autorisé et dominant, on pourrait suggérer qu'en suivant les orientations de la Muséologie Sociale il serait possible d'envisager la construction d'autres patrimoines, d'autres patrimoines *du peuple*. Ces interrogations nous ont conduits au deuxième objectif de ce livre : comprendre, et faire émerger à partir d'une démarche comparative, l'existence d'un « patrimoine populaire » dans ces territoires périphériques.

En adoptant cette perspective, le patrimoine populaire serait constitué *par* le peuple et *pour* le peuple, dans des contextes d'échanges communautaires, à partir d'actions collectives visant la construction de mémoires communes. Le patrimoine populaire, les musées populaires — soit un autre nom pour désigner les « musées communautaires » —, sont organisés dans le cadre des luttes sociales et de la construction de la démocratie au Brésil. C'est le débat public, mené de façon coopérative et du « bas vers le haut », qui doit définir ce qui mérite d'être retenu en tant que mémoire et ce qui, à l'inverse, peut être « mis à l'écart ».

Des balades urbaines à la représentation d'un patrimoine populaire périphérique, les possibilités et les dynamiques à disposition sont nombreuses et plurielles. Elles sont portées par le regard de collectifs d'habitantes et d'habitants, d'historiennes, d'historiens, de citoyennes ou

² Lors de son discours dans le cadre de l'Humboldt Forum pour l'inauguration du Musée Ethnologique et Asiatique le 22 septembre 2021

³ <https://www.humboldtforum.org/en/programm/digitales-angebot/digital-en/keynote-speech-by-chimamanda-adichie-32892/>, consulté le 20 mai 2024.

de citoyens concernés, investis dans des projets de musées du logement populaire (au Brésil ou en France), ou dans la ré-découverte de bâtiments et d'espaces laissés à l'abandon. À cet égard, la conférence de l'historien Nicolas Offenstadt dans le cadre de nos ateliers a été particulièrement instructive. Les dynamiques d'exploration urbaine connues sous le nom d'URBEX (Offenstadt, 2022), dans des lieux désaffectés, empreints d'un passé révolu (en Allemagne de l'Est, mais aussi dans des anciennes usines en France) ne seraient-elles pas des formes de construction d'un regard alternatif, personnel, subversif, sur un patrimoine abandonné, en ruines, supposément indigne de l'intérêt des chercheurs et des autorités ?

Nous ne pensons pas que tout puisse être catégorisé en termes de décolonialité. La culture peut également être pensée sous le prisme de la subalternité, en s'appuyant sur les travaux de Gramsci (2013) et de Spivak (2018) pour appréhender des phénomènes propres à diverses sociétés, à partir des classes sociales et des classes dominées, parfois racisées. La dimension décoloniale reste toutefois à nos yeux un horizon primordial, de part et d'autre de l'Atlantique. S'inscrivant dans un débat plus large sur la fonction sociale du patrimoine, Françoise Vergès (2023) a récemment interrogé de façon incisive le rôle des musées des pays occidentaux dans le maintien des formes de colonisation culturelle.

Les grands musées étant des espaces privilégiés d'exclusion et de pouvoir, seule une approche radicalement différente du patrimoine – qui s'avère par ailleurs nécessaire – pourrait changer cet ordre des choses (Vergès, 2023). Au-delà des musées, cette observation s'étend à l'espace public, dans la mesure où le patrimoine demeure colonial y compris dans des espaces où le pouvoir a envisagé de construire un récit d'intégration nationale, comme le triangle de la Porte Dorée à Paris, où le Musée de l'histoire de l'immigration a ouvert ses portes en 2012 (Vergès & Vrainom, 2021).

Notre livre souhaite apporter une contribution à ce débat, à partir des expériences de différentes actrices et acteurs de terrain, ou de chercheuses et chercheurs. Et si notre point de départ était la Muséologie Sociale telle qu'elle s'est développée au Brésil, afin de la mettre en perspective avec les expériences dans les territoires subalternes en Europe et plus précisément en France (ainsi qu'avec les approches épistémologiques, théoriques, et les perspectives pratiques qu'elles convoquent), notre point d'arrivée devait à nos yeux se concrétiser en langue française. À l'appui de ce dialogue, la production bibliographique lusophone, issue du Brésil ou du Portugal, est déjà abondante. De fait, il nous semble intéressant, comme ce fut le cas à l'occasion de nos ateliers au campus Condorcet, de faire vivre ce débat dans des univers francophones, et de l'ouvrir ainsi à d'autres acteurs et actrices. Comme nous l'a vivement

suggéré Hugues de Varine (2017), nous avons également fait le pari d'inclure dans nos chapitres des contributions de collectifs associatifs, militants, porteurs de projets de mémoire populaire, de jeunes chercheuses et chercheurs, d'observatrices et observateurs intéressés par cette thématique, dans une perspective inclusive qui doit être celle de la Muséologie Sociale.

La première partie de notre ouvrage, au titre suggestif de « Comment naissent les musées? », se propose de présenter des éléments théoriques et des expériences pratiques à l'origine des « musées sociaux » ou des musées « à vocation populaire ». Manuelina Duarte, dans le chapitre d'ouverture du livre, lance et amplifie cette perspective théorique, en proposant à la réflexion des exemples d'expériences concrètes et de possibilités ouvertes par les champs socio-muséologiques. Le professeur Mário Moutinho, fondateur du département de Muséologie et ancien Recteur de l'Université Lusófona, et Judite Primo, titulaire de la chaire Unesco, poursuivent les discussions avec un article de référence qui revient sur le concept et la définition du domaine de la Muséologie Sociale (chapitre 2). L'article de Carolina Ruoso et Luiz Henrique Assis Garcia (chapitre 3), pour sa part, approfondit le débat sur la dimension participative des musées populaires en repensant les formes d'engagement en termes de justice épistémique et culturelle, une dimension incontournable dès lors que l'on s'engage en ce domaine. Les méthodologies participatives en Muséologie fonctionnent, d'une part, comme de véritables outils de constitution de patrimoine et, d'autre part, comme des mécanismes de transformation des acteurs et des actrices sociales populaires en de véritables commissaires d'expositions.

Le chapitre 4, rédigé par Fabiana Ferreira, revient sur la mise en place de la politique culturelle des « Points de mémoire » au Brésil, par les gouvernements successifs du Parti des Travailleurs. Cette politique a contribué, à partir de la deuxième décennie du XXI^e siècle, à l'émergence d'un bon nombre de musées communautaires. Dans le chapitre 5, nous revenons en France et, à partir de l'analyse de la constitution de la collection sur la Commune de Paris (1871) conservée au musée Paul Éluard à Saint-Denis, Anne Yannover et Laure Godineau s'interrogent sur les origines de ce musée municipal. Celui-ci serait-il une forme de « musée social » français avant l'heure ? Enfin, le chapitre 6, de Frédérique Génévée, rend compte de l'expérience du Musée d'Histoire Vivante de Montreuil, qui représente bien plus qu'un seul espace d'expositions et de collections à « vocation populaire », au cœur de la banlieue parisienne...

La seconde partie du volume est consacrée au « patrimoine populaire ». Le chapitre 7, écrit par Aurélien Fayet, retrace les chemins et le projet du collectif d'historiens AmuLoP (Association pour un Musée du

Logement Populaire). Il s'agit du montage d'une exposition pilote sur l'habitat populaire et l'histoire du logement social en France, à partir de la reconstitution d'histoires et d'appartements familiaux. Quant au chapitre 8, Jean-Jacques Clément et Jacques Grossard y démontre comment la mémoire populaire émerge, à travers le travail de l'association « Histoire Vivante », au moment même où les espaces de la Plaine Saint-Denis se trouvent eux-mêmes en processus accéléré de gentrification.

Le texte du collectif réuni autour de Mauro da Silva (chapitre 9) nous ramène au Brésil, à travers le « patrimoine vivant » et « en mouvement » au sein du Musée des Quilombos et Favelas Urbains de Belo Horizonte (Muquifu), investissant les différents espaces de son bâtiment et notamment son jardin. Dominique Schoeni propose, quant à lui, d'aborder la reconnaissance des musées sociaux de Rio de Janeiro dans la sphère politique, en considérant le témoignage des acteurs et des actrices qui les font vivre et qui constituent, par là-même, une nouvelle dynamique de patrimoine social et populaire (chapitre 10).

Portant sur la restitution d'une expérience de terrain, Anna-Lou Galassini (chapitre 11) présente une étude sur sa découverte, en tant que franco-canadienne, de la Muséologie Sociale au Brésil. Elle expose son vaste terrain de recherche autour des différentes expériences brésiliennes. Enfin, le chapitre 12, de Silvia Capanema, conclut notre ouvrage en présentant une recherche sur la mémoire sociale d'un immeuble abandonné à Saint-Denis, conçu par l'architecte moderniste brésilien Oscar Niemeyer pour le journal L'Humanité, au croisement de l'histoire de ladite « banlieue rouge » et du « territoire de naissance du slam poetry ».

Le dialogue que nous introduisons ici est donc provocateur, et cherche à dépasser un certain nombre de bornes et de limites pour susciter de nouveaux croisements de disciplines, de pratiques, d'expériences, de projets. Nous sommes conscientes qu'à cet égard, les difficultés sont persistantes et nombreuses. En premier lieu, en termes de restrictions matérielles et de freins budgétaires, l'art et la muséologie étant le plus souvent des choses des classes favorisées, avec des subventions très limitées pour les actrices et les acteurs « hors du milieu » des habitué·e·s.

La photographie présentée en couverture évoque le croisement des disciplines convoquées dans cet ouvrage (la Muséologie, la Sociologie, l'Anthropologie, les Sciences Sociales, l'Art et l'Histoire), ainsi que la variété des méthodologies utilisées (réflexions théoriques, récits d'expériences pratiques) et des conceptions exprimées par les auteurs et autrices, chercheuses et chercheurs, acteurs et actrices de terrain. Au carrefour de trois temporalités, de trois expressions patrimoniales dans le

même espace de la ville de Saint-Denis, l'image montre, à gauche, la façade de l'ancien siège du journal L'Humanité, symbole de l'architecture moderniste et de la présence de la sensibilité politique communiste dans l'espace public ; à droite un immeuble de cité de logement social (présence du projet et de la réalité de l'habitat populaire) ; et au fond la majestueuse Basilique de Saint-Denis, chef-d'œuvre gothique du XIII^e siècle construit sur l'itinéraire médiéval de Saint-Jacques de Compostelle, où sont enterrés les rois et les reines de France.

Saint-Denis est tout à la fois un site archéologique et une ville prototypique du « quartier populaire », de la « diversité » à la française, comme en témoigne l'édition *M Magazine* du journal *Le Monde* du 17 mai 2024, qui situe « l'autre ville olympique au centre du monde », à quelques semaines de l'ouverture des Jeux Olympiques et Paralympiques de Paris 2024. La banlieue, la marge, est transmutée en centre. Dans une large mesure, cette ville représente un *locus social* et culturel qui peut être appréhendé selon une approche transnationale. Le philosophe Paulo Arantes (2019), parmi d'autres, a montré en quoi les périphéries urbaines se ressemblent de plus en plus, dans un contexte mondial d'accélération du néolibéralisme, de la globalisation et des inégalités. Un processus qu'il a qualifié de « brésilianisation du monde ». De fait, comparer les objets des territoires périphériques et subalternisés en France et au Brésil nous semble être une perspective non seulement possible, mais également pertinente.

Le patrimoine populaire et les musées sociaux se situent souvent dans des territoires en voie d'effacement ou de gentrification. Dans un contexte de domination culturelle et économique capitaliste, nombre de ces initiatives sont menacées, tandis que d'autres, confrontées à de nombreux obstacles, peinent à voir le jour. Au Brésil, aujourd'hui encore, il n'existe pas de musée du Mouvement des Travailleurs Ruraux Sans Terre (MST), le principal mouvement social du pays et l'un des plus remarquables à l'échelle internationale. En France, les acteurs sociaux concernés, les classes populaires, les migrants, les populations racisées, sont d'ordinaire écartés de la découverte des musées, ces « temples de la culture » comme les décrit Françoise Vergès (2023), en allusion au profil social des publics qui les fréquentent. Dans les grands musées, c'est le plus souvent dans la condition de travailleurs non qualifiés (sécurité, accueil, ménage, billetterie, vente, maintien technique des bâtiments, surveillance des œuvres...) que l'on rencontre des personnes noires, racisées, des classes populaires.

Par ailleurs, comme en témoignent plusieurs chapitres de cet ouvrage, des projets admirables de musées populaires tardent à voir le jour faute de ressources et de soutiens politiques. D'autres encore éprouvent de

grandes difficultés à trouver un modèle économique et social soutenable pour se maintenir dans la durée, faute de financements pérennes pour le fonctionnement de leurs structures, au-delà des investissements ponctuels. Ainsi, avant de rentrer dans la lecture des chapitres, nous souhaitons encore introduire une réflexion sur les musées insurgés, à partir d'un exemple actuel, celui du *Museu das Remoções* à Rio de Janeiro, un « musée des expulsions » ou « musée des évacuations » créé à partir de l'expérience du délogement des habitants dans le cadre des grands projets de Rio de Janeiro pour les Jeux Olympiques de 2016.

Des musées insurgés dans des contextes de gentrification

Nous savons que les musées fonctionnent comme des « zones de contact » (Clifford, 2016), où les identités et les altérités sont négociées. Cette négociation génère de l'inclusion ou de l'exclusion, ainsi que des outils pour la reproduction ou la rupture avec les stéréotypes. Les élites ont découvert le pouvoir des musées il y a longtemps (Chagas, 2002) et ont perfectionné les façons de les utiliser dans leurs projets de colonialité du pouvoir, du savoir, et de l'être (Quijano, 2005), de diplomatie culturelle et de *soft power* (Lord, Blankenberg, 2015). Ce qui est relativement récent, c'est d'observer des groupes socialement défavorisés s'approprier les musées comme instruments de représentation, de revendication et de lutte (Freire, 1999 ; Duarte Cândido, 2021 ; Gouveia, Chagas, Duarte Cândido, Schoeni, 2022 ; Hernández, 2024, entre autres). En s'intéressant aux muséologies insurgées (Duarte Cândido, Cornelis, Nzoyihera, 2019), ce livre vise aussi à mettre en évidence des pratiques et des réflexions en cours au Brésil et en France susceptibles de s'inspirer et de s'alimenter mutuellement.

Un facteur qui a attiré notre attention lors de la réalisation de l'atelier « Pour un musée populaire » à Saint-Denis en 2022 était le contexte de gentrification résultant de la préparation des Jeux Olympiques de 2024 à Paris et dans ses environs. La ville de Rio de Janeiro, où ont prospéré les initiatives populaires basées sur la Muséologie Sociale, a subi un processus comparable lors de l'organisation des Olympiades de 2016. L'un des cas emblématiques de musées créés dans le cadre de la résistance populaire aux inégalités et aux violences du capital est né précisément dans le contexte de l'expulsion des habitants de la communauté de la *Vila Autódromo*, en vue de la construction de la *Vila Olímpica* (Teixeira, 2023). Cette expérience nous a semblé très inspirante pour Saint-Denis et la Seine-Saint-Denis, pour tant d'autres territoires victimes de la spéculation

immobilière, lourde de conséquences en termes d'usage de l'espace urbain par les couches les plus subalternes de la population.

L'histoire de l'expulsion des habitants à faible revenu des zones en cours de valorisation et d'urbanisation remonte, à Rio de Janeiro, au moins à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle. En suivant le modèle parisien de Hausmann, de grandes percées ont alors été ouvertes dans le tissu urbain de l'ancienne capitale nationale. Les populations délogées se sont réfugiées sur des terrains moins valorisés, en particulier sur les pentes des collines menacées par les risques d'éboulements. Ce processus est à l'origine de nombreuses favelas de Rio de Janeiro.

Un siècle plus tard, la *Vila Autódromo*, une ancienne colonie de pêcheurs, s'est retrouvée au cœur de la zone d'extension de la ville des années 1960, accueillant les habitants déplacés d'autres favelas comme *Cardoso Fontes* et la *Cidade de Deus*. Pour ces derniers, ce n'était toutefois que partie remise. À partir des années 1990, les effets de la spéculation immobilière se font sentir de manière plus aiguë, et les habitants commencent à se mobiliser pour la résistance. La pression s'accroît exponentiellement dans les décennies qui suivent, à l'approche des Jeux olympiques. Ces derniers apparaissent comme une justification pour intensifier les expulsions, concernant à l'échelle de la municipalité plus de 77000 personnes entre 2009 et 2015⁴. Pujadas (2005) analyse la relation entre les grands événements internationaux, les interventions urbaines et les nouveaux espaces de centralité. L'auteur illustre, à partir des exemples des Jeux Olympiques de Barcelone (en 1992) et de l'Exposition Universelle de Lisbonne (en 1998), comment ces événements globaux ont été perçus comme :

de grandes opportunités pour procéder à la redéfinition symbolique de certains espaces urbains vieillissants et marginaux (comme *Poble Nou* et *Os Olivais-Chelas*), qui se sont trouvés transformés en espaces emblématiques pour la création d'une image de villes cosmopolites et en expansion. (Pujadas, 2005, p. 271). [notre traduction]

L'auteur attire également notre attention sur les effets de telles interventions urbaines, sur l'implosion interne des flux de la vie quotidienne et le sentiment de perte de références pour les habitants (Pujadas, 2005, p. 271). Cela ne se produit pas toujours de manière passive, à travers la soumission des populations à un nouvel ordre. À Rio

⁴ <https://museudasremocoes.com/>. Consulté le 30/09/2024.

de Janeiro, les processus d'expulsion n'ont pas été réalisés de manière pacifique. Les habitants sont entrés en résistance et se sont confrontés à la police. La population de la *Vila Autódromo* a lutté pour conserver non seulement son logement, mais aussi ses références symboliques. La création d'un musée dans le cadre de sa mobilisation ne doit ainsi rien au hasard. Ce dernier incarne une résistance aux nouveaux aménagements, signalant la présence estompée, sur les terrains désormais en friche, de lieux autrefois destinés aux rencontres et à la sociabilité. En ce musée de territoire, ce sont les corps de ceux qui ont affronté la violence de l'État qui deviennent, en l'absence des espaces physiques détruits par la force de l'avancée néolibérale, les supports de la continuité de leurs souvenirs et de leurs liens. Et où désormais s'affiche la devise du nouveau musée : « La mémoire ne s'expulse pas ».

Les locaux de l'Association des habitants figuraient parmi les premiers lieux détruits. Les habitants avaient toutefois conservé le sens de la collectivité, en affirmant que dès lors « toutes les maisons portaient l'enseigne de l'association », ce qui a été promptement réalisé en peignant la mention *Associação de Moradores da Vila Autódromo* sur l'ensemble des façades encore préservées. La résidente Sandra Maria explique cette action, menée après la démolition du siège de l'Association des habitants par la Mairie :

Nous l'avons souvent répété : ils avaient démoli un bâtiment, mais l'association continuerait d'exister. Nous avons donc écrit son nom sur toutes les maisons, pour que cela soit bien clair. L'association des habitants ne se réduit pas au local qui l'accueille, elle va bien au-delà. L'association des habitants, c'est leur organisation elle-même. Tant qu'il y aura des résidents organisés, discutant, combattant, l'association sera vivante. (*in* Peregrino, 2016).

Dans une société néolibérale compétitive et individualiste, la solidarité est révolutionnaire. L'État paraît avoir été particulièrement attentif à ce point, accordant la priorité à la démolition des espaces de sociabilité et de construction collective. En témoigne la destruction, parmi les zones affectées par les démolitions, d'une aire de jeux pour enfants créée de manière participative par les habitants.

À l'issue de multiples luttes et de nombreuses négociations, vingt familles (sur un total de 700 avant les opérations de délogement) sont parvenues à obtenir gain de cause, et demeurent sur place à ce jour. L'action de cette minorité revêt une portée plus générale, à travers le

maintien du statut administratif d'une partie du territoire comme Zone spéciale d'intérêt social (AEIS). Ces habitants en résistance sont parvenus également à préserver quelques ruines des maisons détruites, et ont placé une signalisation mettant en évidence les lieux de mémoire. La configuration du musée de parcours ou de territoire ainsi constitué est dynamique, et comprend aujourd'hui des sculptures réalisées à partir des décombres par des étudiants en architecture, une église épargnée par les destructions (l'église São José Operário), auxquelles s'est ajouté l'« amphithéâtre », une place circulaire construite en 2017.

Ce musée s'est en outre efforcé de satisfaire les exigences légales pour être reconnu officiellement en tant que tel, élaborant un programme muséologique avec le soutien technique du milieu universitaire.

À l'image de la ville qui l'environne, le *Museu das Remoções* est dynamique, et continue à étendre sa présence dans d'autres espaces au-delà du territoire de l'ancienne *Vila Autódromo*. Il est aujourd'hui présent dans les collections du Musée Historique National – à travers la donation de décombres venant compléter des séries acquises un siècle plus tôt –, dans des travaux universitaires, des articles, des ouvrages, des thèses et des mémoires de master. Il participe aussi à des événements scientifiques nationaux et internationaux⁵.

Sa forme insurgée met en demeure la Muséologie normative de penser ce mode d'existence inédit : quand bien même le Musée des expulsions perdrait le territoire qui est le sien et le parcours de ruines qui le compose, quand bien même ses habitants déménageraient en d'autres lieux, cesserait-il pour autant d'exister ? Ou à l'instar de l'association des habitants de la *Vila Autódromo*, poursuivrait-il son existence en chaque lieu où se trouvent ses acteurs ?

Remerciement

Nous tenons à remercier tout particulièrement Dominique Schoeni, dont le travail intellectuel et collaboratif sur ce projet a largement dépassé les responsabilités de relecture des textes.

⁵ Sandra Teixeira, habitante de la *Vila Autódromo* et l'une des principales leaders du mouvement de création du musée, a participé à la XXIe Conférence du Mouvement international pour une Nouvelle Muséologie (MINOM) à Catane, en Italie, en février 2024. Elle a présenté à cette occasion une communication orale exposant son point de vue sur le Musée des expulsions.

Références bibliographiques:

Arantes, P. (2019). *A fratura brasileira do mundo*. Lisboa : Cadernos Ultramares.

Bacqué, M.-H., Bellanger, E., & Rey, H. (Eds.). (2018). *Banlieues populaires : territoires, sociétés, politiques*. Paris : éditions de l'Aube.

Bruno, C., Chagas, M., & Moutinho, M. (Eds.). (2017). *Sociomuseology 1: New Focuses/New Challenges*. Lisbonne : Université Lusofona de Humanidades e Tecnologias.

Capanema, S., & Ruoso, C. (2023). Les musées face à une autre histoire du Brésil : la muséologie sociale et l'émergence de nouvelles représentations et actions populaires. *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*, (30). Mis en ligne le 22 décembre 2023, consulté le 20 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/11966>; DOI : <https://doi.org/10.4000/mimmoc.11966>.

Chagas, M. de S. (2002). Memória e poder: dois movimentos. In Chagas, M. de S., & Santos, M. S. dos. *Museu e políticas de Memória* (pp. 35-67). Lisboa : ULHT. (Cadernos de Sociomuseologia, 19).

Gouveia, I.; Chagas, M.; Duarte Cândido, M M; Schoeni, D (Dir.). Les Cahiers de Muséologie - La Muséologie Sociale, Édition hors-série, n. 2 – 2022. 225 p. <https://popups.uliege.be/2406-7202/index.php?id=906>

Clifford, J. (2016). Museus como zonas de contato. *Periódico Permanente*, (06), 1-37. URL : <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford>.

Dos Santos, A. B. (2023). *A terra dá, a terra quer*. São Paulo : Ubu editora.

Duarte Cândido, M. M. (2021). La muséologie sociale : expériences brésiliennes. In Gob, A., & Drouguet, N. *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels* (5e éd., pp. 316-319). Paris : Armand Colin.

Duarte Cândido, M. M., Cornelis, M., & Nzoyihera, É. (2019). Les muséologies insurgées : un avenir possible pour une tradition épistémologique. In Smeds, K. *The Future of Tradition in Museology: Materials for a discussion* (pp. 50-54). Paris : ICOFOM/ICOM. URL : http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Icofom-mono-FutureofTradition-FINAL.pdf.

Freire, J. R. B. (1999). A descoberta do museu pelos índios. *Terra das Águas - Revista semestral do Núcleo de Estudos Amazônicos*, Universidade de Brasília, 1(1). Consulté le 13 août 2009 à <http://www.proindio.uerj.br/promu.htm>.

Freire, P. (1981). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro : Editora Paz e Terra. (Œuvre originale publiée en 1968).

- Gramsci, A. (2013). *Antologia*. Madrid : Akal.
- Hernández, L. E. (2024). *Répresentation muséale de la favela: regards croisés*. Lisboa : Edições Universitárias Lusófonas. (Col. Sociomuseology & Sociomuséologie, 3).
- Lord, G. D., & Blakenberg, N. (2015). *Cities, Museums and Soft Power*. American Association of Museums.
- Nora, P. (Dir.). (1984). *Les lieux de mémoire, Tome I. La République* (pp. XVI-LII). Paris : Gallimard.
- Offenstadt, N. (2022). *Urbex : Le phénomène de l'exploration urbaine décrypté*. Paris : Albin Michel.
- Peregrino, M. (2016). Museu das Remoções é inaugurado na Vila Autódromo. In *O cidadão do bairro da Maré (blog)*, 26 mai. URL : <https://jornalocidadao.net/museu-das-remocoes-e-inaugurado-na-vila-autodromo/>.
- Pujadas, J. J. (2005). Ciudades acogedoras? Transformaciones urbanas, imaginarios y actores sociales. In *XVI Congreso de Estudios Vascos* (pp. 365-373). Bilbao : Eusko Ikaskuntza.
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In Quijano, A. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires : CLACSO.
- Quiroz, L., & Colin, P. (2023). *Pensées décoloniales : une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*. Paris : La Découverte.
- Ruoso, C. (2021). Curadoria de barricadas: expor as feridas coloniais. *Sociomuseologia: para uma leitura crítica do Mundo*, 8(14).
- Spivak, G. C. (2018). *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte : Editora UFMG.
- Teixeira, Sandra Maria de Souza. (2023). *Tijolos da História: Museu, Resistência e Memórias da Vila Autódromo*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (Trabalho de conclusão do Curso de História)
- Varine, H. de (2017). *L'écomusée*. Paris : L'Harmattan.
- Vergès, F., & Vrainom, S. (2021). *De la violence coloniale dans l'espace public: visite du triangle de la Porte Dorée à Paris*. Paris : SHED.
- Vergès, F. (2023). *Programme de désordre absolu : décoloniser le musée*. Paris : La Fabrique.

Partie I

Comment naissent les musées ? Une perspective de la muséologie sociale

De la Nouvelle Muséologie à la Muséologie Sociale : les enjeux posés par une transition et sa reconnaissance internationale

Manuelina Maria Duarte Cândido¹

Résumé

Ce texte présente la transition entre Nouvelle Muséologie (Desvallées, 1992 ; 1994) et Muséologie Sociale, mais aussi les spécificités de cette dernière, résolument ancrées dans les engagements de la Muséologie latino-américaine de faire du musée un instrument au service de la transformation sociale.

Nous cherchons à démontrer l'importance de moments tels que la Table ronde de Santiago du Chili (1972) et le Ier Atelier du Mouvement international pour une Nouvelle Muséologie (Québec 1984) pour le renouvellement de la Muséologie et pour l'affirmation d'idées et de pratiques qui continuent de résonner dans ce qui est aujourd'hui la Muséologie Sociale. Nous abordons également ses aspects décoloniaux et sa portée dans les musées en temps de crise comme la pandémie de COVID-19 et le changement climatique.

Enfin, nous soulignons les expressions de reconnaissance internationale de la Muséologie Sociale, telles que son influence sur la Recommandation pour la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société (UNESCO 2015) ; la tenue de la Conférence MINOM à Catane, Italie (2024); et, en particulier, la création du Comité International de Muséologie Sociale au sein du Conseil International des Musées (SOMUS/ICOM).

Abstract

This text presents the transition between *Nouvelle Muséologie* (Desvallées, 1992; 1994) and Social Museology, but also the specificities of

¹Docteure en Muséologie, Professeure à l'Université Fédérale de Goiás (UFG) au Brésil.

the latter, firmly anchored in the commitments of Latin American Museology to make the museum an instrument at the service of social transformation.

We seek to demonstrate the importance of moments such as the Round Table of Santiago de Chile (1972) and the First Workshop of the International Movement for a New Museology (Quebec 1984) for the renewal of Museology and for the affirmation of ideas and practices that continue to reverberate in what is today Social Museology. We also address its decolonial aspects and its scope in museums in times of crisis such as the COVID-19 pandemic and climate change.

Finally, we highlight expressions of international recognition of Social Museology, such as its influence on the Recommendation for the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society (UNESCO 2015); the holding of the MINOM Conference in Catania, Italy (2024); and, especially, the creation of the International Committee for Social Museology within the International Council of Museums (SOMUS/ICOM).

Introduction

Depuis les années 1980, des personnes liées aux écomusées et aux musées communautaires, dont un bon nombre avaient été créés sous l'inspiration de la Table ronde de Santiago du Chili sur le rôle des musées en Amérique latine (1972), ont plaidé auprès du Conseil international des musées (ICOM) la reconnaissance de nouveaux modèles de musée – écomusées, musées de voisinage, musées de territoire, musées communautaires et autres projets apparentés. La création en 1982 de l'association française M.N.E.S. (Muséologie nouvelle et expérimentation sociale)² par Évelyne Lehalle, Chantal Lombard, Alain Nicolas et William Saadé (et dont Hugues de Varine fut le président d'honneur), témoigne du même intérêt et des mêmes revendications.

Lors de la Conférence générale de l'ICOM à Londres en 1983, le Comité international pour la muséologie (ICOFOM) a cependant refusé de cautionner l'existence de ces pratiques s'écartant du cadre muséologique institué (Duarte Cândido, 2003, p. 27), ce qui a conduit à la création d'un mouvement alternatif³. À l'occasion d'un premier Atelier du Mouvement international pour une Nouvelle Muséologie (MINOM), en 1984 au Québec, a été rédigée collectivement la *Déclaration des principes de base d'une nouvelle muséologie*⁴. Dans ce document est affirmée la nécessité de mettre en pratique les idéaux de la Table ronde de Santiago du Chili, dans laquelle il trouvait ses origines, et l'importance du développement social et de la participation de la population aux processus de muséalisation. Les auteurs plaident également en faveur des approches interdisciplinaires, et revendiquent la reconnaissance des typologies de musée contestées par l'ICOM, ainsi que celle du mouvement lui-même.

² On doit à l'Association M.N.E.S. la publication de plusieurs livres privilégiant la pensée et l'expérimentation autour de la Nouvelle Muséologie, y compris les deux volumes de l'anthologie réalisée sous la direction d'André Desvallées, Marie-Odile de Bary et Françoise Wasserman (1992 ; 1994).

³ Personnalité incontournable de ce mouvement, Hugues de Varine nous a informé qu'il n'avait pas participé à l'inauguration du MINOM en 1984, mais à une réunion préparatoire à Montréal du 26 au 28 mai 1983, à l'invitation de Pierre Mayrand et de Maude Céré (Communication personnelle. Message électronique du 01/08/2023).

⁴ En 1989 paraît le livre *New Museology*, un recueil d'essais édité par Peter Vergo. Dans cet ouvrage, la sélection d'auteurs privilégiant la perspective britannique, construite autour de galeries et de musées spécialisés dans les beaux-arts, n'a aucun lien avec la Nouvelle muséologie d'origine canadienne. Pour les lecteurs anglophones, le titre peut cependant prêter à confusion. Pour cette raison, même dans nos publications en anglais, nous avons choisi d'utiliser l'expression française Nouvelle Muséologie à la place de *New Museology*.

Pour les initiateurs du MINOM, les nouvelles expériences dans le domaine muséal devaient acquérir un caractère social (par opposition au collectionnisme), en introduisant d'autres pans du patrimoine au sein de ces musées qui s'ouvriraient, au-delà de leurs bâtiments, à l'environnement naturel et social⁵. La notion de public/visiteur cédait la place à celle de communauté de participants, et l'exposition était conçue comme un espace de formation permanente plutôt que comme un lieu de contemplation. Les principales caractéristiques de la Nouvelle Muséologie étaient posées, et le MINOM avait pour vocation de les défendre et de les diffuser.

À titre d'exemples de ces nouvelles pratiques étaient généralement mentionnés, à cette époque, le Musée national du Niger, les musées de voisinage aux États-Unis (comme l'*Anacostia Museum*, initiative de John Kinard⁶), la *Casa del Museo* à Mexico, les expositions populaires en Suède, les musées d'archéologie industrielle au Royaume-Uni et les écomusées français créés sous l'impulsion de Georges Henri Rivière et Hugues de Varine (Duarte Cândido, 2003, p. 29).

Selon Mário Moutinho, la reconnaissance par la muséologie du droit à la différence a constitué la principale avancée de la Déclaration de Québec (Moutinho *in* Araújo et Bruno, 1995, p. 29)⁷. L'existence de ce mouvement muséologique résolument pluriel a motivé la tentative de création du Comité international Écomusées / Musées communautaires au sein de l'ICOM⁸, mais ce projet n'a jamais été concrétisé. Entre le

⁵ La notion de collection a également été reconsidérée dans une optique plus large par des acteurs du MINOM. Mathilde Bellaigue, documentaliste de l'Écomusée du Creusot-Montceau, a ainsi proposé la notion de collection opérationnelle, qui nous paraît présenter un grand intérêt (Duarte Cândido et Pappalardo, 2022).

⁶ Qui a lui-même participé à l'Atelier au Québec en 1984.

⁷ Il convient de souligner que cette publication de 1995, *A memória do pensamento museológico brasileiro: documentos e depoimentos*, a été la première à apporter les documents finaux de la Table ronde de Santiago (1972) et de l'Atelier pour une nouvelle muséologie du Québec (1984) au Brésil. Bien qu'il ne s'agisse que d'une publication modeste, réalisée par le Comité brésilien de l'ICOM, son contenu a circulé depuis sa publication dans plusieurs cours de formation dans le domaine de la muséologie, notamment dans le cursus de spécialisation en muséologie de l'Université de São Paulo (CEMMAE-USP), où les deux organisateurs étaient professeurs. De cette façon, elle a influencé de nouvelles générations de professionnels du domaine, comme c'est notre cas.

⁸ Le Conseil international des musées est structuré à partir de l'existence de *comités nationaux*, validant automatiquement l'affiliation de leurs membres en son sein, et de *comités internationaux* thématiques auxquels ses membres peuvent librement choisir de s'affilier. Une étude de la chronologie de la création des comités internationaux permet d'identifier les thématiques prioritaires au sein de cette organisation, depuis sa fondation en 1946. Une tendance forte est initialement observable dans les préoccupations liées aux collections, avec plusieurs comités organisés autour de la question des typologies. Par la suite s'est manifesté de manière accrue un intérêt pour les fonctions des musées. La professionnalisation du domaine des musées a engendré en 1968 la création de l'ICTOP (Comité international pour la formation du personnel), et la volonté de construire un champ de connaissances spécifique a culminé en 1977 avec la constitution de l'ICOFOM (Comité international pour la muséologie). L'IC Ethics (Comité international sur les dilemmes éthiques) est né en 2020 de la préoccupation contemporaine pour les questions de déontologie.

MINOM et l'ICOM, la rupture est consommée, et lors d'un second atelier organisé à Lisbonne (1985) est créée une Fédération internationale de Nouvelle Muséologie, dont le siège était au Canada⁹. Par la suite, le MINOM sera affilié à l'ICOM en tant qu'organisation indépendante, sans constituer un comité international au sein de cette organisation.

Basé sur l'idée d'un musée au service de la société, qu'il attribue dès le préambule de son document fondateur à la Déclaration de Santiago du Chili, l'Atelier de Québec n'ajoute à celle-ci aucune idée ou concept originaux, selon Mário Moutinho. Sa contribution fondamentale réside plutôt dans la confrontation avec la nouvelle réalité muséale qui s'était dessinée depuis 1972. La Déclaration de Québec renforce ainsi le caractère intégrateur et interdisciplinaire de la nouvelle approche muséologique. Elle met l'accent sur l'implication des populations locales et l'utilisation des ressources patrimoniales comme moteurs de leur futur développement. Elle omet cependant une nouvelle fois le patrimoine immatériel, à l'instar de la Déclaration de Santiago, qui déjà fut critiquée à ce sujet par divers auteurs (Mellado González, 2023).

La Nouvelle Muséologie s'est caractérisée principalement par le dépassement de la notion traditionnelle de collection conçue comme élément central des musées, à travers l'introduction d'un nouvel appareil conceptuel mettant en valeur le musée intégré et l'accent désormais placé sur les demandes sociales. Dans des travaux antérieurs (par exemple Duarte Cândido, 2003), nous avons défendu l'idée qu'il ne s'agissait à ce titre que d'un mouvement rénovateur, et non d'une autre muséologie. Il est certes possible d'y observer une ouverture vis-à-vis des territoires, une rupture des limites spatiales du musée et des typologies d'objets, à travers un regard porté sur le patrimoine extra-muros, les paysages et les populations locales. Mais en sont absents la rupture radicale avec les normes de la Muséologie et l'engagement social et politique plus profond manifestés dans la Muséologie Sociale.

Pour situer chronologiquement les origines de la Nouvelle Muséologie, André Desvallées (1992) propose neuf moments clés :

- la création de M.N.E.S. (1982) ;
- la Table ronde de Santiago du Chili (1972) ;
- la publication du livre de Freeman Tilden sur l'interprétation du patrimoine, qui permet la

⁹ Communication personnelle d'Aida Rechena, Raquel Janeirinho et Emanuel Sancho, directeurs du MINOM-Portugal, avec des contributions de César Lopes. Message électronique du 27/07/2023

rénovation de la Muséologie des centres d'interprétation (1957) ;

– les Journées de Lurs (1966), qui ont donné lieu à la création de plusieurs musées de site et à la gestation du concept d'écomusée par Georges Henri Rivière et Hugues de Varine ;

– la Réunion d'Aspen (Colorado) en 1966, où Sidney D. Ripley, du *Smithsonian Institute*, lance l'idée d'une expérience de musée de voisinage et décide de financer l'initiative du pasteur et activiste noir John Kinard à Anacostia, un quartier afro-américain de Washington ;

– le séminaire sur les musées de voisinage aux États-Unis en novembre 1969, auquel participaient, entre autres, Emily Dennis-Harvey, animatrice du *Brooklyn Children's Museum* et John Kinard, fondateur en 1967 de l'*Anacostia Neighborhood Museum* ;

– les idées qui sous-tendent l'ensemble des écrits de Georges Henri Rivière et plus particulièrement ceux d'Hugues de Varine, respectivement directeurs de l'ICOM à partir de 1946 et de 1962 ;

– la 9e Conférence générale de l'ICOM (1971), qui s'est tenue entre Paris, Dijon et Grenoble, sur le thème « Le musée au service de l'homme aujourd'hui et demain » ;

– La première annonce publique du terme écomusée (lors de cette dernière conférence) par Robert

Poujade, maire de Dijon et premier ministre en charge de l'Environnement en France¹⁰.

La mention dans cette liste de la Table ronde de Santiago, considérée comme fondamentale pour la rénovation du champ muséal, est remarquable dans cette publication organisée en dehors de l'Amérique latine. À l'inverse, on notera l'étrange absence de référence à la création du MINOM par André Desvallées, quand bien même ce dernier en faisait alors partie, selon les témoignages d'autres membres fondateurs.

Une bouffée d'air frais venue d'Amérique latine : musées et transformation sociale

La Table ronde de Santiago du Chili est désormais considérée par beaucoup comme un premier mouvement à caractère décolonial dans le domaine de la muséologie¹¹ (Mellado, 2023, p. 23). Il convient à cet égard de rappeler que celle-ci s'est tenue à la suite d'une série de séminaires régionaux organisés par l'UNESCO dans des territoires non européens (à Rio de Janeiro en 1958, à Jos au Nigeria en 1964 et à New Delhi en 1966), mais qu'à l'inverse de ces derniers, qui avaient recouru aux langues hégémoniques de l'UNESCO (l'anglais et le français), la rencontre de Santiago avait adopté l'espagnol comme langue de travail. Les principaux conférenciers étaient tous latino-américains et, comme cela a été souligné autant par les participants que dans des recherches ultérieures sur cet événement, le caractère innovateur de celui-ci résidait dans le fait que ces intervenants provenaient de divers domaines de connaissance, et non

¹⁰ Hugues de Varine, dans son livre *L'écomusée singulier et pluriel* (2017), raconte que l'origine du mot est liée à sa constatation de « la misère des musées de sciences naturelles », qui ne savaient pas tirer parti de leur potentiel pour l'éducation des jeunes et des adultes. Informé de la tenue par l'UNESCO d'une conférence sur l'environnement à Stockholm en 1972, il avait envisagé d'utiliser le thème de la Conférence générale de l'ICOM de 1971 pour inciter les musées à réfléchir à leur rôle par rapport à l'avenir et aux enjeux environnementaux, à travers le discours de Robert Poujade, ministre français de la Protection de la nature et de l'Environnement. Mais il avait été averti que le ministre ne voulait pas utiliser le terme *musée*, qu'il considérait comme une institution dépassée, à laquelle il ne voulait pas être associé. Pour cette raison, et parce qu'il comprenait que les musées sans collection n'obtiendraient guère de soutien financier du domaine de la culture et devraient se rapprocher d'autres secteurs, de Varine s'est alors prêté à un exercice de construction d'un nouveau terme unissant musées et questions environnementales, ce qui l'a conduit à proposer le mot *écomusée*.

¹¹ L'UNESCO a confié à Hugues de Varine, alors directeur de l'ICOM, la tâche de l'organisation la plus directe de l'événement, et ce n'est donc pas par hasard qu'il y a imprimé sa marque, en renvoyant à sa propre affirmation pionnière selon laquelle le musée devait être décolonisé culturellement (De Varine-Bohan, 1969 in Desvallées, 1992, p. 58). Une protagoniste de cet événement est encore aujourd'hui oubliée dans les bibliographies (surtout francophones) à ce propos : son organisatrice locale à Santiago du Chili, Grete Mostny, alors directrice du *Museo Nacional de Historia Natural*.

directement du monde des musées. Les thèmes suivants ont ainsi été abordés :

- l'importance et le développement des musées dans le monde contemporain ;
- les musées et l'environnement urbain (Jorge Enrique Hardoy, Argentine) ;
- les musées et le développement culturel en milieu rural et le développement de l'agriculture (Enrique Enseñat, Panama) ;
- les musées et le développement scientifique et technologique (Mario Teruggi, Argentine) ;
- Les musées et l'éducation permanente (César Picon Espinoza, Pérou)¹².

Ces interventions ont provoqué un changement de perspective chez les directeurs des musées latino-américains présents dans l'assistance, qui ont été amenés à penser au contexte socio-économique dans lequel leurs institutions étaient insérées, en dépassant les limites physiques de leurs musées et l'attention exclusivement tournée vers les collections. Comme nous l'avons déjà indiqué, des aspects tels que le caractère interdisciplinaire de la muséologie et la notion de musée intégré apparaissent avec la même force dans la Déclaration de Québec. On ne peut pas en dire autant de l'accent placé sur les usages sociaux du patrimoine, et plus particulièrement sur la responsabilité politique des professionnels des musées. Entre les déclarations de Santiago et de Québec s'observe en effet une certaine dépolitisation du contenu. C'est là que réside à notre sens la principale distinction entre la Nouvelle Muséologie et la Muséologie Sociale, qui apparaît progressivement au Portugal et au Brésil dans les années 1990, et qui explose en puissance dans ce pays latino-américain, plus particulièrement à partir du milieu de la première décennie des années 2000. Une distinction que l'on pouvait déjà entendre, ici et là, dans le discours de certains acteurs de ces mouvements :

(...) le travail communautaire, y compris la muséologie communautaire, est un travail hautement politique, et cela ne correspond pas nécessairement au sens de la politique des autorités, des autres autorités. C'est pourquoi j'ai parlé de subsidiarité et, lorsque j'ai parlé de subsidiarité, j'ai parlé de politique. Je crois qu'il faut toujours garder à l'esprit que le travail que

¹² Une thèse de doctorat en muséologie apportant de nouvelles informations et une perspective innovatrice sur l'événement est sur le point d'être défendue par Jules César Chaves à l'*Universidade Lusófona* de Lisbonne.

nous faisons avec les communautés, le travail que les communautés font sur elles-mêmes, est un travail politique perçu comme délinquant et subversif par les autorités, et qu'il y a donc un conflit permanent, ouvert, froid ou enflammé, entre le travail communautaire et l'autorité politique.

(Hugues de Varine, communication orale lors du de la première Rencontre internationale des écomusées à Rio de Janeiro. Primeiro Encontro Internacional de Ecomuseus, Secretaria Municipal de Saúde, Turismo e Esporte do Rio de Janeiro, 1992, p. 326, traduction libre).

La tenue de la première Rencontre internationale des écomusées (*I Encontro Internacional de Ecomuseus*), parallèlement à l'ECO-92¹³ organisé à Rio de Janeiro en 1992, constitue un tournant important. À cette occasion se sont trouvés rassemblés des muséologues portugais engagés dans le Mouvement international pour une Nouvelle Muséologie (MINOM), comme Mário Moutinho et Manuela Carrasco¹⁴, et les professeurs brésiliens qui participeront au noyau initial de la formation en muséologie de l'Universidade Lusófona de Lisbonne, comme Maria Celia Santos et Mario Chagas (Duarte Cândido ; Ruoso, 2020). On y retrouve encore des figures incontournables de l'impulsion d'une écomuséologie au Brésil, comme Fernanda de Camargo-Moro, ou pour l'innovation dans les pratiques et dans la réflexion sur les musées et le patrimoine, comme Lourdes Rego Novaes et Ulpiano Bezerra de Menezes, sans oublier

¹³ La Conférence des Nations Unies sur l'environnement et le développement (CNUMAD), qui s'est tenue à Rio de Janeiro en 1992, est également connue sous les noms d'*ECO-92* et de *Sommet de la Terre*. Le premier événement mondial sur l'environnement avait été organisé deux décennies plus tôt à Stockholm en 1972, et comme nous l'avons déjà mentionné, avait motivé Hugues De Varine à suggérer le terme d'écomusée au ministre Robert Poujade pour son discours à la Conférence générale de l'ICOM à Dijon en 1971 (de Varine, 2017, p. 27). Il est intéressant d'observer cette association entre ces deux événements et les transformations que traversaient les musées, notamment avec l'apparition des écomusées en France et au Brésil. À ce propos, il convient de rappeler que la création en 1975 de l'Écomusée d'Itaipu, sous l'impulsion de Fernanda de Camargo-Moro, ne présente pas le même caractère d'initiative *bottom-up* que l'écomusée de Santa Cruz, qui nous occupera ici. L'Écomusée d'Itaipu, lié au destin de la zone touchée par la construction d'un barrage hydroélectrique, trouve son origine et ses ressources dans la multinationale du même nom, maître d'œuvre du projet.

¹⁴ Dans un premier temps, c'est au Portugal que le MINOM nouvellement créé (en 1984 au Québec) a planté le plus fermement ses racines, avec la formalisation en 1985 de l'association MINOM-Portugal. L'assemblée constitutive de celle-ci avait été préparée par Hugues de Varine (Communication personnelle, message électronique du 21/11/2023), établi à Lisbonne à cette époque. Durant plusieurs décennies, le Portugal a été reconnu comme le pays d'Europe dans lequel les nouvelles typologies de musée telles que les musées de territoire et les écomusées ont joué « le rôle le plus extraordinaire dans le développement local et communautaire » (Hugues de Varine, communication orale lors du I Encontro Internacional de Ecomuseus, Secretaria..., 1992, p. 280).

Hugues de Varine, figure clé de nombreuses initiatives de rénovation des musées en Europe, mais aussi au Brésil. Les annales de la rencontre (*Secretaria Municipal de Saúde, Turismo e Esporte do Rio de Janeiro*, 1992) constituent un document précieux, qui reproduit non seulement la programmation et les textes des conférenciers, mais également l'ensemble des interventions dans les débats. Ce document mérite assurément des études complémentaires, pour approfondir l'analyse présentée par Roberto Fernandes do Santos Junior dans son mémoire de master en muséologie (2019).

L'expression *muséologie sociale* est utilisée depuis 1993 comme intitulé du cours de spécialisation en ce domaine créé à l'*Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias* (ULHT — aujourd'hui *Universidade Lusófona*), ainsi que dans les publications de cette dernière, comme les *Cadernos de Sociomuseologia*. Le premier volume de ces cahiers (Moutinho, 1993) s'intitule d'ailleurs opportunément « *Sobre o conceito de Museologia Social* » (Sur le concept de muséologie sociale). Petit à petit, au sein du département de muséologie de cette université, le terme de *Sociomuseologia* a commencé à être plus couramment utilisé, pour aujourd'hui servir d'intitulé à cette école de pensée.

Une *muséologie sociale* (ou une sociomuséologie comme école de pensée) en lieu et place d'une écomuséologie, ou d'une nouvelle muséologie ? Le moment choisi pour affirmer cette nouvelle terminologie ne doit rien au hasard, comme en témoignent les éléments suivants :

- L'affirmation, dans le discours de Mário Moutinho, que sans le Brésil, la Muséologie Sociale et la Sociomuséologie n'existeraient pas (Neu, 2024, p. 66) ;
- La participation à la première Rencontre internationale des écomusées, mentionnée ci-dessus, des professeurs tant portugais que brésiliens à l'origine de la formation en muséologie de l'*Universidade Lusófona*.

Mais que présentait cette rencontre de si nouveau, qui pouvait motiver un mouvement de passage entre la nouvelle muséologie et muséologie sociale ? Il importe ici de mentionner le rôle qu'y a joué Odalice Priosti, enseignante de français dans le quartier de Santa Cruz (Rio de Janeiro), en compagnie d'autres membres de l'Association des habitants qui avaient créé le Centre d'orientation et de recherche historique locale NOPH (1983), une initiative incluant un journal de quartier et une archive locale. À l'occasion de cette première Rencontre

internationale des écomusées, ces acteurs ont reconnu dans leurs actions au sein du NOPH une forme d'écomuséologie et de muséologie communautaire, ce qui les a conduit à créer, sur le périmètre d'anciens abattoirs désaffectés, l'Écomusée du *Quarteirão Cultural do Matadouro* de Santa Cruz (Silva, 2013). Que cette auto-reconnaissance et les projets auxquels elle a donné lieu aient obtenu l'appui des participants de la rencontre ne doit pas masquer ce qui différencie cette initiative des autres écomusées ou musées communautaires emblématiques de la Nouvelle Muséologie, nés du soutien et des encouragements apportés par des personnes ou des institutions liées au domaine des musées ou du patrimoine (comme l'Écomusée du Creusot-Montceau¹⁵, l'*Anacostia Neighborhood Museum*, la *Casa Museo* de Mexico ou la *Vila-Museu* de Mértola au Portugal). L'Écomusée de Santa Cruz est né de la reconnaissance d'une initiative populaire de mémoire déjà existante parmi les habitants du quartier. Il est ce qu'on appelle une *grassroots up initiative* dans toute sa puissance : la découverte du musée comme un instrument de lutte par des personnes qui n'appartiennent pas à ce milieu, qui cherchent à se former ou s'approprier les connaissances circulant dans le domaine de la muséologie en les passant au crible de ce qui peut leur être utile, de ce qui leur convient et renforce leur expérience, tout en manifestant leur désintérêt pour ce qui constitue des normes et des impositions qu'ils préfèrent ne pas suivre.

Sur ce chemin d'autoformation et d'autonomisation, les initiatives de Muséologie Sociale au Brésil cherchent souvent à se rapprocher des institutions de l'État ou des universités en quête d'informations, de soutien technique ou de partenariats. Mais avec l'avènement d'*internet* et l'explosion des réseaux sociaux, c'est désormais plus communément dans un cadre informel qu'elles se renforcent en créant leurs propres forums de discussion, d'échange d'expériences et de soutien mutuel, ou encore d'organisation de leurs activités militantes et d'expressions de leurs revendications.

Odalice Priosti a elle-même été artisanne de la création d'un des réseaux les plus anciens et les mieux structurés de la Muséologie Sociale brésilienne, constitué en association du point de vue juridique :

¹⁵ Dans les Annales de la Première Rencontre internationale des écomusées (Secretaria..., p. 288) Hugues de Varine rapporte en détail comment, à partir d'une demande de la municipalité pour la création d'un musée au Creusot, il a commencé à rechercher des syndicats locaux avec l'intention de les impliquer dans l'initiative et d'ouvrir un canal de participation efficace pour les ouvriers. Son diagnostic préliminaire pour la création du musée mentionnait en effet comme défi social local la fin du système paternaliste existant en ces lieux depuis 140 ans. Si l'approche même de ce diagnostic en vue de la création d'un musée était assurément déjà peu commune, son rapprochement avec les syndicats à la faveur de ses conclusions, et en cherchant à inventer une sorte de musée qui pourrait les intéresser, démontre une détermination à créer un musée qui s'affranchit des modèles classiques pour répondre aux intérêts des travailleurs, culminant dans la création de l'Écomusée du Creusot-Montceau.

l'Association brésilienne des écomusées et des musées communautaires (ABREMC). D'innombrables autres réseaux vascularisent aujourd'hui la Muséologie Sociale dans le pays. Sans vouloir en faire une liste exhaustive, on peut mentionner ici le Réseau Muséologique Kilombola, le Réseau de Muséologie Sociale de Rio de Janeiro, le Réseau Indigène de Mémoire et de Muséologie Sociale, le Réseau LGBT de Mémoire et de Muséologie Sociale, les réseaux d'éducateurs dans les musées (selon divers formats), le Réseau brésilien des lieux de mémoire, etc.

Les Rencontres des écomusées (qui s'intitulent désormais *Rencontre internationale des Écomusées et Musées Communautaires* — EIEMC) ne se tiennent pas à échéance régulière, mais ont déjà connu cinq éditions, la dernière ayant eu lieu en 2015 à Juiz de Fora, dans l'État du Minas Gerais. Odalice Priosti, dès la seconde édition, a cédé la responsabilité de leur organisation à l'ABREMC. Ce groupe s'est rapproché du Réseau des écomusées italiens pour la tenue du Forum des écomusées et musées communautaires, un des événements parallèles de la Conférence générale de l'ICOM à Milan, en 2016. Toujours dans le domaine des réseaux, il est important de mentionner la création d'un réseau de musées communautaires d'Amérique (2000), dirigé par Teresa Morales et Cuauhtemoc Camarena Ocampo, du Mexique.

Plus récemment, nous avons pu observer d'autres différences entre la Nouvelle Muséologie et la Muséologie Sociale, comme le dépassement des formes classiques d'interdisciplinarité à travers des approches interculturelles prenant en compte d'autres savoirs et d'autres épistémologies, provenant de milieux non académiques¹⁶ et de peuples traditionnels, ainsi que des approches *indisciplinées* d'une muséologie qui ne se laisse pas encadrer dans les disciplines universitaires existantes.

Maria Magdalena Neu (2024, p. 128) a tenté de préciser quelques définitions pertinentes pour la présente discussion en traçant des parallèles entre l'Écomuséologie et la Muséologie Sociale d'une part, et entre la Nouvelle Muséologie et la Sociomuséologie de l'autre. Selon cette autrice, les deux premiers termes peuvent être compris comme des descriptions de processus muséaux (accompagnés de réflexions empiriques), et les deux derniers comme des écoles de Muséologie. L'autrice précise à ce sujet que la Nouvelle Muséologie a des racines officielles en France¹⁷, tandis que la Muséologie Sociale a été rendue possible à travers des politiques publiques

¹⁶ Chagas, Gonçalves et Vassallo (2023, p. 175) font référence, par exemple, aux dialogues que la Muséologie Sociale entretient avec la Muséologie Indigène, la Muséologie des Enchantés (*Museologia dos Encantados*), la Muséologie Quilombola, la Muséologie LGBT+ et la Muséologie des *terreiros* des religions afro-brésiliennes.

¹⁷ Dans les années 1970 et 1980.

appliquées en Amérique du Sud¹⁸, et a été institutionnalisée en tant qu'école de pensée et domaine universitaire au Portugal¹⁹.

Selon Chagas et Gouveia (2014), la nécessité d'adopter un nouveau concept qui surpasserait la Nouvelle Muséologie tient également au fait que l'expression a perdu de sa puissance et a été absorbée par la Muséologie normative. Un exemple emblématique est l'incorporation des écomusées et des musées de société dans une même catégorie de musées en France, imposant aux écomusées des normes qui les ont dénaturés par rapport à leur proposition initiale, comme celle de ne pas nécessairement posséder de collections institutionnelles²⁰. De Varine a constamment dénoncé l'impact négatif de cet encadrement sur les écomusées, qui a largement démantelé leur potentiel.

Cependant, dans l'attente d'une consolidation des expressions telles que la Sociomuséologie et la Muséologie Sociale, le terme de Nouvelle Muséologie a continué d'être utilisé par certains acteurs très alignés avec les premières, quand bien même sur un ton critique (Santos ; Primo, 2010).

Chagas et Gouveia caractérisent la Muséologie Sociale comme

(...) engagée à réduire les injustices et les inégalités sociales ; à combattre les préjugés ; à améliorer la qualité de la vie collective ; à renforcer la dignité et la cohésion sociale ; à utiliser le pouvoir de la mémoire, du patrimoine et du musée en faveur des communautés populaires, des peuples autochtones et *quilombolas*, des mouvements sociaux, y compris le mouvement LGBT, le MST²¹, parmi d'autres (Chagas ; Gouveia, 2014, p. 17, traduction libre).

¹⁸ Plus particulièrement à partir des années 2000 et de la gestion du ministère de la Culture du Brésil par Gilberto Gil, mais en s'enracinant dans des initiatives menées antérieurement dans les années 1990, et inspirées autant par la Nouvelle Muséologie que par la pensée de personnalités comme Waldisa Rússio, Paulo Freire et Hugues de Varine.

¹⁹ Progressivement à partir de 1993, et plus largement à partir des années 2000.

²⁰ Le thème des collections opérationnelles, déjà mentionné, a été introduit par Mathilde Bellaigue et expérimenté à l'Écomusée du Creusot-Montceau. Il a influencé de nombreux Brésiliens dès sa diffusion dans des événements et des cours que celle-ci a dispensés au Brésil, mais n'a malheureusement fait l'objet que de rares publications (voir toutefois Bellaigue, 1987). La pertinence de continuer à penser les collections muséales de manière plus ample, incluant les biens tangibles et intangibles, à l'intérieur comme à l'extérieur des « murs » des musées, continue d'apparaître sporadiquement dans la littérature (Duarte Cândido; Pappalardo, 2022; Demoulian, 2020). Demoulian propose le concept de collections écomuséales, mais on observera à ce sujet que la constitution de collections non institutionnelles (appartenant à l'institution) n'est pas une exclusivité des écomusées. Les musées communautaires ou territoriaux, parmi d'autres, identifient et inventorient également ces autres références patrimoniales.

²¹ Le *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (Mouvement des travailleurs ruraux sans terre), au Brésil.

Ces communautés, comprises comme des groupes qui partagent des valeurs et des références culturelles, parfois un territoire (mais pas nécessairement, comme c'est le cas de la communauté LGBT), deviennent des protagonistes de l'initiative muséale, au service desquels les professionnels du domaine se mettent à disposition en tant que travailleurs sociaux (Rússio, 1983, reproduit in Bruno, 2010). Rappelons à cet égard que Waldisa Rússio a toujours insisté sur le fait que le travailleur social devait à ses yeux être conçu « dans le sens que lui donnent Florestan Fernandes et Paulo Freire : non exclusivement celui qui exerce la fonction de travailleur social, mais celui qui travaille consciemment avec le social, en collaborant avec le changement » (Rússio, 1983 in Bruno, 2010, p. 153). La Muséologie Sociale reconnaît le pouvoir des musées de mettre en lumière l'existence de groupes sociaux historiquement marginalisés et de valoriser leurs mémoires comme instruments d'émancipation (*empowerment*). Ses fondations sont les savoirs partagés, la production de mémoires et de récits à la première personne par des communautés socialement vulnérables, la perspective libertaire et décoloniale, l'engagement contre les injustices sociales et les inégalités. Il s'agit d'une Muséologie engagée, qui voit dans le musée un instrument au service de la transformation sociale.

Si la Muséologie sociale est apparue au Brésil et au Portugal dans des contextes de démocratisation post-dictatoriale, elle a présenté en chacun de ces lieux des nuances propres — telles que la résistance à l'abandon des zones rurales au Portugal et les revendications de représentativité et de lutte pour la terre des mouvements sociaux brésiliens. Aujourd'hui largement répandue dans les pays hispanophones de part et d'autre de l'Atlantique, elle doit en partie son origine au Brésil et à l'influence de la pensée de Paulo Freire et de Waldisa Rússio sur les professionnels du domaine des musées. Elle s'est également nourrie de liens intellectuels et d'affection avec les membres portugais du groupe fondateur du MINOM (Duarte Cândido; Ruoso, 2020), ou d'autres personnes qui ont été en contact avec la Nouvelle Muséologie à travers des actions développées au Portugal par Rivière et de Varine. Son influence s'étend à présent au-delà de la péninsule ibérique. La tenue en 2024 de la 21e conférence du MINOM à Catane, en Italie, marque les 40 ans de ce mouvement, et témoigne de la force avec laquelle ce pays a embrassé l'Écomuséologie puis la Muséologie Sociale.

En ce qui concerne les méthodologies adoptées, de nombreuses initiatives liées à la Muséologie Sociale réalisent des inventaires participatifs du patrimoine au sens large, et organisent des cercles de conversation portant sur la mémoire et la préservation des pratiques traditionnelles. Des expositions et des publications sont produites selon

divers formats, en vue de la diffusion des patrimoines et des activités. Fréquemment, des collections sont constituées et référencées, bien que ce ne soit pas là l'objectif principal. Le travail est d'ordinaire effectué par des bénévoles des communautés, qui souvent ne se reconnaissent que tardivement comme protagonistes d'un processus de muséalisation, et cherchent quelquefois un soutien technique auprès d'une institution muséologique ou d'une université pouvant assurer une formation à l'un ou l'autre de leurs membres. Comme nous l'avons expliqué plus haut, c'est toutefois surtout à travers des modes d'organisation en réseau que se réalise le partage des connaissances, se prodiguent des encouragements réciproques et s'élargissent, entre les participants, les répertoires de solutions face aux difficultés rencontrées. Aux rencontres présentes se sont ajoutées les rencontres en ligne, une modalité de communication déjà largement utilisée avant la pandémie et désormais encore plus répandue.

La Muséologie Sociale en période de menaces planétaires

Indubitablement, cette Muséologie insurgée, transgressive, insoumise et contre-coloniale témoigne d'un intérêt pour les savoirs ancestraux construits en dehors des cadres de la modernité occidentale, comme les philosophies de l'*Ubuntu*²² et du *Buen vivir*²³. Après avoir traversé une pandémie, et plongé dans les conséquences de la crise climatique depuis l'avènement de l'Anthropocène²⁴, il devient urgent d'écouter les alertes lancées par des populations qui maintiennent des formes de (ré)existence et coexistence avec la nature divergeant des modèles hégémoniques qui conduisent l'humanité à l'autodestruction.

²² Une pensée africaine d'origine bantoue, dont le nom peut être traduit par « je suis parce que nous sommes », convoquant une signification plus large de l'humanité.

²³ Une utopie amérindienne qui s'appuie sur l'égalité des genres, la réciprocité dans les relations de travail, l'autonomie, le soin de la nature et l'interculturalité comme modèle de dialogue des savoirs (Pimentel, 2014, p. 11).

²⁴ Que d'autres appelleraient *capitalocène*, *plantationcène* (Haraway, 2015) ou *wasteocène* (Armiero, 2023).

Il convient de noter que si la Nouvelle Muséologie et la Muséologie Sociale²⁵ ont stimulé à divers titres la création de nouveaux musées à partir de processus *bottom-up*, de l'initiative communautaire et non des pouvoirs institués, les deux contribuent de même à la rénovation des musées traditionnels qui se laissent imprégner par de nouvelles pratiques. Dans ces derniers cas cependant, les stratégies de participation adoptées ne devraient pas se limiter à des actions superficielles, liées à des événements et expositions temporaires, qui caractérisent le musée prédateur (Singer, s. d.). Il est nécessaire d'aller plus avant, de repenser les aspects les mieux établis et généralement hiérarchisés du travail muséal comme la constitution des collections et les prises de décision en matière de gestion. Un exemple nous est fourni par l'intégration, dans les collections du Musée Historique National (MHN) de Rio de Janeiro, de fragments de démolition rassemblés par le *Museu das Remoções*, un musée communautaire lié à la résistance contre la spéculation immobilière dans la région de la *Vila Autódromo*²⁶. Ce « musée des expulsions », créé par un groupe d'habitants résistant à la destruction de leur quartier, s'est constitué avant tout sous la forme d'un parcours de visite fléché à travers les vestiges et les ruines laissées par les expulsions forcées. Bien qu'institutionnellement constitué, disposant d'un programme muséologique et répondant aux exigences légales d'un musée brésilien, celui-ci ne dispose pas de réserves. Un partenariat avec le MHN a permis le don de pièces à ce musée national, opérant une sorte de *mise à jour* des ensembles de fragments architecturaux de la fin du XIXe siècle, collecté suite à l'expulsion des

²⁵ Nous rappelons ici que le terme Sociomuséologie est plus couramment utilisé dans les travaux de l'*Universidade Lusófona*, ce qui porte à la différencier de la Nouvelle Muséologie et de la Muséologie Sociale. Selon Paula Assunção cependant, la Sociomuséologie est le fruit de la maturité de la Nouvelle Muséologie (Assunção, in Assunção et Primo, 2010, p. 8). Mário Moutinho et Judite Primo affirment pour leur part que si « au Brésil, les termes Sociomuséologie et Muséologie Sociale sont utilisés avec la même signification, (...) nous pensons qu'il est plus correct de reconnaître la Muséologie Sociale comme la pratique de la Muséologie d'inspiration communautaire, sous ses différentes formes. En ce qui concerne la Sociomuséologie, il s'agit de reconnaître un nouveau domaine disciplinaire qui vise à clarifier et, d'une certaine manière, à stimuler les nouvelles activités muséologiques au service du développement » (Moutinho et Primo, 2020, p. 26, notre traduction). Maria Magdalena Neu offre également sa contribution à cette clarification terminologique : « On observe un débat très vif à l'intérieur du domaine de la Sociomuséologie quant à l'usage du terme de *muséologie sociale* comme synonyme de ce terme par des représentants très influents de cette école de pensée, en particulier au Brésil. Mario Chagas et Inês Gouveia vont jusqu'à assurer que séparer la théorie de la praxis serait une action colonialiste (Chagas & Gouveia, 2014, pp. 9-22). En considérant plus particulièrement le cas d'une affirmation, par la Sociomuséologie et ses représentants, que la partie pratique de la discipline résiderait en Amérique du Sud et la partie théorique en Europe, leur argument paraît raisonnable et le malaise très compréhensible. J'y percevrais également une dimension colonialiste. En guise de contre-argument, j'aimerais souligner que la Sociomuséologie ne cherche en aucun cas à s'approprier les connaissances et les idées des pratiques sud-américaines et les vendre comme étant les siennes, mais réunir les personnes qui étudient – ou travaillent – non seulement dans des institutions de muséologie sociale, mais aussi dans toute forme d'établissement de muséologie communautaire, dialogique et publique. » (Neu, 2024, p. 64, notre traduction).

²⁶ Un quartier qui a souffert de violents processus d'expulsion de ses habitants dans le contexte de la construction du village olympique des Jeux de Rio 2016 (Hernández, 2022).

communautés résidant à l'époque sur le tracé des percées des grands projets d'urbanisation de l'ancienne capitale brésilienne. La collaboration entre le *Museu das Remoções* et le Musée Historique National a ainsi contribué à introduire dans la collection de ce dernier des éléments matériels qui motivent des réflexions sur les liens entre les formes actuelles et passées de gentrification dans la ville de Rio de Janeiro.

Historiquement, la relation entre les musées et la société en temps de crise a aussi été l'occasion de susciter des innovations. Ainsi, si le musée *peut tuer ou faire vivre* (de Varine-Bohan, 1979), et si une muséologie *qui n'est pas utile à la vie est une muséologie qui ne sert à rien* (Déclaration de Cordoue, MINOM, 2017), en des temps de pandémie, de guerre et de crise climatique, l'avertissement est d'actualité : les musées du futur doivent être *biophiles*, et non *nécrophiles* comme ils l'ont été durablement dans le passé²⁷. Le Musée de la République de Rio de Janeiro est ainsi devenu un poste de vaccination contre le Covid-19 en 2021, à un moment de négationnisme et de politisation intenses de la pandémie, se positionnant même, en tant que musée fédéral, à l'encontre de la présidence de la République du Brésil. Un texte co-écrit par le directeur de ce musée atteste que cette décision était ancrée dans la Muséologie Sociale et les réverbérations de la Table ronde de Santiago du Chili, soulignant la fonction sociale des musées (Chagas ; Gonçalves ; Vassalo, 2023, p. 194)²⁸.

Ces pratiques ne manqueront pas de surprendre les adeptes d'une muséologie traditionnelle, en rapport avec la fonction de conservation des musées. C'est là qu'intervient précisément le débat entre la Muséologie biophile et la Muséologie nécrophile. Car si cette dernière s'appuie sur la conservation de collections d'objets qui, à l'évidence, sont plus valorisés lorsque leurs détenteurs originels ont disparu, et dont la collecte a été maintes fois marquée par la violence ou a résulté de rapports de pouvoir asymétriques ; penser la préservation de la vie comme le plus grand

²⁷ Le thème des muséologues biophiles et nécrophiles n'est pas nouveau, et plusieurs auteurs comme Mario Chagas et Hugues de Varine s'y sont déjà attaqués. Nous avons repris cette question dans notre texte *The future of Museology is social* (Duarte Cândido, 2023).

²⁸ La Nouvelle Muséologie et la Muséologie Sociale sont tributaires de la pensée et des expériences fondamentales de nombreuses personnes. Outre les participants à l'Atelier de Québec et tous ceux qui ont adhéré ultérieurement au MINOM et à des mouvements similaires, elles ont pu compter sur les contributions de nombreux auteurs et autrices qui, de l'intérieur ou de l'extérieur de ces mouvements, ont amené le monde des musées à se repenser. Sans prétention à l'exhaustivité, nous pouvons mentionner ici Mário Vasquez, Pierre Mayrand, Marta Arjona, Waldisa Rússio, Mauricio Segall, Aécio de Oliveira, Paulo Freire, Norma Rusconi, Mateo Andrés, Duncan Cameron, Alfredo Tinoco, Stanislas Adotevi, René Rivard, Iñaki Diaz Balerdi, Jacques Hainard et Maria Célia Santos. Certains nous ont déjà quittés, d'autres ont pris leur retraite, et de nouvelles générations d'acteurs, dont certains sont cités dans ce texte, prennent le relais pour continuer à rejouer et amplifier les modalités critiques, insurgées et contre-hégémoniques de faire des musées et de la Muséologie. Par son étendue, cette liste incontestablement non exhaustive des acteurs et de la production engagés dans la Muséologie Sociale nous réjouit.

patrimoine (Duarte Cândido ; Vial ; Entraticce, Andrade ; Lima, 2021) exige une logique et une éthique autres. L'exacerbation des divergences de perspective dans le domaine de la muséologie a connu son apogée lors de la conférence de l'ICOM de Kyoto en 2019. La proposition d'une nouvelle définition des musées invoquant la justice sociale avait été rejetée sous une pluie de critiques arguant du caractère idéologique de termes utilisés, comme si ceux qui avaient jusqu'alors composé l'ensemble des autres définitions ne l'étaient pas.

La nouvelle définition des musées approuvée à Prague en 2022 apporte des nouveautés importantes pour une approche sociale de ces institutions, en mettant l'accent sur la participation des communautés, en mentionnant les questions de l'*accessibilité* et l'*inclusivité*, et en appelant les musées à *promouvoir la diversité et la durabilité*.

Il faut souligner la lenteur avec laquelle les progrès s'institutionnalisent. Il aura fallu attendre 2015 pour que la fonction sociale des musées, débattue lors de la Table ronde de Santiago du Chili, soit introduite dans un document normatif de l'UNESCO. L'approbation, cette année-là, de la *Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société*, doit beaucoup à l'action de l'Institut brésilien des musées (IBRAM) et de la diplomatie brésilienne (Duarte Cândido, 2016). Elle témoigne d'une reconnaissance internationale des nouvelles façons de penser et de faire des musées, que l'on aura aussi reconnue dans la réception de près de 200 propositions de communication, provenant de plus de 15 pays, à l'occasion de la Conférence du MINOM 2024 à Catane intitulée « Repenser les muséologies pour le changement : alliances transdisciplinaires pour des sociétés plus justes ».

Un jalon essentiel de ce nouveau positionnement de la Muséologie Sociale a été la reprise des travaux pour la création d'un Comité international au sein de l'ICOM. Dans le cadre des célébrations des 50 ans de la Table ronde de Santiago du Chili, à l'initiative de Mario Chagas, président du MINOM, et de son vice-président, Mário Moutinho, un groupe de travail a été constitué à cet effet²⁹. Soumise en août 2022, signée par 108 partisans de 19 pays, principalement d'Amérique latine, la proposition de candidature a été approuvée à l'unanimité lors de la 165e session du Comité exécutif de l'ICOM (les 23 et 24 mars 2023). Cette demande elle-même suffit à éclairer un mouvement pour le dépassement des frontières de la langue portugaise dans le domaine de la Muséologie Sociale, car les langues de travail de l'ICOM sont l'espagnol, l'anglais et le français. Parmi les 19 pays ayant apporté leur soutien, outre

²⁹ <https://gmuseologiasocial.network/>

ceux de langue portugaise et espagnole dans lesquels la Muséologie Sociale est la plus enracinée, figuraient l'Italie, la France, le Royaume-Uni, les États-Unis, la Chine, le Canada, l'Égypte et la Belgique. Avec son approbation, Mário Moutinho a été désigné par le Directeur général de l'ICOM pour organiser et présider la première réunion de ce nouveau Comité international de muséologie sociale (SOMUS-IC), au cours de laquelle ont eu lieu les élections de son Comité exécutif, ainsi que l'approbation de son Règlement interne et de son programme d'activités.

Considérations finales

Comme nous l'avons suggéré ci-dessus, le passage de la Nouvelle Muséologie à la Muséologie Sociale, bien que plus complexe qu'un simple mouvement linéaire et de succession, implique dans une certaine mesure également une dimension géopolitique par le déplacement qui l'accompagne, celui d'un passage de relais entre des acteurs francophones et d'autres acteurs principalement lusophones dans la conduite de ces muséologies insurgées.

La prédominance, au cours des trois dernières décennies, d'acteurs unis par la langue portugaise au sein de la Nouvelle Muséologie, puis de la Muséologie Sociale prédominante aujourd'hui au MINOM, a eu pour effet de laisser entendre aux non-lusophones que ce mouvement s'était dissous. À quelques rares exceptions près, comme Pierre Mayrand et Hugues de Varine, qui ont cultivé des liens profonds avec les Portugais et les Brésiliens actifs dans ce domaine, le développement du MINOM n'a été que marginalement suivi par ses fondateurs, qui n'ont pas produit ou milité dans le domaine de la Muséologie Sociale³⁰. Par ailleurs, peu de stratégies ont été mises en œuvre pour surmonter les barrières linguistiques (Duarte Cândido, 2003 et Neu, 2024). La muséologie sociale s'est inscrite principalement dans la langue portugaise et, dans une moindre mesure, dans la langue espagnole. Quand bien même le portugais serait aussi une langue coloniale, le recours à des langues plus hégémoniques comme l'anglais ou même le français pour assurer une plus grande diffusion internationale ne serait pas une décision anodine. L'adoption d'une de ces deux langues exclurait *de facto* divers acteurs liés à des mouvements sociaux brésiliens, qui ont été fondamentaux dans la construction de la Muséologie Sociale. Comment réaliser un mouvement d'internationalisation sans

³⁰ Pierre Mayrand, en se référant à un possible écomusée militant, a semblé ouvrir une transition entre la Nouvelle muséologie et la muséologie sociale (Mayrand, 1996, p. 92).

exclusion, et sans grever les budgets de manière exponentielle avec des traductions ?

Parmi les initiatives pour construire des ponts, pour sortir la Muséologie Sociale du milieu effervescent qui la caractérise mais qui contribue aussi à l'isoler, il faut mentionner l'initiative de Paula Assunção, alors en poste à la Reinwardt Academy, d'organiser la conférence de 2010 du MINOM à Amsterdam. L'Universidade Lusófona, de son côté, développe une politique éditoriale qui préconise la publication des textes reçus dans leur langue originale. Plusieurs articles en langues étrangères au portugais ont été publiés dans les *Cadernos de Sociomuseologia*, et des volumes complets ont été édités en anglais (comme les annales de la 26e conférence de l'ICTOP en 1996) ou en français (deux livres de Pierre Mayrand publiés en 2004 et en 2009). Entre 2007 et 2010, sous l'intitulé *Sociomuseology*, une série de quatre volumes est parue à l'intention d'un plus large public, incluant les traductions en anglais des textes fondamentaux pour la compréhension de la Sociomuséologie. Plus récemment, les prises de position assumées par Bruno Brulon au sein de l'ICOM, en tant que président du Comité international pour la muséologie (ICOFOM) pendant deux mandats, et coprésident de l'ICOM-Define³¹ – responsable de la coordination des discussions en vue de l'approbation d'une nouvelle définition des musées en 2022 –, ont offert une plate-forme mondiale à la diffusion des productions de la Muséologie Sociale latino-américaine auprès de nouveaux publics.

Le MINOM-Portugal a également joué un rôle clé dans les mouvements de rénovation de la Muséologie en Europe et ailleurs. Créé en 1985, il a inspiré par son action rigoureuse, pérenne et dynamique, la création du MINOM-Espagne et du MINOM-Mexique. La création d'un MINOM-Italie est en cours de discussion. Ainsi, même si son action repose avant tout sur l'usage de la langue portugaise, le MINOM-Portugal ne joue pas moins un rôle fondamental pour surmonter les barrières linguistiques, rassemblant des participants impliqués dans les domaines de la Nouvelle Muséologie, la Sociomuséologie et la Muséologie Sociale, publiant et diffusant leur production à l'échelle internationale, occupant des postes importants à l'ICOM tout en étant actifs dans le domaine muséal portugais.

Suite à cette reconnaissance récente au niveau international, depuis la création d'un Comité international de muséologie sociale au sein de l'ICOM (SOMUS-IC), la diffusion et l'application de ses principes

³¹ Relevons également que la coprésidente Lauran Bonilla-Merchav de ce comité est costaricienne, et s'est prononcée favorablement, comme Bruno Brulon, au sujet de la création du nouveau Comité international de muséologie sociale au sein de l'ICOM.

franchissent un nouveau seuil, mais soulèvent de même de nouveaux défis : comment faire face aux cadres imposés par cette organisation ? L'année où le MINOM fête ses 40 ans, il lui appartient peut-être de reprendre un rôle d'avant-garde, de provocateur, et de lieu d'accueil pour les acteurs de la Muséologie Sociale qui ne souhaitent pas s'affilier à l'ICOM, ou qui ne sont pas acceptés par cette dernière. Alors que la Muséologie Sociale occupe désormais un espace institutionnel, il s'agit d'en faire une plateforme pour impulser une rénovation en profondeur des musées traditionnels ; et pour qu'elle reste une force d'opposition aux muséologies normatives, il faut qu'elle continue à fournir, dans un cadre international également, des espaces d'accueil pour les formats inventifs de musées et pour les processus de muséalisation qui ne souhaitent pas nécessairement devenir des musées. La Muséologie Sociale devrait être une sorte de phare pour l'ICOM, en soulignant la nécessité de politiques plus inclusives et plurielles.

Références bibliographiques :

Araújo, M. M., & Bruno, C. (Orgs.). (1995). *A memória do pensamento museológico brasileiro: documentos e depoimentos* (pp. 26-29). Comitê Brasileiro do ICOM.

Armiero, M. (2023). *Wasteoceno — la era de los residuos*. Madrid: Catarata.

Bellaigue, M. (1987). Museology and the 'integrated museum.' *Museology and museums*. In *ICOFOM Study Series, 12*, 59-62.

Chagas, M. (2021). Le Mouvement International pour une nouvelle Muséologie et la Déclaration de Córdoba — Argentine. *Les Cahiers de Muséologie* [En ligne], (1), 175-178. <https://popups.uliege.be/2406-7202/index.php?id=888>

Chagas, M., Gonçalves, R., & Vassallo, S. (2023). Reverberações da Mesa-Redonda de Santiago do Chile 50 anos depois: a chegada do Nosso Sagrado e a vacinação contra a Covid-19 no Museu da República. In Heymann, L. (Ed.), *50 anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972-2022): novos olhares sobre os museus* (pp. 173-203). São Paulo: Hucitec.

Chagas, M., & Gouveia, I. (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). In Chagas, M., & Gouveia, I. (Orgs.), *Museologia Social, Cadernos do CEOM*, 27(41), 9-22. <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168>

Demoulian, A. (2020). *La collection écomuséale, propriété morale de l'écomusée et de sa communauté*. Mulhouse: Université de Haute Alsace. (Master Thesis in Museology).

Ecomusée du Val de Bièvre et de l'Écomusée du Fier Monde. (2018). *Les collections écomuséales — du concept à l'action*. https://sortir.grandorlyseinebièvre.fr/fileadmin/SITE_SORTIR/Agenda/Ecomusee/Publication_Collections_Ecomuseales.pdf

De Varine-Bohan, H. (1979/1994). Le musée peut tuer... ou faire vivre. In Desvallées, A. (Ed.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vol. 2, pp. 65-73). Paris: W. M. N. E. S.

De Varine-Bohan, H. (1969/1994). Le musée au service de l'homme et du développement. In Desvallées, A. (Ed.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vol. 1, pp. 49-68). Paris: W. M. N. E. S.

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

Desvallées, A. (1992). *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vol. 1). Paris: W. M. N. E. S.

Duarte Cândido, M. M. (2023). The future of Museology is social. In Yağci, R., Keser-Kayaalp, E., Teoman, B., & Öztopçu, Ö. (Eds.), *Chasing the new in Museum Studies/ Müzecilikte Yeni'nin Peşinde* (pp. 27-41). İzmir: Dokuz Eylül University Press. <https://hdl.handle.net/2268/301683>

Duarte Cândido, M. M. (2016). A Recomendação da UNESCO para a Proteção e Promoção de Museus e Coleções. *Revista Musas*, 7, 274-276. <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/01/Musas-7.pdf>

Duarte Cândido, M. M. (2003). *Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro*. Lisboa: ULHT. (Cadernos de Sociomuseologia, 20).

Duarte Cândido, M. M. (2021). La muséologie sociale : expériences brésiliennes. In Gob, A., & Drouguet, N. (Eds.), *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels* (5e éd., pp. 316-319). Paris: Armand Colin.

Duarte Cândido, M. M., & Pappalardo, G. (2022). Reflections for reframing the taboos of collections. In Weiser, M. E., Bertin, M., & Leshchenko, A. (Eds.), *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory* (pp. 31-55). Paris: ICOFOM/ICOM. <https://orbi.uliege.be/handle/2268/293817>

Duarte Cândido, M. M., Vial, A. D., Entraticce, H. G., Andrade, R. S. G., & Lima, N. C. (2021). Social Museology and the Health Action Iny Karajá. *ICOFOM Studies Series – Museology in Tribal Contexts*, 49(1), 77-90. <http://hdl.handle.net/2268/263032>

Duarte Cândido, M. M., & RUOSO, C. (2020). Museologia no Brasil e em Portugal: alguns atores e ideias em circulação. In Primo, J., & Moutinho, M. (Eds.), *Introdução à Sociomuseologia* (pp. 193-214). Lisboa: ULHT.

Haraway, D. (2015). Anthropocene, capitalocene, plantationocene, chthulucene: making kin. *Environmental Humanities*, 6(1), 159-165.

Hernández, L. E. (2024). *Représentation muséale de la favela : regards croisés*. Lisboa: Universidade Lusófona. (Collection Sociomuseology, Sociomuséologie, 3).

Heymann, L. (2023). *50 anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972-2022): novos olhares sobre os museus*. São Paulo: Hucitec.

Instituto Brasileiro de Museus [IBRAM]. (2012). Nascimento Junior, J. do, Trampe, A., & Santos, P. A. dos (Orgs.). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972*. Brasília: IBRAM/MinC; Programa IBERMUSEOS. <https://www.iber museos.org/en/resources/publications/mesa-redonda-de-santiago-de-chile-1972-vol-1/>

Mayrand, P. (1993). Pour une formation muséologique contextualisée à réinventer en permanence. In Moutinho, M. (Dir.), *ICTOP 26th Annual Conference. International Committee for the Training of Personnel* (Cadernos de Sociomuseologia, 6). <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/268>

Mellado González, L. (2023). La Mesa de Santiago y el museo integral, tres enfoques para entender su papel social. In Heymann, L. (Ed.), *50 anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972-2022): novos olhares sobre os museus* (pp. 22-37). São Paulo: Hucitec.

Mouvement international pour une Nouvelle Muséologie [MINOM]. (2017). Déclaration de Córdoba : XVIII Conférence internationale du MINOM. *Les Cahiers de Muséologie*, 1, 179-182. <https://popups.uliege.be/2406-7202/index.php?id=900>

Moutinho, M. (1993). Sobre o conceito de Museologia Social. In *Cadernos de Sociomuseologia*, 1. Lisboa: ULHT.

Moutinho, M. (2015). Definição evolutiva de Sociomuseologia: proposta para reflexão. *Revista Cadernos do Ceom*, 423-427.

Moutinho, M. (1995). Comentários de Mário Canova Moutinho. In Araújo, M. M., & Bruno, C. (Orgs.), *A memória do pensamento museológico brasileiro: documentos e depoimentos* (pp. 26-29). Comitê Brasileiro do ICOM.

Moutinho, M., & PRIMO, J. (2020). *Introdução à Sociomuseologia*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. https://www.museologia-portugal.net/files/introducao_sociomuseologia_10.07.2020.pdf

Neu, M. M. (2024). *A guide through Sociomuseology: roots and practices*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas. (Sociomuseology & Sociomuséologie, 2).

Pimentel, B. M. (Coord.). (2014). *Buen vivir y descolonialidad. Crítica al desarrollo y la racionalidad instrumentales*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Económicas.

Rússio, W. (1983). Sistema da Museologia. In Bruno, M. C. O. (Org.), *Waldisa Rússio Camargo Guariniéri – textos e contextos de uma trajetória profissional* (Vol. 1, pp. 127-136). São Paulo: ICOM Brasil.

Santos, P. A. dos, & Primo, J. dos S. (Eds.). (2010). *To understand New Museology in the XXI century*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas. (Cadernos de Sociomuseologia, 37).

Santos Júnior, R. F. dos. (2019). *Por uma “Museologia da Libertação”: impactos do pensamento de Hugues de Varine no campo museal brasileiro*. Salvador: UFBA. (Dissertação de mestrado).

Secretaria Municipal de Saúde, Turismo e Esporte do Rio de Janeiro. (1992). *Anais 1º Encontro Internacional de Ecomuseus*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Saúde, Turismo e Esporte, Printel. <http://www.ecomuseusantacruz.com.br/uploads/Publicacoes/2ece5a6517156e122e93f10a8898cf4d.pdf>

Silva, C. F. da. (2013). *Do NOPH ao Ecomuseu de Santa Cruz: representações no jornal NOPH (1983-1990) e no jornal O Quarteirão (1993-2000)*. Porto Alegre: Faculdade de Educação, UFRGS. (Dissertação de mestrado em Educação). <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/70602/000877772.pdf>

Singer, I. (2021). Museums as Predators. *American Perceptualism*. <https://itsallhowyourememberit.wordpress.com/2021/11/29/museums-are-predators/>

Stofell Fernandes, A. M. (2005). *Um núcleo documental para o estudo do MINOM*. Lisboa: Universidade Lusófona. (Dissertação de mestrado em Museologia).

Souza, L. C. (2020). Museu Integral, Museu Integrado: a especificidade latino-americana da Mesa de Santiago do Chile. *Anais do Museu Paulista*, 28.

Souza, L. C. (2021). Museu integral: potência e crítica ao fato museal. In Primo, J., & Moutinho, M. (Orgs.), *Sociomuseologia: para uma leitura crítica do Mundo* (pp. 225-245). Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

La muséologie sociale, l'École de pensée de la sociomuséologie et le nouveau Comité international pour la muséologie sociale au sein de l'ICOM

Mário Moutinho¹
Judite Primo²

Résumé

Ce texte présente une réflexion sur le chemin parcouru par la muséologie, en particulier depuis le début du vingtième siècle, en mettant l'accent sur les problématiques qui touchent plus particulièrement la muséologie sociale. Il s'articule autour de l'identification de trois grandes étapes : les premières propositions pour une muséologie connectée au monde environnant ; une période de consolidation de multiples formes de musées et des processus muséologiques dialogiques et communautaires ; et la reconnaissance récente de ce mouvement. Il examine ensuite les attributs de l'École de pensée sociomuséologique constituée parallèlement à ce dernier, à savoir l'existence d'une histoire cohérente, les dimensions d'une pratique consolidée et sa reconnaissance sociale, un corpus théorique de plus en plus consistant, un besoin social de comprendre les différentes pratiques sur le terrain, un espace de formation et de recherche scientifique dans le domaine des sciences sociales. Il retrace, enfin, le chemin parcouru jusqu'à la reconnaissance et la création du Comité international pour la muséologie sociale (SOMUS-IC) par l'ICOM.

¹ PhD en anthropologie culturelle - l'Université Paris VII-Jussieu. Il est architecte diplômé par l'École Supérieure des Beaux -Arts de Paris (ENSBA-Lisbonne). Recteur de l'Université Lusófona de Lisbonne (2007-2022). Coordinateur du Département de Muséologie, Chercheur au CeiED. Il est signataire de la Déclaration de Québec et membre fondateur du Mouvement international pour une nouvelle muséologie – MINOM-ICOM.

² Docteure en Éducation, Université Portucalense. Titulaire de la Chaire UNESCO « Éducation, citoyenneté et diversité culturelle », chercheuse au CeiED et chercheuse principale à la FCT.

Abstract

This text reflects on the development of museology since the beginning of the twentieth century, with an emphasis on issues of particular relevance to Sociomuseology. It is articulated around three main identified stages: the first proposals for a museology connected to the surrounding world; a period of consolidation of multiple forms of museums and of dialogical and community-based museological processes; and the recent recognition of this movement. It then examines the attributes of the School of Sociomuseological Thought that has grown up alongside it, namely the existence of a coherent history, the dimensions of a consolidated practice and its social recognition, an increasingly consistent body of theory, a social need to understand different practices in the field, and a space for training and scientific research in the social sciences. Lastly, it retraces the path taken up to the recognition and creation of the International Committee for Social Museology (SOMUS-IC) by ICOM.

La relation entre la Muséologie sociale et l'ICOM a une longue histoire, jalonnée de rencontres et de malentendus, dont Peter van Mensch a rendu compte dans sa thèse de doctorat « Vers une méthodologie pour la muséologie », à présent disponible en français³. Cette histoire est essentielle, mais elle fait désormais partie du passé.

Notre intention est ici d'examiner quelques références liées à la construction de la muséologie sociale, en présentant parallèlement notre proposition d'école de pensée sociomuséologique pour expliciter comment, de la combinaison de ces travaux et de ces processus, a résulté la création récente au sein de l'ICOM du nouveau Comité international pour la muséologie sociale (SOMUS-IC).

S'interroger sur la place et la fonction des musées et de la muséologie dans la société n'a rien d'inédit. Au long du XX^e siècle, au sein de cette discipline comme en dehors, de nombreuses voix se sont élevées pour contester les orientations privilégiées dans un contexte envisageant l'accumulation comme objectif unique et indiscutable : une accumulation de biens, hérités, achetés ou pillés dans le cadre de la thésaurisation muséale, enfermant le musée dans le carcan de procédures de conservation où dominait le savoir de la collection. Le public n'y était considéré que dans la mesure où il était traité comme la partie soumise au pouvoir politique et économique hégémonique de chaque État.

Dans le domaine de l'éducation toutefois, il est apparu très tôt que les musées pouvaient apporter une contribution majeure à la perspective d'une école plus démocratique, et ceci à une époque où les gens descendaient dans la rue pour lutter en faveur du droit de vote, des droits et de la dignité des femmes et du prolétariat. Durant la première moitié du XX^e siècle, le monde occidental a connu des années de guerres et de crises, marquées par des avancées et des reculs sociaux. Et c'est précisément au cours de ces décennies que des éducateurs ont énoncé les raisons et les principes qui ouvriront progressivement la voie à une muséologie plus ambitieuse. Si la conservation et les soins apportés à la préservation de certaines expressions du patrimoine culturel n'ont certes jamais été remis en question (la sélection de ce qui était reconnu comme tel dépendant du même pouvoir hégémonique), l'espace d'intervention du musée, quant à lui, a fait l'objet d'interrogations croissantes.

³ Van Mensch, Peter (2020), *Vers une méthodologie pour la muséologie*, Paris : L'Harmattan.

En effet, comment éviter que le lieu de la mémoire et de l'identité reste en dehors des musées, séparé des causes et des défis auxquels l'humanité est confrontée ?

Dans le cheminement de construction d'une muséologie sociale dont nous traitons ici, il est ainsi important de repérer trois moments qui jalonnent la compréhension progressive d'un processus au long cours : ce qui à l'origine n'était qu'un désir s'est révélé par la suite une pratique cohérente, et a finalement reçu sa juste reconnaissance.

1. Au début, l'expression d'un désir...

Parallèlement à la muséologie institutionnelle, centrée essentiellement sur les collections, force est de constater que de nombreux auteurs ont proposé un autre rôle pour les musées et une logique différente pour la muséologie. Parmi les théoriciens qui ont formulé des réflexions fondamentales en s'appuyant sur des pratiques exploratoires, et qui ont osé penser une muséologie plus ambitieuse, on mentionnera en premier lieu le pédagogue et philosophe John Dewey, qui a envisagé le musée dans sa relation à l'éducation ; ou encore John Cotton Dana et Anísio Teixeira, qui ont posé les bases de l'éducation dialogique, reprise et développée ultérieurement par Paulo Freire.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, alors que la priorité était dictée par l'urgence de la sauvegarde et de la récupération des collections des musées, Alma Wittlin, pour sa part, a conçu une muséologie engagée dans le domaine du social. Défendant l'idée que les musées sont des institutions « créées par l'homme au service des hommes ; qui ne sont pas une fin en soi. (...) » (Wittlin, 1970, p. 201-204), elle s'est demandé en quoi ceux-ci pouvaient contribuer à répondre aux besoins non satisfaits des gens. Si les musées « ne sont pas des îles dans l'espace », comme elle l'a affirmé, ils devaient être logiquement « considérés dans le contexte de la vie hors de leurs murs ». Et à ce titre, suggère-t-elle, le travail de mise en exposition ne suffit pas : « L'une de nos vulnérabilités, dans tous les types d'environnements éducatifs, est l'hypothèse selon laquelle exposer les gens à des expériences aboutit nécessairement à un apprentissage et à une stimulation. » (ibid).

Ce diagnostic réaliste, et les propositions auxquelles il a donné lieu à l'initiative de cette auteure pour repenser l'avenir des musées, sont encore aujourd'hui source d'inspiration. Cette vision de la muséologie a d'ailleurs pris forme avec la Déclaration de la Table ronde de Santiago du

Chili, organisée en 1972 par l'ICOM en partenariat avec l'UNESCO. Celle-ci énonce que :

Le musée est une institution au service de la société dont il fait indissociablement partie, et qui présente, de par sa nature même, les éléments qui lui permettent de contribuer à façonner la conscience des communautés qu'il sert. Au moyen de cette conscience, les musées peuvent inciter ces communautés à l'action, en situant leurs activités dans un contexte historique favorisant l'identification des problèmes contemporains.⁴

Simultanément, grâce aux contributions de muséologues, d'éducateurs et d'activistes, les préoccupations fondamentales de la muséologie sociale ont commencé à être intégrées dans d'innombrables documents produits à l'intérieur et à l'extérieur de la discipline. Nous pensons ici à :

- la Déclaration de Québec, écrite à l'occasion du premier Atelier international « Écomusées/nouvelle muséologie » en 1984.
- la Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société (UNESCO, 2015).
- la nouvelle définition des musées de l'ICOM, approuvée à Prague en 2022.

2. Le temps d'affirmer de nouveaux concepts

L'Atelier international « Écomusées/nouvelle muséologie », colloque itinérant organisé au Québec en 1984, a conféré une légitimité publique à l'affirmation de nouvelles formes de musées et de muséologie. Trois idées fondamentales y ont été défendues. La première était la reconnaissance, au-delà des écomusées, de la diversité des nouvelles approches muséologiques comme celles des musées communautaires, des musées locaux, des musées de quartier ou de voisinage. La deuxième était le constat de la dimension globale de ces processus, et la nécessité de

⁴ « Resoluções », in *Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo*, vol. 1: mesa redonda de Santiago de Chile 1972. 233 p. [version en portugais de la Déclaration de Santiago, nouvelle édition, Brasília, Ibram 2012, p. 137. Notre traduction.]

réfléchir à une alter-muséologie. La troisième, enfin, a été d'affirmer, conformément au texte de la Déclaration de Québec, que :

La muséologie doit chercher, dans un monde contemporain qui tente d'intégrer toutes les ressources de développement, à étendre ses rôles et fonctions traditionnelles d'identification, de conservation et d'éducation à des démarches plus larges que ces objectifs pour mieux insérer son action dans l'environnement humain et physique.⁵

Les concepts de musée ont été débattus durant des années dans les arènes de la muséologie. À certaines occasions, le droit à assumer sa propre identité est parvenu à s'imposer, et s'est manifesté dans le développement de musées et de processus muséologiques qui ne suivaient pas les cadres posés par les manuels de conservation, préférant voler de leurs propres ailes.

3. Une juste reconnaissance

La muséologie sociale est devenue à notre époque une réalité incontestable, comme en témoigne la Recommandation de l'UNESCO de 2015 reconnaissant la légitimité des idées et des pratiques des nouvelles activités muséologiques, et la place que la muséologie doit occuper dans la société contemporaine. Qui plus est, cette déclaration recommande aux États membres d'encourager les musées à remplir toutes ces fonctions et, par conséquent, à les doter de structures capables de comprendre les défis auxquels l'humanité est confrontée. Elle préconise de repenser les politiques publiques pour prendre en compte un nouvel agenda mondial de la muséologie, dans sa relation avec ces défis, dans les domaines de la durabilité environnementale, de la défense des droits humains et de la lutte contre toutes formes de discrimination.

Les musées sont des espaces publics vitaux qui devraient être destinés à toute la société et peuvent, à ce titre, jouer un rôle important dans le développement des liens et de la cohésion de la société, la construction de la citoyenneté et la réflexion sur les identités collectives. Les musées devraient être

⁵ http://www.minom-icom.net/_old/signud/DOC%20PDF/198402504.pdf

des lieux ouverts à tous et œuvrer à garantir un accès physique et culturel à tous, y compris les groupes défavorisés. Ils peuvent être des espaces de réflexion et de débat sur les problématiques historiques, sociales, culturelles et scientifiques. Les musées devraient également œuvrer en faveur du respect des droits de l'homme et de l'égalité des genres. Les États membres devraient encourager les musées à remplir tous ces rôles.⁶

Enfin, dans cette nouvelle période de reconnaissance du droit à la différence, la dernière définition en date du musée, adoptée par l'ICOM en 2022 à Prague, introduit des idées et des fonctions susceptibles d'intégrer l'agenda d'une muséologie mondiale. Nous pensons ici aux idées d'interprétation, d'inclusion, de diversité et de durabilité, qui impliquent des dynamiques sociales et une nouvelle place pour les communautés dans la muséologie contemporaine.

Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances.⁷

Dans cette définition, une seule idée laisse à nos yeux subsister quelques doutes : celle selon laquelle les musées seraient tous des institutions permanentes. De fait, cela semble loin d'être le cas : les musées se font et se défont au gré des politiques gouvernementales, des pouvoirs établis au niveau régional et local, des guerres intercapitalistes qui ravagent la planète ou, tout simplement, parce qu'ils résultent de dynamiques sociales pouvant justifier leur intermittence, voire leur fermeture.

Dans ce contexte, la muséologie sociale est de plus en plus considérée comme une muséologie insurgée. L'écomuséologie, la muséologie communautaire, la muséologie autochtone, la muséologie

⁶ <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000246331>

⁷ <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>

LGBTQI+, la muséologie intersectionnelle, la muséologie quilombola et d'autres encore, désignées en fonction des concepts générateurs ou des groupes sociaux impliqués dans ces initiatives, deviennent des réalités incontournables. Ces expressions muséologiques ont été reconnues dans le document final de la quinzième Conférence Internationale du MINOM, tenue à Rio de Janeiro en 2013, comme autant de déclinaisons d'une muséologie qui

conçoit les musées communautaires comme des processus politiques, poétiques et pédagogiques en construction permanente [...] ; et cherche à rompre avec les hiérarchies de pouvoir, pour permettre l'émergence de nouveaux acteurs, protagonistes de leurs propres mémoires.

À cet égard, toujours selon cette déclaration,

ces organisations donnent et reçoivent, font et défont leurs mémoires, leurs sentiments, leurs idées, leurs rêves, leurs tensions et leurs peurs. Elles vivent leur propre réalité, sans demander la permission aux autorités en place.

Un constat qui résonne aussi comme une volonté affirmative, reconnaissant dans

tous ces musées et processus muséologiques [...] autant de façons singulières de "muséaliser", de s'approprier et de faire usage des connaissances disponibles de la manière qui leur convient.⁸

4. En quête de compréhension : l'École de pensée sociomuséologique

Ce processus au long cours de construction d'une muséologie sociale appelle une réflexion sur le sens et les conditions dans lesquelles ces transformations se sont réalisées, ainsi que la recherche de continuités et de similitudes entre pratiques et concepts. L'École de pensée sociomuséologique s'efforce, depuis 30 ans, d'apporter des réponses, ou du

⁸ https://www.minom-icom.net/files/rio_declaracion-en.pdf

moins des éclairages sur les multiples questions que soulèvent inévitablement ces nouvelles pratiques muséologiques. Comme le souligne Hugues de Varine,

Il s'agit là d'une discipline académique confirmée et reconnue, avec ses trois dimensions de recherche et d'expérimentation, d'enseignement et de publication, indépendante mais solidaire du courant historique de la muséologie et de ses institutions.⁹ (de Varine, 2021, p.15)

En ce sens, la sociomuséologie cherche à clarifier l'effort d'adaptation des structures muséologiques aux contraintes de la société contemporaine. L'ouverture du musée sur l'environnement et sa relation organique avec chaque contexte social ont provoqué le besoin d'élaborer et de clarifier les relations, les notions et les concepts qui peuvent rendre compte de ce processus.

Pour compliquer encore davantage ce défi, il nous faut reconnaître qu'à présent un nombre croissant de « musées normatifs » intègrent dans leurs activités un dialogue avec les environnements communautaires dans lesquels ils opèrent. Dans un mouvement inverse, en quelque sorte, de nombreux musées communautaires rassemblent et conservent des collections, afin de valoriser leur patrimoine matériel et leurs mémoires. Les uns et les autres pourraient être qualifiés de « musées complexes », non pas tant en raison de la complexité technique de leurs pratiques que du fait de la pluralité des concepts qui y cohabitent.

C'est dans un tel contexte que se dessine l'École de pensée de la sociomuséologie qui, contrairement à l'École de pensée de Brno, axée sur la construction d'un espace disciplinaire autonome, a proposé une approche des différents processus dans le cadre des sciences sociales.

D'une certaine manière, nous nous approchons d'une compréhension de la sociomuséologie comme une muséologie publique, en référence à la sociologie publique proposée par Michael Burawoy. Ou encore, parmi d'autres disciplines qui ont suivi ce type de cheminement, à l'anthropologie publique de Robert Borofsky, à l'archéologie publique de Charles McGimsey et Camila Wichers, ou à l'histoire publique de Robert Kelley. Autant d'approches de recherche qui, nous le constatons, ont impliqué à divers titres les sciences sociales dans les défis de l'époque contemporaine, en renonçant au strict point de vue de l'observateur pour

⁹ Primo, Judite & Moutinho, Mário (editors), (2021) Edições Universitárias Lusófonas, ISBN 979-8683520359, DOI: https://doi.org/10.36572/csm.2021.book_3

s'engager en tant que partie active dans l'appréhension de ces mêmes défis.

Compte tenu de ses racines épistémologiques, la sociomuséologie s'appuie sans nul doute sur les mêmes sources que les autres sciences sociales publiques. Cela apparaît clairement dans les références à Paulo Freire, Frantz Fanon, Antonio Gramsci, Jürgen Habermas, Walter Mignolo ou bell hooks. Il est également difficile de penser à la sociomuséologie sans évoquer Marx, Weber ou Durkheim, dont les contributions continuent d'apporter une compréhension cohérente de la société contemporaine. À ces derniers s'ajoutent bien entendu la pensée d'une série de chercheurs et/ou muséologues qui ont contribué, plus particulièrement depuis les années 1970, à l'avancement de la muséologie, comme Georges Henri Rivière, Hugues de Varine, Anna Gregorová, Peter van Mensch, Marta Arjona, Gerard Corsane, Mario Chagas, Cristina Bruno, Célia Moura Santos, Bernard Deloche, Jean Davallon, André Desvallées, Peter Davis, Ulpiano Menezes, Pierre Mayrand, Per Uno Ågren, Richard Sandell, pour n'en citer que quelques-uns.



Image 1 : L'arbre de la sociomuséologie

À l'image d'un arbre, qui dans sa matérialité propre présente une partie visible et une partie dissimulée aux regards, la sociomuséologie plonge ses racines dans les travaux de multiples chercheurs et penseurs qui, d'une manière ou d'une autre, convergent vers le même but. Il ne s'agit pas là d'un cheminement dont la lecture serait immédiate, car en fonction de chaque auteur sont convoqués des parcours de vie, des priorités, des

contradictions spécifiques. Si de prime abord ces travaux semblent issus de divers domaines du savoir, nous reconnaissons toutefois en chacun d'eux une forme de contribution à la compréhension, voire des interrogations sur la place de la culture et du musée dans son rapport à la dignité humaine et à la justice cognitive. En les croisant, enfin, nous imaginons des dialogues et des disputes qui nous aident à comprendre la place des musées à l'époque contemporaine.

Dans la partie la plus visible de l'arbre se distinguent diverses formes (branches, feuillages, fleurs, fruits et graines) de musées et de processus associées en deux ensembles en fonction de concepts générateurs propres. Sur la droite du schéma, nous avons fait figurer une muséologie curatoriale, attelée à la constitution et la préservation des collections, ainsi qu'aux éventuelles interrelations de celles-ci avec de multiples formes de publics. Nous l'appelons, selon les cas, muséologie normative, impériale et/ou disciplinaire. Des modalités que l'on trouve convoquées dans des musées répondant à l'idéologie dominante, centrés sur des certitudes et qui désirent être assumés par la société comme des musées neutres. C'est une muséologie qui d'ordinaire dispose de *budgets* importants ou, dans le cas contraire, qui s'indigne de n'y avoir pas accès comme elle le souhaiterait.

La partie opposée de la frondaison de notre arbre présente une muséologie dialogique de base communautaire, qui se manifeste dans les écomusées autonomes, les musées locaux, les musées des favelas, les musées LGBTQI+, les musées de quartier, les musées intersectionnels, fruit des circonstances, des contextes sociaux et des besoins non satisfaits. Ce sont des musées et des processus qui reposent sur des défis plutôt que sur des certitudes, beaucoup plus proches du quotidien de ceux qui voient chaque jour s'appauvrir de la valeur du travail, les rêves qui ne se réalisent pas, les mobilisations nationalistes et les guerres intercapitalistes du néolibéralisme, les murs qui demeurent infranchissables pour ceux qui aspirent à un monde plus juste, plus inclusif, plus respectueux des droits humains. Dépourvus de financements conséquents, ils construisent au jour le jour des démarches politiques, poétiques et insurgées. Ils tracent des chemins, inventent des solutions novatrices, renforcent des liens d'empathie et de soutien mutuel. Ces musées trouvent dans la sociomuséologie une partie des ressources nécessaires pour comprendre leur propre rationalité, et pour assurer, par ailleurs, le partage de connaissances qui dialoguent avec la dynamique des environnements dans lesquels ils s'insèrent.

En évoquant successivement la muséologie sociale et l'École de pensée sociomuséologique, nous ne voulons en aucun cas suggérer que celles-ci pourraient constituer des catégories distinctes, dans lesquelles la première constituerait une pratique et la seconde une théorie. L'une et l'autre se croisent et se complètent intégralement en chacun des cas qui

nous occupent. Ce qui unit organiquement et dialectiquement “l’action et la pensée” de la muséologie sociale avec l’École de pensée sociomuséologique est la capacité de penser de manière critique la muséologie, ainsi que la place qu’occupe chaque expression muséale dans la réinterprétation du monde et la compréhension du local et du global.

La sociomuséologie peut être définie comme une école de pensée, dans la mesure où elle nous semble présenter certains attributs suffisamment consolidés :

- une historicité cohérente,
- les dimensions d’une pratique consolidée et sa reconnaissance sociale,
- un corpus théorique de plus en plus robuste,
- un besoin social de comprendre les pratiques de terrain,
- un espace de formation et de recherche scientifique dans le domaine des sciences sociales.

Il s’agit donc d’un espace disciplinaire dédié à la compréhension des transformations provoquées par l’émergence des musées sociaux, se consacrant également à l’explication des pratiques, des politiques et des techniques muséologiques engagées dans des processus d’émancipation, de promotion de la citoyenneté et des droits humains.

5. La création du Comité international pour la muséologie sociale

C’est dans cette optique qu’un groupe de travail a été créé il y a deux ans pour évaluer la faisabilité et préparer un argumentaire en vue de la création d’un nouveau comité au sein de l’ICOM spécifiquement dédié à la muséologie sociale. Ce groupe de travail a élaboré un premier document qui a été partagé sur les réseaux sociaux et discuté à plusieurs reprises, rencontrant un soutien immédiat et important.

Dans ces circonstances, une proposition de création du Comité international pour la muséologie sociale (SOMUS) a été présentée au Secrétariat de l’ICOM en août 2022, signée par 108 membres de cette organisation. Les signataires provenaient de 26 pays : Argentine, Barbade, Belgique, Bolivie, Brésil, Burkina Faso, Chili, Colombie, Costa Rica, Cuba, République dominicaine, Équateur, Égypte, El Salvador, France, Allemagne, Italie, Mexique, Pays-Bas, République populaire de Chine, Pérou, Portugal, Espagne, Royaume-Uni, USA et Venezuela. À ceux-ci

s'est ajouté le soutien enthousiaste de sept comités nationaux de l'ICOM : Brésil, Bolivie, Chili, Costa Rica, Équateur, Mexique et Pérou.

Ce groupe a été rejoint par 100 autres muséologues, militants, enseignants et chercheurs non membres de l'ICOM, mais reconnus pour la qualité de leur travail.¹⁰ À l'instar d'autres comités de l'ICOM nés en réponse à des problématiques propres à des contextes linguistiques ou territoriaux différents, le SOMUS présente, dans sa genèse, « une couleur et une saveur » ibéro-latino-américaine.

L'Assemblée constituante s'est tenue à Rio de Janeiro dans le cadre de la première Conférence internationale de muséologie sociale, du 21 au 23 mars 2024. Cette conférence a été organisée par le Musée de la République de Rio de Janeiro avec le soutien décisif de plusieurs réseaux de muséologie sociale d'Amérique latine.

Pour conclure, il nous tient à cœur de rappeler que ce Comité est véritablement né de trois raisons fondatrices :

- La revendication d'intégrer pleinement, au sein de l'ICOM, les musées et les processus de base communautaire, en tant que partenaires égaux dans la grande famille de la muséologie.

¹⁰ Voir l'argumentation proposé pour soutenir la demande de création do Comité international de la Muséologie Social

- La place des musées dans la société a fait l'objet de profonds changements pratiques et conceptuels au cours des 50 dernières années, donnant naissance à de nouveaux types de musées et de processus muséologiques.

- La reconnaissance de cette réalité par l'ICOM devient une exigence éthique qu'il faut assumer, dans la mesure où elle relève de la justice élémentaire, pour favoriser la reconnaissance et le pouvoir de la muséologie sociale, en tant que porteuse de valeurs qui promeuvent le respect des Droits de l'Homme. Les musées et processus muséologiques reconnus comme agents de la muséologie sociale sont situés dans la plupart des pays, sous différentes formes et dénominations : muséologie communautaire, écomuséologie, muséologie indigène, muséologie LGBTQI +, muséologie locale, muséologie intersectionnelle, entre autres.

- Il s'agit d'intégrer pleinement, au sein de l'ICOM, les musées et les processus muséologiques, avec une base dialogique et communautaire qui agissent de manière innovante, donnant voix et citoyenneté à des secteurs de la société, généralement exclus des politiques publiques dans le domaine de la culture et du patrimoine, reconnaissant et respectant le droit à la différence, agissant en faveur de l'équité, de l'inclusion sociale, de la pensée décoloniale et des Objectifs de développement durable (ODD).

- L'objectif principal du Comité international de muséologie sociale, à travers ses activités, événements, publications, formations, programmes de soutien et de promotion des stages et soutien au travail sur le terrain, sera de contribuer à l'avancement de la muséologie sociale en particulier et par conséquent de la muséologie en général.

- Le Comité international de muséologie sociale adoptera notamment les principes, valeurs et objectifs exprimés dans la Recommandation sur la protection et la promotion des musées et des collections, leur diversité et leur rôle dans la société – UNESCO, 38e session de l'Assemblée générale de l'UNESCO, 2015.

- Le Comité international de muséologie sociale reconnaîtra tous les instruments normatifs de l'ICOM et agira toujours pour soutenir les orientations générales de l'ICOM avec les moyens dont il disposera.

- Les activités du Comité international de muséologie sociale seront toujours soumises aux Statuts de l'ICOM, au Règlement intérieur de l'ICOM, au Code de déontologie de l'ICOM, au Règlement des Comités internationaux et aux décisions pertinentes de l'Assemblée générale et du Conseil exécutif de l'ICOM. <https://gimuseologiasocial.network/>

- Un désir de justice, parce que la promotion de la reconnaissance du travail et du dévouement des personnes et des communautés qui, si souvent, mettent leur liberté et leur vie en danger, dans de nombreux endroits du monde, est un impératif éthique.
- Notre détermination dans cette tâche, car nous estimons qu'il est possible d'étendre l'idée et le pouvoir de la muséologie sociale à des territoires qui ne bénéficient pas de cet outil au service de la citoyenneté et de la dignité humaine. À ce titre, contribuer à l'avancement de la muséologie sociale contribue également à l'avancement de la muséologie en général.

Nous sommes donc en présence d'un processus qui s'inscrit sur plusieurs décennies, où le pouvoir d'une muséologie dialogique de base communautaire, ouverte et inclusive, a été consolidé grâce au travail engagé de nombreux muséologues, activistes, enseignants et chercheurs. Le monde dans lequel nous vivons est marqué par d'innombrables régressions, par la fragilité croissante des institutions démocratiques, le renforcement des discours de haine et d'exclusion, la montée de multiples formes d'insécurité. Les musées dialogiques de base communautaire, quelle que soit leur forme, représentent un espace pour une pensée décoloniale, de résistance et d'insurrection. En raison de leur portée mondiale, ils méritent de faire l'objet de la plus grande attention, et du plus grand dévouement. Ce sont des musées vivants, attentifs aux enjeux locaux et universels qui marquent l'époque contemporaine et qui, d'une certaine manière, sont aussi porteurs d'espoir pour les nouvelles générations.

Références bibliographiques :

AAVV. (1992). Anais do 1º Encontro Internacional de Ecomuseus. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

Assunção, P., & Primo, J. (Eds.). (2013). *To think sociomuseologically* (Sociomuseology 4). Edições Universitárias Lusófonas.

Assunção, P., & Primo, J. (Eds.). (2013). *To understand new museology in the XXI century* (Sociomuseology 3). Edições Universitárias Lusófonas.

Bedekar, V. H. (1995). *New museology for India*. National Museum Institute of History of Art, Conservation, and Museology.

Bellaigue, M. (2000). *22 ans de réflexion muséologique à travers le monde*. International Council of Museums.

Bergeron, Y., & Rivet, M. (Eds.). (2021). *The decolonisation of museology: Museums, mixing, and myths of origin*. ICOM/ICOFOM.

Brown, K., Davis, P., Raposo, L., & Antas, M. (Eds.). (2019). *On community and sustainable museums*. EULAC Museums.

Brown, K., González Rueda, A., & Brulon Soares, B. (Eds.). (2022). *Decolonising museology: 3. Decolonising the curriculum*. ICOFOM.

Brulon Soares, B. (2020). *Descolonizando a museologia: Museus, ação comunitária e descolonização* (Vol. 1). ICOFOM/ICOM.

Brulon Soares, B., Brown, K., & Nazor, O. (Eds.). (2018). *Defining museums of the 21st century: Plural experiences*. ICOM/ICOFOM.

Bruno, C., Chagas, M., & Moutinho, M. (Eds.). (2013). *Sociomuseology: New focus/new challenges*. Edições Universitárias Lusófonas.

Bruno, C. (Coord.). (2010). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: Textos e contextos de uma trajetória profissional* (Vol. 2). Pinacoteca do Estado.

Bunning, K. (2020). *Negotiating race and rights in the museum*. Routledge.

Chagas, M., & Macri, M. (Eds.). (2021). *A função educacional dos museus: 60 anos do Seminário Regional da UNESCO*. Museu da República.

Chagas, M. (2015). *Há uma gota de sangue em cada museu: A ótica museológica de Mário de Andrade* (2nd ed.). Argos.

Cole, J. B., & Lott, L. L. (Eds.). (2019). *Diversity, equity, accessibility, and inclusion in museums*. American Alliance of Museums.

Corsane, G., Davis, P., Elliott, S., Maggi, M., Murtas, D., & Rogers, S. (2007). Ecomuseum performance in Piemonte and Liguria, Italy: The significance of capital. *International Journal of Heritage Studies*, 13(3), 224–239.

Davis, P. (2011). *Ecomuseums: A sense of place* (1st ed., 1999). Leicester University Press.

Dewey, J. (1923). *Democracy and education: An introduction to the philosophy of education*. Macmillan.

Dewey, J. (1938). *Experience and education*. Kappa Delta Pi.

Desvallées, A., (1992–1994). *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vols. 1 & 2). Paris : Éditions W., M.N.E.S.

Duarte Cândido, M. M., Vial, A. D., Entratic, H. G., Andrade, R. S- G de, & Lima, N. C. de (2021). Social museology and the Iny Karajá health campaign in Brazil. *ICOFOM Studies Series – Museology in Tribal Contexts*, 49(1), 77–90.

Duarte Cândido, M. M. (2013). *Gestão de museus e o desafio do método na diversidade: Diagnóstico museológico e planejamento*. Medianiz.

Freire, P. (1970). *Pedagogia do oprimido*. Paz e Terra.

Gjørstrøm, J. A., & Moure, M. (1988). *Okomuseumsboka: Identitet, økologi, deltakelse*. Norsk ICOM/Tromsø Museum.

Hauenschild, A. (2022). *Claims and reality of new museology: Case studies in Canada, the United States and Mexico*. Edições Universitárias Lusófonas.

Janes, R. R., & Sandell, R. (Eds.). (2019). *Museum activism*. Routledge.

Hein, G. E. (2004). John Dewey and museum education. *Curator: The Museum Journal*, 47, 413–427.

Kinard, J. (1985). Le musée de voisinage, catalyseur de l'évolution sociale. *Museum International*, 4(Vol. 37), 217–223.

Kinard, J., & Nighbert, E. (1972). Le musée de voisinage d'Anacostia. *Museum International*, 2(Vol. 24), 102–109.

Labadi, S. (2019). *Museums, immigrants, and social justice*. Routledge.

Mairesse, F., & Desvallées, A. (2007). *Vers une redéfinition du musée*. Paris : L'Harmattan.

Mayrand, P. (2009). Parole de Jonas: Essais de terminologie. *Cadernos de Sociomuseologia*, 31.

Mensch, P. van. (2020). *Vers une méthodologie de la muséologie*. Paris : L'Harmattan.

Moutinho, M. (2019). Sociomuseologia: Ensino e investigação, 1991–2018. Repositório documental anotado. Edições Universitárias Lusófonas.

Moutinho, M. (2007). Evolving definition of sociomuseology: Proposal for reflection. *Cadernos de Sociomuseologia*, 28, 1–22.

Murta, M. (2019). Whose memories for which future? Favela museums and the struggle for social justice in Brazil. In R. R. Janes & R. Sandell (Eds.), *Museum activism* (pp. 232–244). Routledge.

Murta, D., & Davis, P. (Eds.). (2009). The role of the Ecomuseo dei Terrazzamenti e della Vite (Cortemilia, Italy) in community development. *Museums and Society*, 7, 150–186.

Olivier, M. (2011). Patrimonialisation aux marges et désir de territoire : Les nubiens de Kibera et l'appropriation du dispositif muséal au Kenya. In B. Calas & O. Marcel (Eds.), *Patrimonialisation en Afrique. Revue géographie et cultures*. Paris : L'Harmattan.

Pasqualucci, L., Schneider, A., Moutinho, M., & Primo, J. (2022). Sociomuseologia, diversidade e educação: Por um currículo crítico, plural e dialógico. *Revista e-Curriculum PUC/SP*, 20(1).

Pasqualucci, L. (2022). Espaços de criação em devir: Sociomuseologia, universidade e criticidade. In J. Primo & M. Moutinho (Eds.), *Diálogos em*

campo: Experiências educativas em museus durante a pandemia (pp. 67–78). IDBrasil Cultura, Educação e Esporte.

Pasqualucci, L. (2020). Cultura, fenômenos sociais e currículo do ensino superior: Articulações via museu e universidade. *Cadernos de Sociomuseologia*, 60(16), 3–20.

Pires, V., & Chagas, M. (Eds.). (2018). *Território, museus e sociedade: Práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade*. Ibram/MinC.

Primo, J., & Moutinho, M. (Eds.). (2019). *Introdução à sociomuseologia*. Edições Universitárias Lusófonas.

Primo, J., & Moutinho, M. (Eds.). (2020). *Teoria e prática da sociomuseologia*. Edições Universitárias Lusófonas.

Porcedda, A. (2009). *Musées et développement durable*. Paris : L'Harmattan.

Querol, L. S., & Vilela, V. (2016). *El patrimonio cultural inmaterial y la sociomuseología: Un estudio sobre inventarios*. Edições Universitárias Lusófonas.

Riva, R. (Ed.). (2017). *Ecomuseums and cultural landscapes: State of art and future prospects*. Maggioli Editore.

Rivard, R. (2016). Museums and changing cultural landscapes. *4th Alma S. Wittlin Memorial Lecture*.

Rivière, G. H. (1989). *La muséologie selon Georges Henri Rivière*. Dunod.

Ruoso, C. (2021). Curadoria de barricadas: Expor as feridas coloniais. In Primo, J & Moutinho, M. (Eds.), *Sociomuseologia: Para uma leitura crítica do mundo* (Vol. 1, pp. 53–62). Edições Universitárias Lusófonas.

Ruoso, C., & Rodrigues, R. L. (2020). Artistas, curadores e valores de musealidade: Diversidades e branquitude na exposição da 7a Edição do Bolsa Pampulha. *Percursos (Florianópolis. Online, 20)*, 35–55.

Santos Júnior, R. F. dos. (2017). Da explosão de sentidos à consciência imediata: Definições da “teoria da prática” de Hugues de Varine no Brasil. *Anais do 3º Seminário Brasileiro de Museologia, Universidade Federal da Bahia*.

Stefano, M., & Davis, P. (Eds.). (2019). *The Routledge companion to intangible cultural heritage*. Routledge.

Tolentino, A., & Franch, M. (2017). *Espaços que suscitam sonhos: Narrativas de memórias e identidades no Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo*. Editora UFPB.

UNESCO. (2015, November 17). Recommendation concerning the protection and promotion of museums and collections, their diversity and their role in society adopted by the General Conference at its 38th session. Paris. Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000246331>.

Varine, H. de (2005). *Les racines du futur : Le patrimoine au service du développement local*. ASDIC Editions.

Varine, H. de (1991). *L'initiative communautaire*. Presses Universitaires de Lyon.

Varine, H. de (2012). *As raízes do futuro: O patrimônio a serviço do desenvolvimento local*. Medianiz.

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

Varine, H. de (2021). Préface. In J. Primo & M. Moutinho (Eds.), *Teoria e prática da sociomuseologia*. Edições Universitárias Lusófonas.

Wittlin, A. (1970). *Museums: In search of a usable future*. The MIT Press.

Musées participatifs et populaires : méthodologies pour une justice épistémique et culturelle

Carolina Ruoso¹

Luiz Henrique Assis Garcia²

Résumé

À travers cet essai, nous nous proposons de présenter des perspectives méthodologiques participatives de muséalisation, en situant et en contextualisant certains éléments historiques articulés avec les expériences qui ont constitué la trajectoire des auteurs. Le texte décrit des processus de construction participative de muséalisation, et explique les concepts fondamentaux de la démarche éthique et responsable avec les groupes de co-chercheurs. Il décrit neuf modes d'engagement des méthodologies participatives qui peuvent contribuer à une justice épistémique dans l'élaboration d'un répertoire de muséalités.

Abstract

This essay will explore participatory approaches to museum curation, providing some historical elements articulated with the experiences that constituted the trajectory of the authors. Describing participatory construction processes of musealization, we will explain key concepts in the ethical and responsible approach with the groups of co-researchers. The nine commitments of participatory methodologies can contribute to epistemic justice in the elaboration of a repertoire of musealities.

¹ Docteure en histoire de l'art, maîtresse de conférences à l'École des Beaux Arts de l'Université Fédérale du Minas Gerais. Professeure invitée à l'Université Lusófona, à l'École doctorale en Sociomuséologie.

² Docteur en histoire, maître de conférences en muséologie et en sciences de l'information à l'Université Fédérale du Minas Gerais.

Introduction : Prétagogie, éducation populaire et muséologie sociale

Dans cet essai, nous présenterons un ensemble d'actions qui peuvent être considérées comme des éléments d'approches méthodologiques mobilisées pour la réalisation d'activités participatives, dans les processus de muséalisation des musées populaires ou des musées normatifs. Ces perspectives trouvent leur origine dans la pratique de la muséologie sociale, qui s'applique à redistribuer les outils de la fabrique patrimoniale, pour renforcer les luttes des peuples et construire une justice épistémique et culturelle³.

Les musées sont aujourd'hui un instrument important d'intervention sociale, dès lors qu'ils intègrent l'idée que leurs publics/acteurs sont des sujets actifs, capables de transformer la réalité, et par conséquent de participer à la construction institutionnelle et à la large gamme de processus qu'elle suscite. Comprendre et stimuler cette participation apparaît comme une dimension fondamentale des transformations épistémologiques qui se sont produites en muséologie, en particulier depuis la seconde moitié du XXe siècle. Nous rejoignons sur ce point une réflexion de la muséologue Maria Célia Santos :

(...) la pratique de la Nouvelle Muséologie est indissociable des expériences passées. C'est pourquoi je considère que les réflexions sur le rôle social des musées, et plus précisément sur leur rôle pédagogique et leur relation avec le public, ont été menées au long d'un processus progressif, provoqué par des changements dans la société dans son ensemble, et se reflétant au sein d'institutions telles que l'UNESCO et l'ICOM, comme on peut le voir dans les documents produits lors des réunions de 1958 et 1971 (Santos, 2002, p. 98).

³ Ce texte est issu de la recherche « *Critérios e valores de patrimonialização: uma questão de justiça epistêmica* », financée à travers l'appel à projet *Universal* du CNPq et coordonnée par Carolina Ruoso. Il intègre également les contributions de la recherche postdoctorale « *Som (in)tangível: musealização dos objetos aurais e possibilidades de participação* » menée par Luiz H. Garcia au MAE/USP, incluant une période de résidence scientifique à l'Université Lusófona de Lisbonne. Selon la perspective adoptée, les méthodologies participatives développées à partir de la muséologie sociale permettent la reconnaissance, à partir de références culturelles, d'un répertoire élargi de *muséalités*, fondé sur la diversité culturelle.

Il s'agit donc, dès lors, de suivre l'évolution du champ muséologique à travers un mouvement « pendulaire », entre d'une part les réflexions et les pratiques des professionnels travaillant dans les espaces, institutionnels ou non, de différents contextes nationaux ; et de l'autre les débats dont résultent des documents essentiels à la synthèse et au référencement des nouvelles perspectives adoptées dans ce domaine d'activité. Plus précisément, il importe de prêter attention aux relations entre les contextes et l'émergence des pratiques et des réflexions, en prenant comme fil conducteur « le passage du sujet passif et contemplatif au sujet agissant et transformateur de la réalité » (Santos, 2002, p.111), pour montrer comment un champ de connaissances en construction fonctionne de manière critique. En témoignent, par exemple, les débats qui ont remis en cause le monologue muséographique des spécialistes et ont amené à substituer le concept de musée intégral par celui de musée intégré (Primo, 1999; Cândido, 2003). L'adoption d'une perspective historique souligne également le fait qu'une muséologie renouvelée n'a pas toujours besoin d'un musée *nouveau* au sens littéral, car la théorie et la pratique qu'elle englobe transforment aussi les institutions normatives, y compris celles créées bien avant que ces réflexions n'émergent, tout en pointant des possibilités d'action dans des contextes et des espaces qui ne sont pas institutionnalisés.

Des études telles que celles de González (2010) et de Rosas Mantecón (2005) sont précieuses pour élargir la perception que les institutions devraient avoir de leur environnement, et pour comprendre le rôle actif qu'elles peuvent jouer dans la transformation de ce dernier. Un point plus difficile à atteindre, parce qu'il implique une conception plus sophistiquée et moins hiérarchique de la participation, est de comprendre que la perméabilité du musée à son environnement et à son public ne doit pas se limiter à l'augmentation quantitative des statistiques d'accès, mais doit permettre que ces institutions soient elles-mêmes activement modifiées par ces présences agissantes. Comme le souligne une spécialiste de cette thématique, il est nécessaire « non seulement de donner la parole aux visiteurs, mais aussi de développer des expériences qui soient plus enrichissantes et attrayantes pour tous » (Simon, 2010, p. 1, notre traduction), car « les participants veulent s'engager dans quelque chose de "plus grand" et voir leur travail intégré » (Simon, 2010, p. 18). Il est ainsi primordial d'investir dans des expériences curatoriales participatives ou d'autres formes d'appropriation des collections et de l'institution par le public/les acteurs, et ne pas se contenter de produire des données sur les visites et le profil socio-économique de ceux qui fréquentent ou non les musées (Santana, 2011 ; Eidelman ; Roustan ; Goldstein, 2014).

Dans ce chapitre, notre objectif est de présenter des pistes potentielles pour une *participation muséale*, en commentant quelques expériences dans lesquelles nous avons été impliqués et qui dialoguent avec cette proposition. Cet essai est aussi un hommage à la professeure Sandra Haydée Petit⁴, et convoque à ce titre quelques souvenirs : Carolina Ruoso, lorsqu'elle était étudiante en premier cycle en histoire à l'Université fédérale de Ceará, a eu l'occasion de fréquenter les cours de celle-ci sur l'éducation populaire, l'éducation des jeunes et des adultes, ainsi que sur l'éducation libertaire. Ces enseignements, nous a-t-elle expliqué, ont toujours été organisés sur la base d'une planification participative, autogérée par les étudiants. La classe décidait collectivement, en assemblée, des textes ou des références culturelles avec lesquels elle travaillerait, en les incluant dans le programme du cours.

Pour traiter les thèmes proposés, il était possible d'inviter un groupe de Capoeira, d'assister à une leçon dispensée par le Maître de celui-ci, et de terminer les séances de cours en choisissant de réaliser un *patchwork* collectif pour représenter les connaissances acquises au long du semestre. Des visites à la Fête de Carnaúba, du peuple autochtone Tapeba du Ceará brésilien, ont également fait partie du programme. L'assemblage de l'arbre de la connaissance était réalisé par le groupe. Aujourd'hui, Sandra Haydée Petit travaille plus spécifiquement dans le domaine de la *prétagogie* (Petit, 2015), un cadre théorico-méthodologique qui propose des expériences et des modes d'apprentissage basés sur les valeurs de l'ancestralité, de la tradition orale et du corps comme sources de

⁴ D'origine caribéenne, Sandra Haydée Petit est la mère de Kanyin (« qui à chaque instant, [lui] apporte la bénédiction »). Elle a fait ses études universitaires à l'Université Paris VIII et est titulaire d'un diplôme en langues étrangères appliquées ainsi que d'une maîtrise et d'un doctorat (1995) en sciences de l'éducation. Professeure à l'Université fédérale du Ceará depuis 24 ans, elle travaille dans les domaines de l'éducation aux relations ethno-raciales (ERER) et de l'éducation populaire, essentiellement autour des thématiques suivantes : la *prétagogie*, la *cosmovision/cosmoception* africaine, la philosophie africaine, les pédagogies afro-référencées, la tradition orale africaine, la sociopoétique, l'éducation afro-communautaire et les événements *tabanka*. Elle est la coordinatrice du NACE – *Núcleo das Africanidades Cearenses*, qui rassemble des enseignants, des étudiants, des chercheurs et des membres du mouvement afro-brésilien qui interviennent dans le domaine des africanités, en se concentrant sur la production et l'invention de stratégies pédagogiques visant à la mise en œuvre de la loi 10.639/03 établissant l'enseignement obligatoire de la culture et de l'histoire africaines et afro-descendantes dans les écoles publiques et privées du Brésil. Elle a été membre du groupe de travail 1 de l'innovation pédagogique de la région du Nord-Est de la MEC en 2015, et est engagée dans la Marche contre le racisme/Comité Ceará. Ses dernières recherches s'articulent autour des relations communautaires alimentées par les valeurs éthico-philosophiques d'ascendance africaine dans les pratiques des traditions orales, en particulier les littératures orales multiples, les danses collectives, les fêtes, célébrations et sociabilités féminines, les événements de *tabanka*. Elle a plus particulièrement étudié des textes de Sobonfu Somé et de Vanda Machado. Pour améliorer les concepts opératoires de la *prétagogie*, elle met en évidence l'imbrication nécessaire dans les africanités de l'éducation avec la spiritualité (le sens cosmo-communautaire). Elle s'intéresse également à la poétique de la *New Black Music* et à sa sémiotique. Il a publié l'ouvrage académique *Prétagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professoras e Professores*, et le livre pour enfants *A extraordinária história do semeador de baobás*.

connaissances afro-brésiliennes. Les étudiants et les chercheurs y apprennent à préparer leur *Baobab d'Afro-savoir*.

Lorsque Carolina Ruoso vivait dans la ville d'Iguatu (Ceará – Brésil), elle participait à des activités de l'Église catholique, dont certaines mobilisaient des pratiques de la théologie de la libération⁵. Elle se souvient très bien de la première fois où elle a eu l'opportunité de participer à un *cercle de culture* : le thème général de celui-ci était la dignité humaine, qui devait être traité par plusieurs groupes en fonction de différents sous-thèmes. À son groupe était dévolue la question du travail, qui a donné lieu à un débat sur les conditions de travail en milieu rural et urbain, puis à une représentation théâtrale destinée à refléter les idées exprimées par les participants. Chaque groupe a présenté sa pièce, ce qui a été très enrichissant pour tous.

Dans les cours de Sandra Haydée Petit, les arts étaient intégrés en tant que processus créatif, en un travail spécifique lié à leur contenu. Les artistes et leurs œuvres étaient lus, étudiés et recréés, repensés avec tout le corps, pour dialoguer sur les thèmes abordés dans chaque cours. Une telle approche par la sociopoétique renforce ce lien avec les arts. Selon Shara Jane Holanda Costa Adad (2014, 41-60), la sociopoétique suit cinq principes : 1. mener des recherches à partir des membres du groupe ; 2. mener des recherches avec les cultures de résistance, les catégories et les concepts qu'elles produisent ; 3. mener des recherches avec tout le corps ; 4. mener des recherches en utilisant des techniques artistiques ; 5. privilégier la responsabilité éthique, noétique et spirituelle du groupe de recherche au cours de ce processus.

Le premier principe est basé sur la pensée de l'éducateur Paulo Freire, et sa proposition des *cercles de culture*. Cette méthodologie rassemble des spécialistes et des non-spécialistes en un groupe de recherche, qui travailleront ensemble à l'investigation d'un *thème générateur*, ainsi que sur les contenus élaborés et étudiés collectivement dans les pratiques éducatives. D'après Petit (2014, 22), dans l'approche sociopoétique les chercheurs interviennent comme des facilitateurs, convoquant un public spécifique choisissant un thème générateur, qui sera négocié dans le collectif et étudié à partir d'un pouvoir de décision horizontal. L'ambition n'est pas de conscientiser les gens au nom de la perspective d'un monde meilleur, mais de créer des espaces de partage, de cocréation, d'écoute sensible et d'échange de connaissances entre tous ceux qui participent à la recherche.

⁵ À propos du dialogue entre la nouvelle muséologie et la théologie de la libération, voir Santos Junior (2019). Il est possible de comprendre en quoi l'expérience de la théologie de la libération a rapproché Carolina Ruoso de la pensée d'Hugues de Varine, en reconnaissant des principes communs dans la manière de construire des modèles actifs d'écoute collective des questions sociales.

De telles expériences, lorsqu'elles sont partagées en muséologie sociale, potentialisent les mouvements de lutte et de résistance, renforçant les espaces de mémoire en tant qu'espaces de lutte sociale. Les principes de la sociopoétique sont également fondamentaux pour nous permettre de réfléchir aux méthodologies participatives des processus de muséalisation. Penchons-nous à présent plus spécifiquement sur l'importance fondamentale de la cocréation.

Comme le rappelle un anthropologue particulièrement attentif aux contextes muséaux, « les partenariats et les collaborations partent d'ordinaire du point de vue du musée et de ses prérogatives de conservation. Le vrai problème, c'est le partage du pouvoir » (Ames, 2003, p. 172-173). Présentant la méthode de cocréation du projet *Collecting the city Museum of Amsterdam*, la chercheuse formée en arts dramatiques Gonca Yalçiner⁶ (2023), responsable du secteur dédié à l'éducation et la participation de ce musée, a souligné en quoi l'égalité, la réciprocité, le renforcement de l'appartenance et du rôle actif joué par les partenaires étaient ses valeurs fondamentales. Dans le rapport qu'elle nous livre de cette activité, elle insiste sur la nécessité de consacrer du temps, dès le début, pour établir la confiance entre les participants et promouvoir la motivation de ceux-ci à s'exprimer. Car c'est le partage d'une condition d'auteur collectivement reconnue qui définit la cocréation comme une étape au-delà de la seule participation. Quelles que soient les méthodologies appliquées, il est nécessaire d'éviter la vieille dichotomie entre l'éloge et la disqualification des propositions formulées dans un tel cadre :

Le défi de l'inclusion dans les musées paraît incontestable. Cependant, les impulsions qui la motivent peuvent être opposées : d'une part, démocratiser l'accès à la culture, et d'autre part, promouvoir une meilleure marchandisation de ces espaces. La clé pour les différencier semble résider dans la manière dont le public y est convié : en tant que clients à satisfaire, ou en tant que citoyens dotés de droits de communication et de droits culturels (Rosas Mantecón, 2005, p. 254).

⁶ Luiz H. Garcia a eu l'occasion de participer à l'atelier de Gonca Yalçiner – à qui l'on doit la cession à titre gracieux des documents imprimés du Musée d'Amsterdam (Amsterdam Museum, 2023) – lors de la conférence annuelle du CAMOC-ICOM à New York entre le 16 et le 18 octobre 2023. À cette occasion, il a présenté un article avec des notes préliminaires sur les expériences participatives étudiées dans le cadre de son projet postdoctoral, repris et développé dans ce chapitre.

Les expériences vécues à l'occasion des enseignements de la professeure Sandra Haydée Petit ont été déterminantes dans le travail de Carolina Ruoso en tant qu'éducatrice au Musée du Ceará. La rencontre avec le professeur Francisco Régis Lopes Ramos (2004), qui entendait y développer des méthodologies pour l'enseignement de l'histoire au musée sur la base de la pensée de Paulo Freire, a offert l'opportunité de mener, dans le domaine des activités éducatives, des expérimentations de muséologie participative. Ces expériences ont trouvé leur prolongement dans des recherches sur l'histoire des musées et du patrimoine culturel, qui ont permis à Carolina Ruoso de s'informer plus avant sur un modèle de formation muséale publique dans une perspective collaborative (Ruoso, 2016). Dans ce cadre, elle a rencontré des commissaires d'exposition, élargissant sa perspective à l'ensemble du processus de muséalisation, en particulier au moment où elle se consacrait aux processus de muséalisation de l'art et à leurs dimensions participatives (Ruoso, 2019).

Dans les projets menés par Luiz H. Garcia à la tête du secteur de la recherche du Musée historique Abílio Barreto (MHAB), à Belo Horizonte entre 2002 et 2009, il était de règle de réaliser « un travail de terrain visant à promouvoir l'implication des citoyens dans l'enquête sur les documents matériels et symboliques de l'histoire de la ville » (Garcia, 2009, p. 65). De telles expériences nous permettent de voir que dans les musées, il est salutaire que les propositions curatoriales participatives s'articulent avec les activités de recherche et d'acquisition de collections de l'institution, assurant un bénéfice de démocratisation à plus long terme, au-delà de la temporalité propre établie par les expositions (Garcia, 2010 ; 2013). Étudiant actuellement la muséalisation des objets sonores, l'auteur de ce chapitre part du postulat que les changements sociaux et technologiques mettent les musées se consacrant à ce thème au défi de développer de nouvelles politiques, impliquant nécessairement une connaissance et une adaptation d'expériences participatives, comprises comme des alternatives face à l'hégémonie croissante des plateformes en ligne dans le contrôle des archives et des collections musicales.

Nous présentons ci-dessous neuf propositions et concepts qui nous semblent fondamentaux lorsqu'il est question de processus participatifs de muséalisation :

1. L'importance des rites et rituels dans la pratique collective

Les *Maîtres de la Culture*⁷ enseignent en regardant dans les yeux et en se tenant par la main (Abid, 2006). La *capoeira*, le *coco*, la *ciranda* et/ou le *maracatu*, ce sont les gestes qui conquièrent, rassemblent, créent du lien et des affections. Dès lors, pour débiter l'atelier de n'importe quel processus de muséalisation participative, nous ouvrons un cercle et invitons les maîtres du lieu à initier les activités avec les rites propres à leur communauté, en créant un rituel d'ouverture et de clôture à l'occasion de chaque rencontre.

Les rites nous offrent la possibilité d'embrasser une autre dimension temporelle, en nous rapprochant des temporalités de chaque communauté, en nous permettant d'être affectés, d'entendre les manières singulières des personnes engagées dans le projet de gérer et d'organiser leur temps de travail. En procédant de la sorte, les rites s'introduisent dans les quasi-rites de passage de la muséalisation, en une forme de performance qui renforce le musée en tant qu'outil pour les luttes du peuple.

Les rites, lorsqu'ils sont pratiqués dans la vie quotidienne des ateliers de muséalisation participative, favorisent la rupture des structures hiérarchiques des systèmes de culture dans les mondes des arts et du patrimoine culturel. Lorsqu'ils sont pratiqués comme des rituels collectifs, ils créent des dynamiques circulaires déplaçant les rapports de pouvoir et renforçant le partage des savoirs, du plus ancien au plus jeune, du plus jeune au plus âgé. Ils valorisent les danses, les chants, les histoires, les prières et les jeux, comme des façons d'être et de penser ensemble.

2. Le rôle de la notion de lieux de mémoire dans la muséologie sociale

Après le rite d'ouverture initial de l'atelier, nous pouvons entamer une conversation avec cette question : que sont les lieux de mémoire ? De suite, le cercle s'ouvre, pour que chacun des membres puisse exprimer sa

⁷ En 2003 a été adoptée au Ceará la loi sur les Maîtres de la culture. En 2006, celle-ci a été transformée par le secrétariat d'État à la culture de cet État en loi sur les trésors culturels vivants (*Lei dos Tesouros Vivos da Cultura*). Cette loi promeut la reconnaissance et la sauvegarde des Maîtres de la culture en récompensant ces derniers par un prix. Un Maître de la culture doit être reconnu comme tel par sa propre communauté et disposer d'au moins vingt ans d'expérience dans une activité de culture populaire, aujourd'hui reconnue comme patrimoine immatériel.

perception sur le sujet. On poursuit en essayant de trouver une définition commune des significations que le groupe impliqué attribue à l'idée de mémoire. La mémoire est-elle l'ensemble des souvenirs et de l'oubli ? Comment se souvient-on ? Comment oublions-nous ? Une carte conceptuelle affective peut être construite collectivement à partir de la connaissance de tous.

L'historien Pierre Nora (1984) a défini les lieux de mémoire en tant que musées, archives, anniversaires, dates commémoratives, notamment celles associées à une histoire de l'État-nation. Au Brésil, dans les ateliers participatifs, la notion de lieux de mémoire est liée aux constructions collectives d'identités et de mémoires communes de groupes sociaux historiquement opprimés et malmenés. Elle se rapprocherait plus de l'ensemble des textes renvoyant à ce que Pierre Nora a appelé des *lieux de contre-mémoire*. De fait, la notion de lieux de mémoire a été resignifiée par ces groupes, et associée à la construction commune de leurs histoires sociales et culturelles, en particulier celle des luttes pour la défense de leur existence.

À ce stade de l'atelier, les membres sont invités à nommer des lieux de mémoire, en faisant des suggestions au groupe. Après avoir dressé une liste préalable des différents lieux, chaque participant choisira un lieu de mémoire pour en étudier l'histoire, développer des recherches et préparer une présentation. Il est important d'organiser une promenade, dont le scénario intègre chacun de ces lieux de mémoire à l'itinéraire, pour que tous les participants puissent faire l'expérience d'un parcours sur les sentiers de la mémoire.

3. La reconnaissance des gardiens de la mémoire, trésors vivants de la culture

Les Maîtres de la Culture, responsables de la transmission du savoir, sont pour la plupart d'entre eux des gardiens des œuvres de mémoire. Ils organisent et racontent les histoires de leur peuple et de leur culture. Dans le Ceará brésilien, il existe une politique culturelle dédiée aux trésors vivants de la culture, attribuant actuellement à 100 maîtres un prix dans le cadre de la politique de sauvegarde du patrimoine immatériel. Les Maîtres de la Culture, responsables des œuvres de mémoire, sont reconnus dans leurs communautés.

Dans un cercle de conversation, les échanges à propos des Maîtres de la Culture commencent par la présentation de ces derniers, en demandant s'il y a dans cette communauté un Gardien de la Mémoire, un

Maître de la Culture. Les membres du groupe peuvent mentionner des noms, afin qu'une liste soit dressée, et parmi les gardiens mentionnés certains seront conviés pour une interview, une conversation, ou sollicités pour une visite à leur domicile. Les histoires racontées par les Maîtres doivent être enregistrées et organisées pour constituer un répertoire de travaux dans le cadre de la méthodologie de muséalisation participative.

Lorsque nous interviewons les Gardiens de la Mémoire, nous nous rapprochons d'un réseau de sociabilité d'une communauté, parce qu'une personne raconte les histoires d'autres personnes, de luttes communes, de fêtes, de danses, d'événements, bref, d'une vie partagée. Au cours de la conversation, le groupe impliqué dans la recherche peut, à l'occasion, prendre connaissance de documents tels que des coupures de journaux ou de magazines, des cassettes vidéo, des photographies et, surtout, la construction de récits de trajectoires de vie.

Il est également possible de créer des dialogues et d'apprendre de personnes qui ne bénéficient d'aucune élection, consécration ou reconnaissance. Dans les recherches utilisant de manière extensive l'histoire orale comme méthodologie, on parvient à reconstituer des réseaux sociaux d'interaction au-delà de leurs nœuds principaux, sans négliger l'identification de ces derniers. En vue de la réalisation d'expositions et de la constitution de collections, outre leurs propres « (...) témoignages enregistrés et retranscrits, il est possible d'intégrer (...) des objets appartenant à des particuliers (...) » (Garcia, 2009, p. 66-67).

4. Travailler avec des objets générateurs et des histoires partagées

L'éducateur Paulo Freire a créé le terme de « mot-générateur », et l'historien Francisco Régis Lopes Ramos (2004) celui d'« objet-générateur ». L'objet-générateur est un bien culturel qui, choisi par une personne et/ou un groupe, acquiert une valeur historique et patrimoniale lorsqu'il est introduit comme générateur d'un dialogue dans un cercle de culture, une expérience éducative, ou un enseignement de l'histoire. Le groupe adressera des questions à cet objet à propos de son itinéraire biographique, de sa constitution matérielle, de son processus de fabrication et des travailleurs impliqués, de ses différents usages dans la vie quotidienne et ses valeurs historiques et culturelles.

Il est demandé aux participants du cercle de culture de choisir un objet qui fasse sens pour leur trajectoire de vie et l'histoire vécue dans leur communauté. Chacun doit apporter son objet à l'occasion de cet atelier, et

partager son histoire. Les autres participants peuvent ajouter des informations et des données sur l'objet présenté. Chacun peut remplir une fiche documentant son objet-générateur, en réfléchissant également aux sujets de conversation qui peuvent être développés à partir de celui-ci.

Consécutivement aux activités de l'atelier, le groupe se réunit pour monter une exposition rassemblant les objets sélectionnés, afin de raconter une histoire de la communauté. Autour des objets collectés, chacun sera invité à partager ses perceptions, en lien aux histoires des lieux de mémoire et des gardiens de la mémoire élaborées précédemment. Petit à petit, le groupe au complet construit une signification historique et collective pour un ensemble de biens communs.

5. Le processus d'identification des références culturelles sur le territoire

Dans le contexte brésilien, le terme de « références culturelles » a été retenu dans les processus d'inventaire mis en place par l'Institut du patrimoine historique et artistique national (IPHAN), au milieu du XXe siècle. Ce terme était d'ores et déjà en usage dans le domaine de l'anthropologie, et a été approprié plus récemment par les historiens.

C'est la communauté elle-même qui attribue des noms aux valeurs culturelles en vigueur en son sein, dans la mesure où c'est elle qui rassemble cette communauté de valeurs, comme le décrit et l'explique Pedro Clerot (2019). Pour identifier les références culturelles comme valeurs de muséification, nous avons fait appel à la méthodologie de la construction collective de fiches, de Paulo Freire. Ces fiches de lecture sont composées d'images et de mots, et chaque membre participant à l'activité peut en réaliser en associant l'image et le mot représentant une référence culturelle pour une fête, une communauté, un patrimoine culturel (Ruoso, 2022), comme l'illustre l'exemple suivant :

Les méthodologies participatives permettent de réaliser un travail qui naît de la rhétorique de la lutte. En ce sens, nous recommandons une distribution des outils de la fabrique du patrimoine, afin que puisse s'élaborer un travail subversif de mémoires. Ayant organisé un cours pour préparer un plan de sauvegarde de la Fête de Iemanjá, reconnue comme patrimoine immatériel à Fortaleza et Belo Horizonte, nous avons demandé aux participants quelles en

étaient les références, quelles étaient les valeurs culturelles de cette fête. Ces derniers nous ont présenté, entre autres valeurs, l’Axé, l’Ancestralité, la Tradition, le Territoire public sacré, la couleur blanche, l’Appartenance. Tous les participants, dans leur majorité issus des peuples de *terreiro*, ont préparé leur propre fiche de lecture des valeurs culturelles de la fête de Iemanjá⁸. (p. 405)

Comme le souligne García Canclini (1994, p. 106), il ne s’agit pas d’adopter une posture condescendante ou paternaliste face à cette possibilité de participation, dans la mesure où elle « (...) ne se substitue pas à la problématique spécifique de la valorisation historique et esthétique des biens culturels (...) mais apporte à celle-ci, en sus, une référence – une source de sens (...) ». Cela rejoint ce que Gonca Yalçiner avait exprimé dans son atelier en 2023, « ne jetez pas la clé », soulignant en quoi, dans une proposition de cocréation, les professionnels de la culture ne s’abstiennent pas, ni ne disparaissent ou interrompent leur participation au processus. Pour sa part, Michael M. Ames, ancien directeur du Musée d’anthropologie de l’Université de la Colombie-Britannique, avait déjà observé que les partenariats conclus *dès le début du processus* avec les communautés traditionnelles étaient à même de réorienter la production de connaissances par la constitution d’une « communauté de recherche participative » (Robinson, cité par Ames, 2003, p. 175).

6. Une cartographie sociale des éléments culturels, dessinée sur la carte du territoire

La notion de territoire est primordiale pour la muséologie sociale, car ce sont les éléments patrimoniaux dans leur relation avec les personnes liées à celui-ci qui intéressent plus particulièrement le processus de muséalisation participative. La relation des personnes avec un territoire est tissée par la construction de perceptions identitaires, renvoyant à un espace physique, une terre, mais aussi potentiellement à un espace symbolique, une lutte, un lieu socioculturel, une expérience collective qui forment une

⁸ Les *Povos de Terreiro* sont les personnes originaires de la diaspora africaine qui a apporté et créé au Brésil le Candomblé et l’Umbanda, religions de matrice africaine. Ils composent à ce titre une famille d’appartenance historique qui construit sur le territoire brésilien un lieu de mémoire, de lutte, de résistance et de soins. Iemanjá est une *Orixá*, la mère de toutes les têtes (Ori). La fête de Iemanjá est l’occasion de saluer, remercier et réaliser des offrandes en hommage à la mère Iemanjá. Cette fête a été reconnue comme patrimoine culturel immatériel dans les villes de Fortaleza et de Belo Horizonte.

appartenance commune. Situer dans l'espace du territoire les éléments culturels qui servent de références à la construction de cette appartenance identitaire est un exercice de socio-expographie⁹ *in situ*.

Il faut dessiner la carte du territoire, présenter sa géographie, son aménagement spatial. Le territoire peut être un Baobab, un Serpent Corail, un Corps, un Lieu, une Maison ou une Rivière, ou encore un *Parangolé – pano de pente*¹⁰. Chaque cheminement identitaire produit sa propre image de son territoire, un autoportrait collectif, une autobiographie. Une fois que le territoire a acquis une image pour lui-même, il s'agit d'imprimer, de marquer, d'enregistrer dans l'espace imaginé les références culturelles identifiées par le collectif, et parmi celles-ci les objets-générateurs, les gardiens de la mémoire, les lieux de mémoire.

Si le territoire est représenté par un baobab, un arbre considéré comme fondamental parmi les marqueurs identitaires afro-brésiliens, il est possible d'organiser les connaissances recueillies lors de l'atelier dans la racine, le tronc, les branches, les fleurs et les fruits, et de construire une présentation de la raison de chacun des choix. S'il s'agit d'un serpent corail (Nascimento, 2019), il est possible de situer les références culturelles sur le corps de celui-ci, sur sa peau – il existe un graphique indigène appelé *Pele de cobra* –, en plus de situer également les connaissances dans les trajectoires du reptile, guidant les expériences de luttes, de protection et de résistance.

Quoi qu'il arrive, ce sera la communauté engagée dans l'atelier de muséalisation participative qui présentera, imaginera et élaborera la façon de représenter le territoire. On pourra tout à la fois intégrer les conflits et les perceptions de non-appartenance, ou même l'expulsion des lieux, comme élément constitutif de cette territorialité. Dans les musées de ville, cette question est toujours à l'ordre du jour. Le contact des chercheurs avec le lieu et les citoyens qui se l'approprient finit par transformer la réalité sociale : en apprenant les significations sociales des lieux historiques à travers ses conversations avec des publics urbains, l'historien joue le rôle de médiateur dans un processus de démocratisation de la connaissance historique de la ville (Hayden, 1996, p. 13). Ce type d'enquête

⁹ Definição evolutiva da socioexpografia. LABSE– Laboratório de socioexpografia, Doutorado em Sociomuseologia, Universidade Lusófona, 2023.

¹⁰ Sur les pans de la tunique – le *Pano-de-Pente Parangolé* – de l'artiste Cláudia Quilombola sont dessinées des scènes de la vie quotidienne, des symboles, des souvenirs et des mémoires, créant un vêtement de pouvoir communautaire qui renforce celui qui le porte, valorisant la culture dont cette personne fait partie. Les parangolés sont un ensemble d'œuvres destinées à être portées pour modifier la participation des spectateurs, en insérant ces derniers dans des processus artistiques. L'un des représentants majeur de cette pratique a été l'artiste Hélio Oiticica. À cette proposition s'ajoute le *pano de pente* de Guinée-Bissau, fabriqué sur un métier à tisser avec des couleurs et des géométries spécifiques selon sa fabrication, conservant des aspects culturels ancestraux chargés de significations et de mémoires (Silva, 2016).

collaborative, très inspiré de l'anthropologie urbaine, a permis d'orienter une partie des processus de sélection des expositions et de la politique d'acquisition des collections du Musée historique Abílio Barreto (MHAB). Elle a également servi de base à des interventions muséales sous la forme d'éléments d'exposition disposés de manière fixe dans les lieux concernés, offrant un aperçu des points de vue divers et contradictoires des différents acteurs sociaux sur le territoire de la ville, comme cela est détaillé dans Garcia (2009 ; 2010 ; 2013).

7. La force de la création artistique : art et muséalisation

La muséalisation implémente des travaux de mémoire, activant les souvenirs et les oublis à partir d'actions créatrices. Les cercles de culture de Paulo Freire sont pratiqués conjointement à des activités créatrices mobilisant des dispositifs artistiques de différents domaines : théâtre, danse, musique et/ou arts visuels. De cette façon, ce sont les thèmes générateurs qui deviennent des activités : les questions ethnico-raciales, de classe, de genre et de sexualité, provenant de différentes géographies et temporalités.

Un thème générateur est choisi par le groupe, ou un groupe est invité à travailler sur un thème générateur préalablement choisi. En produisant une connaissance collective, certaines œuvres d'art peuvent agir comme médiatrices dans la production de données pour la recherche, ainsi que le développement d'interrogations, de questions et de réponses possibles au sujet du thème abordé. La production artistique du groupe, en un travail de présentation esthétique, pourra donner une forme sensible à des personnages et/ou des lieux comme références de mémoires. Les dessins d'événements vécus aideront à construire des images pour des expériences qui ne sont connues qu'à travers des récits oraux, des témoignages.

Pour travailler sur le thème générateur, il est nécessaire de diviser les participants en petits groupes, de quatre à six personnes. Dans chaque groupe, un langage artistique fera l'objet d'un travail collectif durant une période déterminée, de trente minutes à une heure maximum. Ensuite, chacun des groupes présentera sa création à tous les participants de nouveau réunis. Un débat réflexif viendra conclure la rencontre, permettant à chacun d'exprimer ce qu'il a compris de l'ensemble des présentations.

8. La circulation des actions muséales, la muséologie sociale en mouvement

Au Brésil, à l'occasion de rencontres en réseau, les actions menées par la muséologie sociale peuvent être partagées dans le cadre de « grands cercles de culture » connus sous le nom de *Teias da Memória* (Pereira, 2018). Ces activités font partie de la politique muséale officielle, et sont réalisées lors du Forum national des musées. Les expositions des musées populaires, communautaires ou territoriaux ont alors la possibilité de circuler entre différentes institutions culturelles.

La mise en circulation des processus de muséalisation participative favorise leur diffusion, mais surtout, elle garantit une expansion des répertoires collectifs. Cela peut se faire de deux manières : à travers la promotion des pratiques de visite d'une part, en offrant la possibilité à des groupes de différents lieux d'atteindre les musées populaires/communautaires les plus divers ; ou d'autre part en faisant voyager les expériences, les collections, les références culturelles propres à un territoire donné d'une institution culturelle à l'autre, à travers des expositions participatives.

Les politiques de circulation culturelle sont importantes pour renforcer les musées populaires, car elles favorisent leur diffusion. L'organisation en réseau des différentes muséologies insurgées produit des espaces de rencontres pour promouvoir le partage de trajectoires, d'expériences et de patrimoines culturels, à travers des séminaires et des expositions. Dans leur articulation avec les mouvements sociaux, représentant leurs orientations, les réseaux de muséologies insurgées activent la circulation des biens culturels à l'occasion de manifestations populaires, en apportant leurs étendards, leurs affiches et leurs bannières, et en organisant des performances qui élargissent les perspectives des modes de présentation des arts et du patrimoine culturel.

9. D'autres histoires sont présentes dans les musées d'artistes

Les artistes actifs dans les mondes de l'art portent également la responsabilité d'écrire d'autres histoires dans les musées, transformant les processus de muséalisation normative des arts. Et ceci tout particulièrement après Marcel Duchamp, avec la critique du système de l'art et la création du mouvement dénommé *art conceptuel*, les ready-made

et l'expansion des frontières de l'ensemble des langages artistiques. Ces transformations profondes auraient dû suffire à inciter les musées dotés d'un modèle normatif et systémique à repenser leurs structures muséologiques, en soustrayant à l'Histoire de l'art sa place hégémonique, en répondant présent à l'appel de ses divers publics, et en invitant ces derniers à agir dans les processus de muséalisation de l'art.

Des artistes préoccupés par *les Histoires des Arts*, attentifs aux processus de réduction au silence, d'effacement et d'exotisation de leurs peuples et de leurs communautés, ont endossé la responsabilité de créer des musées, en assumant, à partir du geste muséal, la position d'artiste-muséologues, d'artiste-éducateur, d'artiste-historien de l'art. Dans leurs espaces, ils ont fait de la muséalisation un acte politique et artistique, ont constitué des collections, organisé des programmes d'activités et de visites. Ils gardent leurs ateliers ouverts, maintiennent leurs propres circuits, racontent et renforcent leurs propres histoires.

Ces artistes qui créent leurs propres musées articulent à nos yeux l'histoire de l'art avec la muséologie sociale, en faisant des musées des œuvres d'art. Dans un premier temps, nous avons élaboré une telle compréhension de leur travail à partir du projet *Bandjoun Station* de l'artiste camerounais Barthélemy Togo. Par la suite, nous avons pris connaissance de la création, en 1969 à Fortaleza dans le Ceará brésilien, du *Minimuseum Firmeza* par le couple Nice et Estrigas, qui avait adopté cette même perspective culturelle et sociale (Ruoso, 2018, 2020, sous presse).

Conclusion : élargissement du répertoire des musées, construction d'une justice épistémique

Selon notre perspective, les notions de *muséalités* présentent une importance toute particulière en regard de l'acquisition d'œuvres d'art, d'objets scientifiques, culturels et historiques. Depuis fort longtemps, les muséalités ont été fondées sur l'Histoire et la Philosophie, sur les théories des arts imposant les notions d'authenticité, d'originalité, de beauté, de rareté et d'unicité. À partir de processus participatifs, d'inventaires *dits participatifs* en vue de la construction de dossiers d'inscription au patrimoine immatériel, mobilisant l'anthropologie comme modèle, l'attention portée aux références culturelles des peuples impliqués dans les processus de patrimonialisation est apparue fondamentale.

Considérant que les communautés partenaires ont traditionnellement été marginalisées et/ou exotisées par les promoteurs publics et privés des musées, Ruth Philips (2003, pp. 155-157) souligne

l'émergence d'expériences collaboratives dans le contexte anglo-saxon à partir des années 1990, et en particulier l'affirmation d'une gestion collective et partagée des thématiques traitées, des méthodologies de recherche, de la sélection des collections et de la production de textes, manifestant des changements notables dans les relations entre musées et sociétés.

Pour Jean-Luc Aka-Evy (2023), qui s'est penché sur les origines africaines de la modernité, il est nécessaire de s'interroger sur les dimensions référentielles des cultures noires dans la construction des avant-gardes artistiques occidentales. L'auteur a analysé le fait que les arts noirs, indigènes et de la culture dite populaire avaient été soustraits à l'esthétique universelle des mondes de l'art. Pour Sueli Carneiro (2023), la construction de la justice épistémique est nécessaire, car l'épistémicide a été forgé par le racisme et ses colonialités. La nécessité de rompre avec le travail de mort de la culture promu par le système hégémonique et colonisateur de production de connaissances nous paraît à cet égard avérée.

La muséologie sociale, à travers le développement d'un travail d'écoute et la production d'études et de recherches ayant pour référence la connaissance des sujets actifs dans les musées communautaires, identifie des *muséalités de base communautaire*, construites par le peuple et pour le peuple, et donc en ce sens populaires. Les neuf activités participatives exposées ci-dessus sont des dispositifs qui permettent l'exercice de la participation, incluant l'expression de voix diverses et une écoute attentive. À travers des actions comme celles-ci, il est possible de construire un large répertoire de *muséalités*, pour promouvoir une justice épistémique et culturelle.

En conclusion, citons l'exemple de l'analyse de l'historienne de l'art Renata Bittencourt (2020) qui identifie la muséalité *mandinga* dans la toile *Capoeira* de l'artiste Maria Auxiliadora da Silva (1935 – 1974) :

La scène paraît n'avoir qu'un seul protagoniste. Certaines des jambes qui dansent dans les airs semblent le désigner expressément. La présence de cette figure noire est également portée à notre attention par le regard d'autres personnages, en particulier deux femmes qui se tiennent à proximité. Son corps semble flotter de joie en haut à droite du tableau. Il est le seul à montrer son torse nu, affichant sa force physique.

Mais la capoeira n'est pas seulement une question de puissance, c'est aussi une question de grâce, de

rythme, de synchronisation. À la vue de cette figure marquante du tableau, aux yeux fermés et au corps dressé vers le ciel, nous pouvons également penser à un aspect de la capoeira connu sous le nom de *Mandinga*. Difficile à traduire, cette qualité innée est une source de pouvoir, de connaissance et de protection, manifestée par les meilleurs praticiens. Ici, les yeux fermés de l'homme semblent accéder à quelque chose situé à l'intérieur, tandis que son corps affiche extérieurement la *ginga*, que l'on pourrait traduire comme une manière "stylée" de se mouvoir. Pendant ce temps, sa bouche, chantant avec le reste du groupe, montre qu'il est entièrement connecté à ce qui se passe dans le cercle.

Renata Bittencourt a analysé le tableau en adoptant comme référence culturelle la pensée philosophique de la culture de la *Capoeira*, patrimoine immatériel. Son interprétation du rôle de l'artiste faisant un usage magistral de la sagesse de la *mandinga*, et présentant avec *ginga* ces savoirs *rendus impossibles* et marginalisés, réduits au silence par le racisme culturel et épistémique, nous permet de comprendre comment, dans sa peinture, Maria Auxiliadora da Silva a matérialisé un tournant en termes de justice culturelle et ethnico- raciale. À travers son art, en élaborant des images dignes et précieuses de sa culture, elle a pratiqué une *prétagogie*. La muséologie sociale, établissant un dialogue avec l'histoire de l'art, peut contribuer à inclure les *mandingas* dans le répertoire des *muséalités*. Cet exemple significatif nous permet de conclure cet essai.

Références bibliographiques :

Abid, P. R. J. (2006). Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão. *Caderno CEDES*, 26(68), 86–98. <https://doi.org/10.1590/S0101-32622006000100007>

Adad, S. J. H. C. (2014). A sociopoética e os cinco princípios: a filosofia dos corpos misturados na pesquisa em Educação. In S. J. H. C. Adad et al. (Eds.), *Tudo que não inventamos é falso: dispositivos artísticos para pesquisar, ensinar e aprender com a sociopoética*. Fortaleza: EdUECE.

Aka-Evy, J.-L. (2023). *Le cri de Picasso: les origines “nègres” de la modernité*. Paris : Présence Africaine.

Ames, M. (2003). How to Decorate a House: The renegotiation of cultural representations at the University of British Columbia Museum of Anthropology. In L. Peers & A. K. Brown (Eds.), *Museums and Source Communities* (pp. 171–180). London and New York: Routledge.

Amsterdam Museum. (2023). *Collecting the city. Co-creation: a work in progress*. Amsterdam: Amsterdam Museum.

Bittencourt, R. (2020). *Painting with mandinga. Afterall Art School, Central Saint Martins and Museu de Arte de São Paulo*. Retrieved from <https://www.afterallartschool.org/essays/painting-with-mandinga/>

Carneiro, S. (2023). *Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Zahar.

Clerot, P. G. M. (2019). *Referência Cultural: uma retórica da descoberta nas políticas de patrimônio cultural* (Master's thesis). IPHAN, Rio de Janeiro.

Duarte Cândido, M. M. (2003). Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro. *Cadernos de Sociomuseologia*, 20, 163–206.

Eidelman, J., Roustan, M., & Goldstein, B. (2014). *O lugar público: sobre o uso de estudos e pesquisas pelos museus*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural.

Garcia, L. H. A. (2009). O lugar da História: intervenções museais no espaço urbano em Belo Horizonte. In *Anais da VII Semana dos Museus* (pp. 62–70). USP, São Paulo.

Garcia, L. H. A. (2010). Possibilidades abertas: relações entre pesquisa e acervo em uma exposição de museu histórico. *Cad. Pesq. Cdhis*, 23(1), 23–40.

Garcia, L. H. A. (2013). Intervenção museal no espaço urbano: história, cultura e cidadania no Parque Lagoa do Nado. *História*, 32, 87–104.

García Canclini, N. (1994). O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 23, 95–115.

González, L. (2010). Los museos como herramientas de transformación. In J. do N. Junior (Ed.), *Economia de Museus*. Brasília: MinC/IBRAM.

Hayden, D. (1996). *The power of place: urban landscapes as public history*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Nascimento, J. B. S. (2019). *Grafismo indígena: pinturas corporais como prática no ensino de geografia na Escola Indígena Itá-Ara, Pacatuba-CE* (Trabalho de conclusão de curso). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. Disponível em <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/53350>

Nora, P. (1984). Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux. In P. Nora (Ed.), *Les lieux de mémoire. Tome I. La République* (pp. XVI–L). Paris: Gallimard.

Philips, R. (2003). Community collaboration in exhibitions: intro. In L. Peers & A. K. Brown (Eds.), *Museums and Source Communities* (pp. 155–170). London and New York: Routledge.

Pereira, M. R. N. (2018). *Museologia Decolonial: os Pontos de Memória e a insurgência do fazer museal* (Tese de doutorado). Universidade de Lisboa.

Petit, S. H. (2015). *Pretagogia. Pertencimento, Corpo-dança Afroancestral e Tradição Oral Africana de Professoras e Professores*. Fortaleza: EdUECE.

Petit, S. H. (2014). Sociopoética: potencializando a dimensão poiética da pesquisa. In S. J. H. C. Adad, S. H. Petit, I. Santos, & J. Gauthier (Eds.), *Tudo que não inventamos é falso: dispositivos artísticos para pesquisar, ensinar e aprender com a sociopoética*. Fortaleza: EdUECE.

Price, S. (1996). A arte dos povos sem história. *Afro-Ásia*, 18. Salvador.

Primo, J. (1999). Pensar contemporaneamente a museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, 16, 5–38.

Ramos, F. R. L. (2004). *A danação do objeto: o museu no ensino de História*. Chapecó: Argos.

Rosas Mantecón, A. (2005). Usos y desusos del patrimonio cultural: retos para la inclusión social en la ciudad de México. *Anais do Museu Paulista*, 13(2), 235–256.

Ruoso, C. (2016). *Nid de frelons. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2011)* (Thèse de doctorat, École Doctorale 441 Histoire de l'Art, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

Ruoso, C. (2018). Arte Contemporânea, museologia e participação: aproximações entre África e Brasil. In Y. A. Froner (Ed.), *Patrimônio Cultural e Sustentabilidade: ação integrada entre Brasil e Moçambique*. Belo Horizonte: Ed. São Jerônimo.

Ruoso, C. (2019). Curadoria de Exposições, uma abordagem Museológica: reflexões teóricas e propostas de metodologias participativas. In B. M. D. Araújo et al. (Eds.), *Museologia e suas interfaces críticas: Museu, sociedade e os patrimônios* (Vol. 1, pp. 147–162). Recife: UFPE.

Ruoso, C. (2020). Minimuseu Firmeza: Arte/vida em defesa de uma história da arte no Ceará. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, 5(14), 758–775.

Ruoso, C. (2022). Das fichas de leitura de Paulo Freire às referências culturais: Valores e critérios de patrimonialização por uma justiça epistêmica. In *Patrimônio, resistência e direitos* (pp. 395-410). Vitória: Editora Milfontes.

Ruoso, C. (sous presse). Museus de artista: Museologia Social na descolonização da História da Arte. In M. Jacu (Ed.), *Reinventing Museology: the role of conceptual art*. Paris: Fondation Maison de Science de l'Homme et Universidade Lusófona.

Santana, C. B. (2011). *Para além dos muros: por uma comunicação dialógica entre museu e entorno*. Brodowski, SP: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

Santos, M. C. M. (2002). Reflexões sobre a nova museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, 18, 93–139.

Santos, B. de S., & Meneses, M. P. (Eds.). (2009). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina.

Santos, B. de S., Meneses, M. P., & Nunes, J. A. (2004). Introdução: para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo. In B. S. Santos (Ed.), *Semear outras soluções*. Porto: Afrontamento.

Santos Júnior, R. F. (2019). *Por uma "Museologia da Libertação": Impactos do Pensamento de Hugues de Varine no Campo Museal* (Dissertação de mestrado). Universidade de Brasília.

Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0.

Silva, C. de O. da (2016). *Construindo o pertencimento afroquilombola através das contribuições da pretagogia no Quilombo De Serra do Juá – Caucaia/CE* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

Une politique d'expansion de l'action culturelle : le cas des « Points de mémoire » au Brésil

Fabiana Ferreira¹

Résumé

Cet article examine la politique publique brésilienne des « Points de mémoire », introduite en 2008 par l'Institut brésilien des musées (IBRAM) dans le cadre de la Politique nationale des musées. En s'inscrivant dans une longue tradition de protection du patrimoine au Brésil, cette initiative vise à promouvoir la valorisation et la reconnaissance des mémoires sociales des communautés historiquement marginalisées. La méthodologie adoptée repose sur une collaboration étroite entre l'État et la société civile, mettant en avant des processus participatifs tels que l'inventaire communautaire et les échanges de savoirs à travers les « Teias da Memória ». Depuis sa création, le programme a permis de créer plus de 150 Points de mémoire au Brésil, contribuant ainsi au renforcement de l'identité locale, à l'inclusion sociale et à une gestion durable du patrimoine immatériel. L'article souligne les résultats significatifs de cette politique publique tout en explorant les défis liés à son institutionnalisation et à son autonomie vis-à-vis de l'État.

Abstract

This paper explores Brazil's public policy initiative known as "Memory Points," launched in 2008 by the Brazilian Institute of Museums (IBRAM) under the National Museum Policy. Building on Brazil's long-standing tradition of heritage preservation, this initiative aims to recognize and valorize the social memories of historically marginalized communities. Its methodology is rooted in close collaboration between the State and civil society, emphasizing participatory processes such as community-driven inventories and knowledge exchanges through the "Teias da Memória"

¹ Fonctionnaire de l'Institut brésilien des musées ; docteur en muséologie de l'Université Lusófona.

networks. Since its inception, the program has fostered the creation of over 150 Memory Points across Brazil, contributing to local identity reinforcement, social inclusion, and the sustainable management of intangible heritage. The paper highlights the significant achievements of this public policy while addressing challenges related to its institutionalization and autonomy from State oversight.

Un contexte politique national

Pour comprendre la politique publique des « Points de mémoire », dont les grandes lignes ont été présentées pour la première fois en 2008, il est important de resituer brièvement les politiques brésiliennes en matière de mémoire et de patrimoine dans leur contexte.

En premier lieu, il s'agit de considérer la taille de ce pays, d'une surface de 8,5 millions de kilomètres carrés, répartis en 5 régions, 26 États et le District fédéral composant la fédération. Du fait de sa structure fédéraliste, les lois adoptées par le Congrès national et ratifiées par le Sénat régissent tous les États brésiliens, mais ces derniers peuvent, conformément aux lois nationales, à la Constitution fédérale² et selon un principe de subsidiarité, légiférer dans le cadre de leur juridiction pour régler des questions spécifiques et complémentaires. Il en va de même dans les quelques 5500 communes que compte le pays, les lois municipales venant compléter à l'échelon local ces différents niveaux de législation et de réglementation.

Au Brésil, le thème de la culture a été inscrit pour la première fois dans la Constitution de 1934, sous le premier gouvernement de Getúlio Vargas (1930-1945). L'article 148 de celle-ci stipule que les entités fédérales (Union, États et municipalités) sont tenues de « favoriser et d'encourager le développement des sciences, des arts, des lettres et de la culture en général, de protéger les objets d'intérêt historique et le patrimoine artistique du pays, ainsi que de fournir une assistance aux travailleurs intellectuels ». Le Service du patrimoine historique et artistique national³ (SPHAN), fondé en 1937, a été principalement chargé de la préservation et de la conservation du patrimoine architectural et urbanistique du pays. Transformé en Institut en 1970, sous le nouveau nom d'Iphan, il lancera la politique des Points de mémoire en 2008⁴. Entre 1934 et 1988 toutefois, selon Maria Cecília Londres Fonseca, la législation nationale n'a pas fait l'objet

² Le Brésil a connu cinq constitutions : en 1821 (période impériale), 1824, 1934 et 1988.

³ Loi n° 378/1937.

⁴ Selon Marcelle Pereira : « L'IBRAM [Institut brésilien des musées] a initié ses activités avec l'équipe qui dirigeait à l'origine le DEMU/IPHAN, dans le cadre de la création et l'exécution du Plan national des musées (PNM). Cette équipe avait ajouté à ses principes de base les hypothèses de la muséologie sociale, notamment en établissant une coordination appelée *Museologia Social e Educação* (Comuse). » (Pereira, 2018, note de bas de page, p. 35)

d'adaptations en vue d'assurer une préservation effective du patrimoine brésilien :

La limitation, durant plus de soixante ans, des instruments disponibles à des fins de protection a eu pour effet de produire une interprétation restrictive du terme “préservation”, qui est en général compris exclusivement comme une inscription à l'inventaire. Cette situation a renforcé l'idée que les politiques du patrimoine sont intrinsèquement conservatrices et élitistes, dès lors que les critères adoptés pour l'enregistrement patrimonial privilégient en fin de compte les biens associés à des groupes sociaux de tradition européenne qui, au Brésil, sont identifiés aux classes dominantes. (Fonseca, 2009, p.61)

En 1985, Tancredo Neves et José Sarney ont été élus respectivement président et vice-président du Brésil lors des premières élections consécutives à la fin de la dictature militaire, qui a duré de 1964 à 1984. Tancredo Neves a pris ses fonctions de président en janvier 1985, et est décédé le 21 avril de la même année. Son vice-président, José Sarney, est devenu président du Brésil.

En 1988, la nouvelle Constitution citoyenne a intégré le thème de la culture dans trois de ses articles⁵. Les termes du patrimoine historique y sont redéfinis, et la compréhension de celui-ci est enfin étendue à la mise en œuvre des politiques de préservation et de mémoire. Parallèlement sont institués le *Plan national de la culture*⁶ et le *Système national de la culture*, deux initiatives qui serviront de fondations à la construction d'une politique publique culturelle pérenne, sur des bases budgétaires, sectorielles et programmatiques solides. C'est dans ce nouveau contexte politico-législatif que s'inscrivent les initiatives des politiques des « Points de mémoire », soutenues par le Plan national de la culture sous la direction du ministère du même nom⁷.

Suite à l'instauration de débats intégrant le secteur des musées, les universités, les acteurs culturels et les trois niveaux de l'administration

⁵ Articles : 215, 216 et 217.

⁶ Loi n° 2.343/2010.

⁷ Le ministère de la Culture a été créé par le gouvernement Sarney en 1985, supprimé par le gouvernement Collor en 1990, créé à nouveau en 1992 par Fernando Henrique Cardoso, supprimé et recréé par le gouvernement Temer en 2016. En 2019, Bolsonaro l'a rétrogradé au statut de secrétariat au sein du ministère du Tourisme. La troisième administration Lula (2023-2026) a recréé ce ministère.

(fédérale, des États et municipale), la *Politique nationale des musées* a été lancée en mai 2003. L'objectif de celle-ci était de :

(...) promouvoir la valorisation, la préservation et la jouissance du patrimoine culturel brésilien, considéré comme l'un des dispositifs d'inclusion sociale et de citoyenneté, par le développement et la revitalisation des institutions muséales existantes et en encourageant la création de nouveaux processus de production et d'institutionnalisation des mémoires constitutives de la diversité sociale, ethnique et culturelle du pays.⁸(IBRAM, 2022)

La création de l'Institut brésilien des musées (IBRAM), le 20 janvier 2009, par la loi n°11 906, est un résultat concret de cette politique. Revenait dès lors à cet organisme la responsabilité de la Politique nationale des musées⁹, l'amélioration des services en vue notamment de l'accroissement de leur fréquentation, la promotion des politiques d'acquisition et de préservation des collections, ainsi que la mise en œuvre d'actions intégrées entre les musées brésiliens et étrangers. L'IBRAM est également responsable de l'administration directe de trente musées à travers le pays.¹⁰

L'implémentation de la politique des Points de mémoire

Le programme des Points de mémoire est né en conjonction avec la Politique nationale des musées et le Plan sectoriel des musées nationaux¹¹, qui présentent des lignes directrices et des propositions construites sur la base de diverses procédures de consultation publique, et d'une participation élargie de professionnels impliqués dans le domaine de la muséologie au Brésil. L'objectif principal de cette initiative était de contribuer au

développement d'une politique publique du droit à la mémoire, rassemblant un ensemble d'actions et

⁸ <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/politicas-do-setor-museal/politica-nacional-de-museus> (consulté le 17 juin 2023).

⁹ <https://antigo.museus.gov.br/politica-nacional-de-museus-2/> (consulté le 4 juillet 2023).

¹⁰ Une liste des musées liés à Ibram est disponible à l'adresse: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram> (consulté le 4 juillet 2023).

¹¹ <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/PSNM-Versao-Web.pdf> (consulté le 4 juillet 2023).

d'initiatives visant à reconnaître et à valoriser la mémoire sociale, de sorte que les processus muséaux menés et développés par les peuples, les communautés, les groupes et les mouvements sociaux, dans leurs différents formats et typologies, soient reconnus et valorisés comme une partie intégrante et indispensable de la mémoire sociale brésilienne.¹²(IBRAM, 2021)

Il s'agit d'un programme qui vise à prêter assistance à des groupes sociaux du Brésil jusqu'alors privés de l'opportunité de raconter et d'exposer leurs propres histoires. La méthodologie adoptée présente la particularité de développer des actions destinées à stimuler et à renforcer les pratiques et les processus muséaux développés par les collectifs et les entités culturelles, en élargissant l'accès aux moyens de promotion et de diffusion de la mémoire sociale.

Les douze premiers Points de mémoire ont résulté d'un partenariat entre l'IBRAM et le *Programme national de sécurité publique et de citoyenneté* du Ministère de la Justice, qui a débuté en 2009. Ce partenariat a vu le jour grâce à un projet de coopération technique internationale avec l'Organisation des États ibéro-américains (OEI). Le projet disposait de ressources financières pour engager des consultants, qui ont enquêté sur les communautés intéressées et accompagné les initiatives entre 2009 et 2011. Assistés par 32 consultants et près de 23 professionnels liés à l'IBRAM, ces douze premiers *Points de mémoire* sont devenus une référence en matière de dialogue entre l'État et la société civile. Le succès de cette première expérience a ouvert la voie à des éditions ultérieures de ce programme, offrant la possibilité à d'autres communautés et institutions de mémoire sociale de se joindre à celui-ci.

¹² <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/legislacao-e-normas/portarias/portaria-ibram-no-579-de-29-de-julho-de-2021> (consulté le 4 juillet 2023).

NOM	VILLE ÉTAT	RÉSEAUX SOCIAUX
Ponto de Memória de Terra Firme	Belém Pará	Instagram : @pontomemoriaterraf
Ponto de Memória do Grande Bom Jardim	Fortaleza Ceará	Facebook: ponto de memoria do grande bom jardim
Museu Mangue do Coque	Recife Pernambuco	Facebook : Museu mangue coque Mmc
Museu Cultura Periférica Jacintinho	Maceió Alagoas	museuculturaperiferica.blogspot.com
Ponto de Memória do Beiru	Salvador Bahia	-
Ponto de Memória da Estrutural	Brasília Distrito Federal	memoriaestrutural.blogspot.com
Ponto de Memória do Taquaril	Belo Horizonte Minas Gerais	Facebook : pontodememoriataquaril.museu
Ponto de Memória da Grande São Pedro	Vitória Espírito Santo	Facebook : museudamemoriadasp
Museu de Favela MUF	Rio de Janeiro Rio de Janeiro	www.museudefavela.org
Ponto de Memória da Brasilândia	São Paulo São Paulo	-
Museu de Periferia MUPE	Curitiba Paraná	Facebook : museudeperiferia.mupe
Museu Comunitário Lomba do Pinheiro	Porto Alegre Rio Grande do Sul	www.ipdae.com.br/index.php/i/museu-comunitario-9

Tableau des 12 Points de mémoire pionniers, ainsi que leur localisation et leur contact sur les réseaux sociaux. (réalisé par l’auteur, août 2023)

En 2011, l’IBRAM a lancé un appel à projets pour encourager la création de nouveaux points de mémoire. Le nombre de ceux-ci est ainsi passé de 12 (les Points de mémoire pionniers) à 46, incluant 43 lauréats nationaux et 3 lauréats internationaux. Les financements se sont montés à

30 000 réais pour chaque lauréat national, et à 50 000 réais pour chacun des trois lauréats internationaux, soit une dotation totale de près d'un million et demi de réais. En 2012, un nouvel appel a permis d'attribuer des financements à soixante nouveaux Points de mémoire pour un montant total de deux millions de réais, répartis en cinquante prix nationaux de 30 000 réais et dix prix internationaux de 50 000 réais pour chaque lauréat. L'appel à projets de 2014 a vu son délai de soumission prolongé jusqu'en février 2015. Le montant total des montants attribués s'élevait à 1,480 million de réais, répartis en 44 prix nationaux de 30 000 réais et 3 prix attribués à l'international de 50 000 réais chacun.

Après une longue interruption, un appel à propositions a été relancé en 2023 à l'adresse des Points de mémoire existants, finançant à hauteur de 40 000 réais quarante lauréats répartis en deux catégories de « Collectif culturel » et d'« Entité culturelle ». Cette édition n'a pas inclus de Points de mémoire situés à l'étranger. Le processus d'octroi des financements est toujours en cours au moment de la rédaction du présent document.

La croissance rapide du nombre de points de mémoire au Brésil a conduit à la création de réseaux de partage et de soutien, sur la base de la proximité territoriale ou de la similarité des thématiques traitées. Ces réseaux ont ouvert la possibilité de participation à d'autres initiatives, comme les musées traditionnels, les « Points de culture »¹³, etc.

Les processus des Points de mémoire pionniers

En novembre 2013, l'IBRAM a organisé une réunion d'évaluation des retours d'expérience des douze premiers projets pionniers, initiés en 2009. Les représentants de chaque Point de mémoire, conjointement avec les employés de l'IBRAM et de l'Institut d'économie et de recherche appliquée (IPEA), ont analysé les trajectoires des différents projets et ont procédé à une auto-évaluation, relevant des éléments-clés destinés à guider la politique de continuité et d'expansion du programme. Le groupe a également établi une liste de thèmes pour l'avenir des Points de mémoire, dans l'optique de renforcer ces derniers, tout en maintenant leur indépendance, et en garantissant la poursuite du programme dans un

¹³ Les Points de culture sont des groupes, des collectifs ou des entités poursuivant des objectifs dans le domaine culturel, qui développent et organisent des activités dans leurs communautés. Ils sont reconnus, certifiés ou soutenus par le ministère de la Citoyenneté dans le cadre de la Politique nationale de la culture vivante. De plus amples informations à ce sujet sont disponibles à l'adresse : <http://culturariva.gov.br/rede/jaq/> (consulté le 5 juillet 2023).

nouveau cycle d'actions. Sur la base de cette réunion, l'IBRAM a réalisé une publication rassemblant les contributions écrites par les membres de ce collectif, pour rendre compte de la méthodologie suivie et des résultats atteints par les Points de mémoire pionniers¹⁴. Les parties qui suivent s'appuient sur ces travaux pour en offrir un aperçu synthétique.

Méthodologie pour la construction d'un Point de mémoire : les Points pionniers

Après avoir engagé des consultants et effectué des recherches territoriales préliminaires, douze initiatives de mémoire avaient été identifiées pour démarrer le programme. Les communautés intéressées à travailler sur des thématiques telles que la mémoire, la citoyenneté et les politiques culturelles ont alors été sélectionnées grâce à des actions menées par des consultants et des spécialistes en contact avec des leaders communautaires. L'objectif initial était d'écouter les demandes locales et de créer un premier lien entre l'État et la société civile. Cette action de sensibilisation s'est articulée autour des *cercles de mémoire*, une activité mise en place pour que chaque participant puisse apporter son histoire personnelle, et où les questions socioculturelles, les divergences et les différences puissent être abordées. De ce processus d'identification a résulté le choix par les communautés d'une instance représentative, qui a participé à la construction de la méthodologie de concert avec l'IBRAM.

La méthodologie du programme des Points de mémoire a comporté ainsi cinq étapes :

1. L'identification des personnes chargées de la coordination des actions des Points de mémoire.
2. La qualification de celles-ci, à travers la participation à des séminaires et ateliers.
3. La réalisation d'un inventaire participatif.
4. La réalisation des actions muséales en vue du partage et de la diffusion des mémoires.
5. Le renforcement de la mise en réseau des Points de mémoire à l'occasion des *Téias nacionais da Memória*.

¹⁴ <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/livros> (consulté le 5 juillet 2023).

Les actions muséales

Suite à l'identification des personnes chargées de la coordination des actions des Points de mémoire, des réunions communautaires ont été programmées pour répertorier et reconnaître la mémoire et les traditions locales. Chaque Point s'est alors attelé à l'organisation de « salons de thé de la mémoire », d'expositions itinérantes, de peintures murales, de festivals et de foires sur la base de cultures, de mémoires et de traditions locales.

Ces actions muséales imprégneront l'ensemble des étapes suivantes, composant des liens de l'une à l'autre. À partir de ces actions, la communauté développe une compréhension d'elle-même et se constitue comme un point, un espace, un lieu de mémoire pour elle-même et pour les autres.

L'inventaire participatif

Un autre aspect central de la méthodologie est l'inventaire participatif, un processus par lequel les communautés assument à la première personne l'identification, la sélection et l'enregistrement des références culturelles les plus significatives pour elles. Dans ce processus sélectif et inventorial, la communauté décide également des méthodes de diffusion et de préservation de ses mémoires et de son patrimoine. Elle prend conscience de l'importance de cette connaissance de soi et de la capacité à signifier ce qui est pertinent à ses yeux. La participation collective et partagée dans la détermination des mémoires et du patrimoine qui font sens pour la communauté contribue au processus d'appropriation culturelle. Les Points eux-mêmes intègrent ce processus comme un ensemble « d'actions visant à consolider une expérience sans précédent de construction partagée – entre l'État et la société civile – d'une méthodologie mobilisant les outils de la muséologie pour traiter la mémoire sociale » (Oliveira, Cinthia, 2016, Présentation)¹⁵.

¹⁵ Le document complet relatif aux méthodologies et pratiques de la muséologie sociale est disponible à l'adresse suivante : <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/livros/pontos-de-memoria-metodologia-e-praticas-em-museologia-social-versao-portugues/view> (consulté le 5 juillet 2023).

Les produits de diffusion

Une fois l'inventaire participatif réalisé sont considérés les produits de diffusion, c'est-à-dire les actions muséales destinées à divulguer le contenu de celui-ci. Les activités de diffusion peuvent prendre diverses formes et dimensions. Elles peuvent recourir à une exposition muséale traditionnelle, mais également à des formats adaptés à la réalité de chaque communauté, tels que des défilés et des publications. L'objectif est avant tout de mettre en évidence les mémoires répertoriées dans l'inventaire et tout au long du processus de construction du Point de mémoire.

Les *Teias da Memória*, des rencontres nationales de mise en réseau des Points de mémoire

Les *Teias da Memória* sont des rencontres des Points de mémoire, des initiatives de mémoire et de muséologie sociale organisées au niveau national, qui ont pour but de stimuler les échanges et les réflexions à travers le débat dans un espace de construction collective. Elles peuvent être considérées comme un prolongement des expériences de chaque Point de mémoire et, surtout, comme un espace de renforcement des liens de travail et d'amitié entre leurs acteurs, qui mobilisent la mémoire comme instrument de lutte, de résistance et de transformation sociale. La première édition de ces rencontres a eu lieu en décembre 2009 dans la ville de Salvador, capitale de l'État nordestin de Bahia. La seconde a suivi en mars 2010, toujours dans le Nordeste et parallèlement à la réunion nationale des « Pontos de Cultura » dans la ville de Fortaleza, capitale de l'État du Ceará. La troisième a été organisée en décembre de la même année, au *Museu da Maré* à Rio de Janeiro. La quatrième, enfin, s'est déroulée dans le cadre du VI^e Forum national des musées, en novembre 2014 à Belém, capitale de l'État du Pará dans le nord du Brésil. Trois cents initiatives de mémoire sociale, structurées en dix réseaux territoriaux et thématiques, ont été dénombrées lors de ce forum. À cette occasion a été créé un Comité consultatif pour la gestion partagée et participative du programme des Points de mémoire¹⁶, composé de membres des Points de mémoire pionniers et de Points de mémoire primés ultérieurement.

¹⁶ Le fonctionnement de ce comité consultatif a par la suite fait l'objet d'une ordonnance, parue dans le journal officiel le 31 août 2021. <https://www.gov.br/museus/pt-br/acao-a-informacao/acoes-e-programas/pontos-de-memoria/Portarian633de31deagostode2021RegimentoInternadoComitConsultivodoProgramaPontosdeMemria.pdf> (consulté le 5 juillet 2023).

Les résultats

Pour les Points pionniers, ce modèle de partenariat a facilité la promotion :

- de la connaissance et la valorisation de la mémoire locale ;
- du renforcement des traditions locales, de l'identité et des liens d'appartenance ;
- de l'appréciation du potentiel local et de la stimulation du tourisme et de l'économie locale ;
- du développement durable local ;
- de l'amélioration de la qualité de vie, avec une réduction de la pauvreté et de la violence.

Le programme des Points de mémoire en tant que politique publique

Sur la base des résultats des Points de mémoire pionniers, outre le lancement de trois nouveaux appels à projets ultérieurs que nous avons déjà mentionnés, s'est renforcée l'institutionnalisation politique des Points de mémoire. Le nombre de ceux-ci a augmenté de manière exponentielle, passant de 12 en 2009 à 151 en 2023¹⁷.

En 2017, en réponse à une forte attente dans le domaine de la muséologie sociale brésilienne, a été publiée l'ordonnance n° 315 du 6 septembre 2017¹⁸, officialisant le programme en tant que politique publique pérenne dans le cadre des activités de l'IBRAM. En vertu de cette loi, les Points de mémoire sont conçus comme :

des centres d'initiative communautaire constitués de manière autonome par rapport aux pouvoirs publics, gérés de manière participative par les communautés elles-mêmes, en vue de l'identification, l'étude et la promotion de leur patrimoine matériel et immatériel, et qui utilisent des méthodologies de la muséologie sociale visant à reconnaître et à valoriser leur mémoire collective (IBRAM, 2017, art. 2).

¹⁷ <https://tinyurl.com/ywpxj4x4> accès le 5 juillet 2023

¹⁸ https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/19284452/do1-2017-09-11-portaria-n-315-de-6-de-setembro-de-2017-19284342 accessed on 5 July 2023

Un autre résultat du processus de création de cette politique publique a été le programme « Saber Museu »¹⁹ : en 2020, une plateforme a été lancée pour donner accès au contenu des Points de mémoire, en ligne et gratuitement, et apporter une formation et une qualification dans le domaine muséologique afin de mettre en œuvre une « diffusion de connaissances pertinentes pour le développement du secteur muséal et l'amélioration de sa gestion ». (IBRAM, 2020)

L'utilisation d'outils disponibles dans les environnements virtuels d'apprentissage offre une meilleure accessibilité et autorise une diversification des formats de diffusion des connaissances, tout en contribuant à la valorisation des savoirs accumulés par les professionnels dans ce domaine. *Saber Museus* est un outil fondamental pour l'amélioration de la gestion des institutions muséales et pour la valorisation du patrimoine muséal dans son ensemble. Le matériel didactique proposé, disponible sous divers formats sur différentes plateformes en ligne, couvre une grande diversité de thématiques en lien avec ces domaines.

En 2021, l'Ordonnance n° 315 de 2017 a fait l'objet d'une importante révision, portant sur des questions fondamentales pour consolider l'engagement institutionnel et assurer la continuité des actions développées par les Points de mémoire. Ces innovations se retrouvent dans l'Ordonnance de l'IBRAM n° 579²⁰ et ont pour objectif principal de structurer les actions qui intègrent les axes d'intervention du programme et qui ne figuraient pas dans la réglementation antérieure, à savoir : le budget de celui-ci ; les formes de promotion et de partenariat ; la mise en place d'une certification et d'un registre national des Points de mémoire ; les *Teias da Memória* et les actions de formation.

Ainsi en 2023, dans le cadre de la *Rencontre nationale sur l'éducation muséale* (EMUSE), les activités destinées aux représentants des Points de mémoire et au domaine de la muséologie sociale ont fonctionné comme une phase préparatoire à la prochaine *Teia da Memória*, dans le but de reprendre le processus participatif et la gestion partagée à travers lesquels le programme des Points de mémoire avait été mis en place depuis sa création. Les tables de discussion et les groupes de travail ont eu pour objectif de contribuer à proposer des lignes directrices et des stratégies de gestion pour la mise en œuvre coordonnée ou conjointe de projets et d'actions, en tenant compte des différents niveaux de l'administration territoriale (fédéral, des États et municipal) et des structures en place (IBRAM, secrétariats à la culture des États et des municipalités, musées,

¹⁹ <https://antigo.museus.gov.br/cursos-programa-saber-museu/> consulté le 5 juillet 2023.

²⁰ <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/legislacao-e-normas/portarias/portaria-ibram-no-579-de-29-de-julho-de-2021> consulté le 5 juillet 2023.

universités, représentants du domaine de la muséologie sociale) impliqués dans l'implémentation du programme des Points de mémoire.

La première *Rencontre de l'éducation muséale* (EMUSE) s'est déroulée du 6 au 8 juillet dans la ville de Cachoeira, dans l'État de Bahia. Pour accompagner les activités proposées, les participants devaient impérativement connaître les normes régissant le fonctionnement du programme et de son comité consultatif. Les actes de cet événement sont encore en cours d'élaboration.

Conclusion

Le processus de construction d'une politique publique se réalise par l'articulation du pouvoir de l'État avec les initiatives de la société civile, pour répondre aux demandes d'un secteur spécifique. À ce titre, le programme des Points de mémoire peut être considéré comme une réussite, dans la mesure où il a participé d'un vaste projet de politique culturelle, dont les fondations se sont progressivement structurées en fonction des étapes dans les projets, des délais et des législations qui ont orienté la réalisation de chaque activité. À cette fin, et en recourant aux compétences techniques de professionnels du domaine, la direction politique de l'État a créé des mécanismes en vue de l'élaboration du Plan national pour la culture en partenariat avec les secteurs culturels concernés, en l'occurrence ici ceux du patrimoine et des musées. Le dialogue qui s'est instauré a fait ressortir la nécessité de confier les problématiques relatives aux musées à une agence qui ne s'occuperait que de ces questions, et c'est ainsi qu'a été créé l'Institut brésilien des musées, l'IBRAM. Celui-ci a maintenu cette approche dialogique dans l'élaboration de politiques pour le secteur, et a mis en place des partenariats, des espaces et des réglementations pour atteindre les objectifs qui lui avaient été attribués : la mise en place du Plan national des musées, incluant à son tour des actions et des programmes, parmi lesquels on compte les Points de mémoire.

Ces derniers ne doivent donc pas être perçus comme des actions qui se suffisent à elles-mêmes, car c'est précisément la construction d'un espace dialogique et démocratique dans le cadre plus vaste d'une politique culturelle publique qu'il faut prendre en compte pour comprendre les avancées qu'ils constituent.

Cependant, au-delà de ce programme, qui peut être considéré comme un objectif atteint d'une politique publique démocratique et participative, le développement des Points de mémoire dans la société

présente des dynamiques propres, et d'ores et déjà indépendantes de la tutelle de l'État en ce qui concerne les créations qu'ils entreprennent. Les Points de mémoire font à présent partie d'un vaste réseau de mémoires collectives. Ils se soutiennent mutuellement, apportant aux uns et aux autres connaissances et enseignements sur la manière de se maintenir dans le long terme. Les demandes des Points de mémoire à l'égard de l'État concernent désormais des institutions renforcées par la coopération réciproque, et la compréhension du pouvoir qu'ils ont en tant que gardiens de leurs mémoires collectives. Enfin, c'est la société elle-même qui s'approprie des espaces de pouvoir et qui génère des politiques de mémoire à l'appui de la diversité et des différences. Grâce à l'autonomisation et la capacitation de ces groupes, qui ont pris en charge le récit de leurs histoires, nous pouvons envisager un futur où tant d'histoires contestées trouveront leur place, pour inventer une histoire nationale décolonisée, réinterprétée par ces innombrables voix qui composent le pays.

Références bibliographiques et sources :

Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 16 de julho de 1934

Constituição da República Federativa do Brasil de 5 de outubro de 1988
FONSECA, M. C. L. (2009). Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de Patrimônio Cultural. In Abreu, R. Chagas, M. *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. (2ª ed., pp. 56-76). Rio de Janeiro: DP&A Editora

Instituto Brasileiro de Museus [Ibram]. (2012). <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/PSNM-Versao-Web.pdf> acesso em 4 de julho de 2023 de Ibram em www.museus.gov.br

Instituto Brasileiro de Museus [Ibram]. (2013). <https://antigo.museus.gov.br/politica-nacional-de-museus-2/> acesso em 4 de julho de 2023 de Ibram em www.museus.gov.br

Instituto Brasileiro de Museus [Ibram]. (2021). <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/livros> acesso em 4 de julho de 2023 de Ibram em www.museus.gov.br

Instituto Brasileiro de Museus [Ibram]. (2023). [http://pontosdememoria.cultura.gov.br/busca/##\(global:\(enabled:\(space:!t\),filterEntity:space,map:\(center:\(lat:-9.903921416774965,lng:-48.62548828125\),zoom:5\)\)](http://pontosdememoria.cultura.gov.br/busca/##(global:(enabled:(space:!t),filterEntity:space,map:(center:(lat:-9.903921416774965,lng:-48.62548828125),zoom:5))) acesso em 4 de julho de 2023 de Ibram em www.museus.gov.br

Instituto Brasileiro de Museus [Ibram]. (n.d). <https://antigo.museus.gov.br/cursos-programa-saber-museu/> acesso em 5 de julho de 2023 de Ibram em www.museus.gov.br

Lei nº 378 de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública

Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências.

Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências.

Ministério do Turismo (2022) <http://culturaviva.gov.br/rede/faq/> de Cultura Viva em acesso em 5 de julho de 2023 de Ministério do Turismo em <http://culturaviva.gov.br/rede/faq/>

Pereira, M. (2018). *Museologia decolonial: os pontos de memória e a insurgência do fazer museal*. Tese apresentada ao Departamento de Museologia da Universidade Lusófona para obtenção do grau de doutora, orientada Mário Moutinho, Lisboa. <https://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/9535?mode=full> em 7 de agosto de 2023

Portaria Ibram nº 315, de 6 de setembro de 2017. Dispõe sobre a instituição do Programa Pontos de Memória no âmbito do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM e dá outras providências.

Portaria Ibram nº 579, de 29 de julho de 2021. Dispõe sobre a instituição do Programa Pontos de Memória no âmbito do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram e dá outras providências.

Portaria Ibram nº 633, de 31 de agosto de 2021. Aprova o Regimento Interno do Comitê Consultivo do Programa Pontos de Memória.

Musée d'art et d'histoire Paul Eluard de Saint-Denis : participations d'hier et d'aujourd'hui pour une muséologie engagée

Laure Godineau¹

Anne Yanover²

Résumé

La dimension polyphonique est un enjeu majeur pour les musées du XXI^e siècle. Au musée d'art et d'histoire Paul Eluard de Saint-Denis, de nombreux projets participatifs destinés à tisser de nouveaux liens avec les habitants du territoire ont été développés, tels des audioguides conçus par des apprenants du français dans des maisons de quartier, invités à choisir et à commenter des œuvres du musée. Mais le musée met depuis ses débuts la participation et l'engagement au cœur de ses préoccupations, comme le montre le fonds sur la Commune de Paris de 1871. Témoignant d'une révolution populaire largement occultée de la mémoire nationale, son origine, dans les années 1930, repose sur une démarche participative et sur l'implication des familles des insurgés de 1871. Aussi, à l'occasion des 150 ans de la Commune, le musée a voulu mettre lors de l'exposition *Insurgés !* la lumière sur les protagonistes d'hier, tout en invitant une trentaine d'auteurs et d'autrices d'aujourd'hui à partager leurs regards sur le mouvement et sa résonance contemporaine. Ces projets entendent bien faire du musée un lieu de partage et d'émancipation.

Abstract

The polyphonic dimension is a major challenge for museums in the 21st century. At the Musée d'art et d'histoire Paul Eluard in Saint-

¹ Laure Godineau est maîtresse de conférences en histoire contemporaine à l'Université Sorbonne Paris Nord et membre du laboratoire Pléiade.

² Anne Yanover, anciennement directrice du musée d'art et d'histoire Paul Eluard de Saint-Denis, est actuellement directrice de la programmation et du public du musée national des arts asiatiques Guimet.

Denis (France), a number of participatory projects designed to forge new links with local residents have been developed, such as audio guides designed by French language learners in neighbourhood centres, who are invited to select and comment on works in the museum. From the outset, however, the museum has placed participation and commitment at the heart of its concerns, as shown by the collection on the Paris Commune of 1871. This collection, which bears witness to a popular revolution that is largely obscured from the national memory, originated in the 1930s and is based on a participatory approach and the involvement of the families of the 1871 insurgents. So, to mark the 150th anniversary of the Commune, the museum wanted to shed light on yesterday's protagonists in the exhibition *Insurgés!*, while inviting some thirty contemporary authors to share their views on the movement and its contemporary resonance. The aim of these projects is to make the museum a place for sharing and emancipation.

Si l'objet même des musées peut être entendu comme la création des conditions de la rencontre entre des collections et des personnes, et si les collections publiques se sont largement constituées à partir de biens d'abord choisis et conservés par des particuliers, certains musées se sont développés dans un dialogue étroit et renouvelé avec des citoyens. Le musée d'art et d'histoire Paul Eluard de Saint-Denis est de ceux-là.

Inauguré en 1901, il est installé depuis 1981 dans l'ancien carmel de Saint-Denis, fondé en 1625, célèbre pour avoir accueilli Louise de France, fille de Louis XV, à partir de 1770. Celle-ci fait construire une imposante chapelle sur les plans de l'architecte Richard Mique, dont le riche décor sculpté contraste avec l'austérité du carmel. Utilisée comme tribunal de justice de paix pendant près d'un siècle, elle constitue aujourd'hui l'un des espaces d'exposition du musée. Ancien monastère, ancien tribunal, musée : les fonctions successives de ces lieux sont de nature à accentuer les barrières symboliques qui empêchent encore trop souvent les voisins de cet équipement culturel, situé dans le département présentant le plus fort taux de pauvreté de France métropolitaine³, d'en devenir des publics, voire des participants. Dès lors, il convient de changer de paradigme et de redoubler d'énergie et de créativité pour tisser des liens avec celles et ceux auxquels les musées, pendant des décennies d'efforts infructueux de « démocratisation culturelle », ont tenté unilatéralement de s'adresser.

Outre le développement de leur rayonnement à l'échelle nationale et internationale, est très tôt apparue la nécessité de concevoir des projets favorisant l'appropriation de ces collections publiques, qui constituent des biens communs, par les habitants du territoire.

Au musée de Saint-Denis, l'exemple des audioguides est emblématique de ce double mouvement complémentaire. Dans le cadre du projet « Partageons le musée »⁴, des personnes allophones apprenant le français dans des maisons de quartier de la ville ont été invitées à concevoir et enregistrer des commentaires d'œuvres du parcours permanent, nourris par leurs échanges avec l'équipe de médiation du musée, mais surtout par leurs expériences personnelles, leurs savoirs et leurs cultures. Ces enregistrements ont donné lieu à un audioguide

³ <https://www.insee.fr/fr/statistiques/5371235?sommaire=5371304#tableau-figure2>

⁴ Initié par Lucile Chastre, médiatrice culturelle.

proposé au public⁵, exemple précurseur d'un discours institutionnel s'effaçant au profit de la mise en partage de points de vue issus de la société civile.

Quelques années plus tard, pour tenir compte d'une demande répétée de visiteurs et visiteuses, le musée complète cette offre par des audioguides aux contenus plus classiques. Afin de faire correspondre les langues proposées avec la politique de l'établissement, il est décidé de privilégier, d'une part, des langues comprises par les publics touristiques attendus, et de l'autre, les principales langues maternelles des habitants du territoire. Très vite, il apparaît que cette dernière information est mal connue, les nationalités constituant des données administratives mieux appréhendées par la collectivité. Une étude sociologique, pilotée par le service des études locales de la ville et par le service des publics du musée, est lancée. Mais les barrières symboliques traversent nos sociétés, au-delà même des murs des institutions. Aucun traducteur professionnel sollicité n'accepte de traduire ces textes dans des « langues africaines non coloniales » telles que le *soninké*. Un traducteur a ainsi d'abord argué n'être pas spécialiste des contenus culturels, avant de déclarer que ces champs culturels étaient par trop éloignés pour permettre une traduction. Or, la médiation est l'art de faire le lien pour permettre la mise en partage. Cette difficulté a encore renforcé la conviction qu'il était primordial de multiplier les modes d'adresse et de relation pour faire du musée un véritable lieu polyphonique, ouvert à toutes et tous.

La polyphonie constitue à ce titre un enjeu majeur. Car faire entendre différentes voix, montrer que différents points de vue sur une œuvre ou un événement historique peuvent être légitimes, c'est inviter les publics à porter leur propre regard sur ces objets et contribuer à faire du musée un outil d'émancipation. Bien sûr, il est indispensable de porter une attention particulière à la véracité scientifique des informations partagées, ce à quoi le musée se doit de veiller. Il se fait ainsi lieu de dialogue, d'échanges et de pensées.

Si la polyphonie a pu constituer la thématique d'une exposition⁶, elle est plus largement instaurée comme démarche curatoriale. Ainsi, les expositions temporaires proposées entendent faire dialoguer le passé et le présent, renouvelant les lectures des collections et le positionnement des publics. Après *Un e Air e de famille*, qui présentait les engagements anticoloniaux des artistes des collections du musée, en dialogue avec des

⁵ En 2018, le musée de Saint-Denis s'est vu décerner par le ministère de la Culture le premier prix *Osez le musée* qui valorise l'évolution du rôle social des musées. <https://www.culture.gouv.fr/Actualites/Musee-de-Saint-Denis-des-projets-culturels-qui-engagent-la-population>

⁶ *Polyphone. Polyphonies visuelles et sonores*, commissariat Anne Zeitz et Anne Yanover (20 mai – 7 novembre 2022).

œuvres contemporaines d'artistes femmes du continent africain et de ses diasporas⁷, c'est le fonds sur la Commune de Paris qui a fait l'objet de nouvelles approches.

Ce fonds, sa constitution, son contenu, comme sa mise en perspective lors de l'exposition *Insurgé·es ! Regards sur celles et ceux de la Commune de Paris de 1871*⁸ illustrent la démarche du musée d'art et d'histoire Paul Eluard, qui place l'émancipation au cœur de ses préoccupations. Aujourd'hui, ce sont plus de 15 000 œuvres et documents relatifs à cette révolution parisienne, à cette expérience de République démocratique et sociale, et aux mois qui l'ont précédée, qui sont conservés à Saint-Denis. Aux côtés des dessins, estampes, peintures et sculptures, on y trouve des affiches, des journaux mais aussi des photographies, des documents manuscrits, des correspondances personnelles ou des objets provenant en particulier des acteurs et actrices du mouvement ou de leurs proches. Bien que brève — 72 jours, du 18 mars au 28 mai 1871 —, la Commune a été de fait un véritable laboratoire politique et social, en vue d'œuvrer à un nouveau monde, plus juste : elle nourrit encore bien des réflexions et débats.

Ce fonds repose originellement sur une implication populaire et une participation à l'élaboration d'une mémoire communaliste qui rendent hommage à la révolution passée et à ses protagonistes, pour engager et nourrir les luttes présentes et futures. En effet, les premières pièces sont réunies en vue de ce qui sera la première exposition publique organisée en France sur la Commune de Paris, en 1935. Le conservateur du « musée-bibliothèque » de la « Municipalité ouvrière de Saint-Denis », André Barroux, souhaite continuer en cela une « politique d'éducation populaire déjà anciennement ancrée dans la ville »⁹. Surtout, il initie un comité d'organisation présidé par l'écrivain Lucien Descaves (1861-1949), connu pour ses sympathies et sa proximité avec les anciens communards. Celui-ci a en effet réuni dès la fin du XIX^e siècle une impressionnante collection de documents originaux. Il a également inlassablement recueilli au début du XX^e siècle les souvenirs et la parole des anciens de 1871, alors qu'ils disparaissaient peu à peu¹⁰. Avec l'exposition de 1935, il continue tout

⁷ *Un e Air e de famille*, commissariat Farah Clémentine Dramani-Issifou et Anne Yanover, avec la participation des sœurs Chevalme (25 juin – 8 novembre 2021).

⁸ *Insurgé·es ! Regards sur celles et ceux de la Commune de Paris de 1871*, commissariat Laure Godineau et Anne Yanover (9 décembre 2022 – 6 mars 2023).

⁹ Epain, J.-B. (2022). Saint-Denis et la Commune de Paris, une histoire singulière. *Insurgé·es ! Regards sur celles et ceux de la Commune de Paris*. Catalogue édité sous la direction d'Anne Yanover. Saint-Denis : Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis/Libertalia. Paul Eluard. 80-81

¹⁰ Voir : Descaves, L. (2019). *Philémon, Vieux de la Vieille* [1913]. Jourdan, M. (éd.). Paris : La Découverte, 2019.

naturellement cette œuvre de mémoire du mouvement populaire de 1871. En ce sens, l'exposition fait du « musée-bibliothèque » un véritable lieu participatif en même temps qu'un lieu de mémoire collectif de la révolution sociale, alors que celle-ci est par ailleurs un angle mort de la mémoire nationale. Descaves œuvre à rassembler les pièces auprès de marchands mais aussi de particuliers. Car un grand nombre de documents et d'objets sur cette histoire encore récente sont alors présents dans les familles et ces dernières vont, en particulier par leurs dons, contribuer largement à la constitution de ce premier fonds.

Celui-ci n'est certainement pas un simple inventaire après décès. Loin de présenter une mémoire morte, la collecte et l'exposition doivent insuffler vitalité aux combats contemporains. « J'ai vu s'éteindre les derniers [communards] comme un beau feu couvant désormais sous les cendres qui sont ici. "Passer le flambeau" est une expression courante. On ne dit jamais "Passer les cendres". On a tort. Il y a toujours sous la cendre des braises qui ne demandent qu'à être ranimées » écrit Lucien Descaves dans son avant-propos du catalogue de 1935¹¹. Au-delà de l'exercice rhétorique, il y a ici l'affirmation que le passé, le présent, et le futur se pensent ensemble, que les documents et objets de la révolution de 1871, déposés en 1935, serviront l'engagement.

Si le maire de Saint-Denis, qui n'est autre que Jacques Doriot, exclu du Parti communiste en 1934 et connu pour sa future dérive fasciste, antisémite et collaborationniste, entend récupérer l'événement à son profit, l'exposition est un succès populaire, au moment même où s'affirme l'union des gauches qui permettra la victoire du Front populaire en France, en 1936¹². Pour permettre son accessibilité au plus grand nombre, elle est ouverte certains soirs de la semaine et prolongée au-delà du terme initial. Le parcours est même enrichi de nouveaux dons ayant afflué après l'ouverture de l'exposition. Saint-Denis, ville ouvrière et populaire dès l'industrialisation, accueille ainsi les archives collectives et personnelles de la Commune, inscrivant la révolution sociale, la mémoire et l'espoir communalistes hors de la capitale et de ses institutions¹³.

Certes, l'initiative de 1935 et de son contenu émanent du conservateur du « musée-bibliothèque », de personnalités du monde littéraire, culturel, voire politique. Néanmoins, les amitiés de Lucien

¹¹ Le tapuscrit de ce texte a été présenté lors de l'exposition *Insurgé es !* Descaves, L. (1935). Avant-propos. *La Commune de Paris, 18 mars 28 mai 1871*, exposition d'art et d'histoire du 17 mars au 26 mai 1935. Musée municipal de Saint-Denis. V-VI.

¹² Epain, J.-B. *Op. cit.*

¹³ Colombani, A. La Commune à Saint-Denis. *Insurgé es ! op. cit.*, 92. Le texte d'Anouk Colombani terminait le parcours de l'exposition *Insurgé es !*, avec cette phrase : « Alors, si on vous le demande, dites que la Commune a eu lieu à Saint-Denis. Et qu'elle y demeure encore ».

Descaves, la présence dans le comité d'organisation de descendants de communards ou de communards eux-mêmes, comme les socialistes Jean Longuet — fils du membre de la Commune Charles Longuet — ou Jean Allemane — condamné au bagne de Nouvelle-Calédonie pour sa participation à la Commune — ouvrent un mouvement vers une collecte auprès de tous les protagonistes de 1871 et de leurs familles, et en font les agents de la constitution d'un fonds qui va s'enrichir au fil des ans.

L'exposition *Insurgé-es !* a choisi de se placer dans la continuité de ce projet initial en mettant en lumière les hommes et les femmes qui ont fait cette révolution, tout en montrant la diversité et la richesse du fonds dionysien¹⁴. Elle a été organisée autour des multiples espaces et des multiples temps de leur vie transformée durant ces mois, pour que chacune et chacun saisisse ce quotidien multiforme et pluriel. Elle a interrogé les événements et les mémoires qui les ont transmis à hauteur d'hommes, de femmes et d'enfants, individus ou collectifs, identifiés ou anonymes. C'est une histoire humaine et sensible qui est dévoilée tout autant par les affiches qui informaient au plus près et au plus vite, que par les courriers, les reçus, les missives sur l'approvisionnement, le logement, le travail, l'école, la laïcité, les concerts, la guerre civile et ses morts ; par les bons de pain qui permettaient à toutes et tous de se nourrir ; par les journaux éphémères où se libère une parole populaire, où se disent les espoirs de démocratie participative et d'émancipation sociale ; par les feuilles volantes et les dessins où s'expriment aussi l'anticléricalisme populaire ou la colère contre l'ennemi social, politique ou religieux ; par les photographies, au long temps de pose, ou par les dessins d'actualité croqués sur le vif dans la rue ; par les correspondances et les objets, conservés dans les familles et passés de mains en mains communalistes jusqu'à Saint-Denis. Ainsi prend-on par exemple conscience de la force de ce mouvement à la vue d'un album de photographies judiciaires d'insurgé-es, réalisées pendant la répression mais détournées par les partisans de 1871 pour en faire un mémorial, ou à la vue de l'ample drapeau rouge du 143^e bataillon fédéré de la Garde nationale¹⁵.

Le titre *Insurgé-es ! Regards sur celles et ceux de la Commune de Paris de 1871* est le reflet du projet dionysien, de l'origine jusqu'à la conception de l'exposition. *Insurgé-es !* entend mettre en lumière les protagonistes, hommes et femmes, de ce mouvement populaire et révolutionnaire occulté de la mémoire collective nationale, dans une structure muséale. Il évoque bien sûr le roman de Jules Vallès sur la Commune, dont la médiathèque

¹⁴ Collections patrimoniales de la médiathèque centrale et du musée d'art et d'histoire Paul Eluard.

¹⁵ Ce drapeau, qui porte en son centre l'inscription « Vive la Commune » aurait été conservé par une famille de sympathisants communards après 1871, transmis par les descendants à l'association des Amies et amis de la Commune de Paris 1871, grâce à laquelle il est entré au musée en 1983.

centrale de Saint-Denis conserve les dernières pages du manuscrit. Néanmoins, avec le point d'exclamation, quasi performatif, il trace le lien entre passé, présent et futur, affirmé lors de l'expérience participative des premiers temps. L'affiche suit également ce parti-pris. Elle évoque les mains « anonymes » du peuple, mains abîmées par le travail, qui jointes dans un mouvement descendant, sont aussi celles de la solidarité communaliste brisée par la répression. Rompant avec les codes attendus, son auteur, Éloi Valat, revendique là un geste politique.

Le parti-pris curatorial de cette exposition et de son catalogue, 150 ans après 1871, et plus de 80 ans après les premières collectes, a été pensé en cohérence avec le sujet et les engagements du musée. En effet, loin de proposer une lecture univoque des faits historiques, ou de s'en tenir à un point de vue institutionnel sur les événements, le parcours a laissé place à une multiplicité de points de vue. Bien sûr, les œuvres de plusieurs artistes contemporains (Éloi Valat, Ernest Pignon-Ernest, Sergio Vega, Raphaël Meyssan et le collectif Raspouteam) ont constitué des contrepoints aux documents historiques, dans une démarche désormais éprouvée. Mais la grande singularité de ce projet réside dans l'invitation de plus de trente auteurs et autrices, de tous horizons, à partager leurs regards, en toute subjectivité, sur la Commune de Paris de 1871. Historiens et historiennes qui ont fait part de leurs recherches les plus actuelles, mais aussi artistes, enseignants, journalistes, écrivaines, conservateur des bibliothèques, philosophe, philosophe de l'éducation, mathématicienne, historienne de l'architecture, historien de l'art, politiste, metteur en scène, réalisateur... tous et toutes ont proposé un texte personnel sur une thématique du parcours, qui accompagne les œuvres, dans l'exposition comme dans le catalogue. L'exposition ne présente ainsi pas un propos arrêté sur cet événement historique, mais un kaléidoscope de points de vue sur la Commune hier et aujourd'hui qui introduisent nuances et surprises, qui mettent la pensée en mouvement et au cœur desquels le public est invité à se forger son propre avis.

Ainsi, Mathilde Larrère et Chloé Leprince mettent en lumière la place des femmes à la tribune et au travail. Grâce à Marie Rondou, enseignante dans un collège, ce sont les voix de jeunes filles de Seine-Saint-Denis qui s'expriment et disent combien la découverte des textes de la Commune a été inspirante et émancipatrice, les incitant à prendre publiquement la parole. Quand Éric Fournier questionne les incendies de Paris pendant la Semaine sanglante (21-28 mai 1871) au prisme de la guerre actuelle en Ukraine, Hélène Lewandowski éclaire les décisions urbanistiques opérées lors de la reconstruction postérieure en mettant en avant les choix matériels et symboliques de la République bourgeoise. Bertrand Tillier évoque la question, ô combien actuelle, de la

manipulation des images, à partir de l'exemple des photomontages anti-communards réalisés en 1871¹⁶, et Sidonie Verhaeghe celle des multiples récupérations politiques dont la figure de Louise Michel a été l'objet.

Le texte du collectif d'artistes militants Raspouteam, auteur de collages urbains dans Paris à l'occasion des 140 ans puis des 150 ans de la Commune, souligne l'actualité des photographies de 1871 qui nous sont parvenues : « Inscrits dans la ville contemporaine, ces clichés ont un effet saisissant : ils ouvrent une brèche, déchirent l'espace-temps. On y découvre, figés pour l'éternité, les regards pénétrants et fiers des révolutionnaires, qui semblent nous défier. Car à bien y regarder, la Commune n'est pas seulement un témoignage du passé, elle incarne aussi un avenir que nous peinons à concrétiser, un horizon : celui de la fin de toutes les oppressions. Ces quelques grains d'argent fixés sur une plaque de verre prennent aujourd'hui une dimension nouvelle [...] Ils nous font douter : sommes-nous plus avancés ? [...] »¹⁷. À l'invitation du musée, le collectif a investi le mur d'entrée avec un grand collage composé de photographies des insurgés et insurgées de 1871, participant de la porosité entre l'intérieur et l'extérieur et renouvelant ainsi les pratiques de l'institution par une intervention semi-urbaine. En allant contre l'occultation de l'insurrection dans la mémoire nationale et l'invisibilisation de ses protagonistes, cet acte nous pousse à nous questionner sur notre contemporain, et fait du musée un lieu de l'action et de l'agentivité. Quant à David Lescot¹⁸, metteur en scène, il associe la Commune à du jazz : une improvisation collective qui concilie l'émancipation et le partage.

L'exposition a enfin permis de présenter le rare ensemble d'eaux-fortes du dessinateur communard Georges Pilotell, *Avant, pendant, après la Commune*, qui fut imprimé à 50 exemplaires en 1879 au cours de l'exil de l'auteur, à Londres, sur les presses d'Auguste Delâtre. Clin d'œil à l'exposition participative suivante, consacré à Auguste et Eugène Delâtre, graveurs et imprimeurs d'estampes dont le musée conserve le fonds d'atelier. Cette fois, c'est le corpus qui a été confié à un groupe d'étudiants, afin qu'ils et elles puissent partager leur point de vue dans le cadre d'une exposition-école¹⁹, projet sans doute aussi formateur pour les élèves de l'École du Louvre que pour les professionnels des musées qui les encadrent, et qui apprennent ainsi à décentrer le propos de l'institution.

¹⁶ Tillier, B. E. Appert, photomonteur des *Crimes de la Commune. Insurgés ! op. cit.*, 64-65.

¹⁷ Raspouteam. Que nous révèlent les images de la Commune aujourd'hui ? *Insurgés ! op. cit.*, 42-43.

¹⁸ Lescot, David. Une improvisation collective. *Insurgés ! op. cit.*, 91.

¹⁹ « Un siècle d'impression(s). Dans l'atelier des Delâtre à Montmartre », Musée d'art et d'histoire Paul Eluard, 15 septembre – 11 décembre 2023.

En effet, le musée du XXI^e siècle se doit de faire place à des pratiques et des regards polyphoniques pour tenter de devenir l'outil d'une émancipation plus collective que ce que le musée du XX^e siècle et ses efforts de démocratisation culturelle ont permis.

Le Musée de l'Histoire vivante, du XX^e au XXI^e siècle

Frédérick Genevée¹

Résumé

Le Musée de l'Histoire vivante est né en 1939 à la suite d'une initiative des élus communistes de Montreuil. Pendant de longues décennies, il a été un véritable musée communiste. À partir des années 1980, il a entamé une mutation lente en se professionnalisant, mais aussi en cherchant à construire un fonctionnement démocratique grâce à son statut associatif. Il a pour projet de se transformer en musée d'histoire du mouvement ouvrier qui allie histoire du travail et histoire des organisations. Contrairement à de nombreux autres pays, il n'existe en France aucun musée de ce type. Si cet objectif est pour le moment suspendu, du fait d'un manque de moyens financiers, il guide les expositions actuelles qui sont conçues comme des préfigurations de ce musée. Il cherche ainsi à décliner la notion d'« histoire vivante » dont la plasticité lui a permis d'évoluer et de faire face aux modifications des contextes tant politiques qu'institutionnels et financiers.

Abstract

Museum of Living History was founded in 1939, following an initiative by elected Communist representatives from Montreuil. For many decades, it was a true Communist museum. From the 1980s onwards, it began a slow process of change, becoming more professional but also seeking to build a democratic operation thanks to its associative status. It plans to transform itself into a museum of the history of the workers' movement, combining the history of work and the history of organizations. Unlike many other museums, there is no museum of this type in France. Although this objective has been put on hold for the time

¹ Frédéric Genevée est professeur agrégé d'histoire au lycée Romain Rolland d'Ivry-sur-Seine et président de l'Association du Musée d'Histoire Vivante de Montreuil.

being due to a lack of financial resources, it is guiding the current exhibitions, which are conceived as prefigurations of this museum. In this way, it seeks to apply the notion of "living history", whose plasticity has enabled it to evolve and adapt to changing political, institutional and financial contexts.

Introduction

Le Musée de l'Histoire vivante² a été inauguré à Montreuil (Seine-Saint-Denis)³ en mars 1939. En dehors de deux périodes de fermeture, pendant la Seconde Guerre mondiale et dans les années 1980 au moment de sa réorganisation, il n'a cessé d'être actif. Cette longévité doit s'expliquer. Elle est liée au soutien — notamment financier — de la municipalité communiste de Montreuil.

Le Parti Communiste Français (PCF) dirige en effet cette ville depuis 1935. Cela a fait la force du musée, mais l'a mis dans une position de dépendance aux fluctuations de l'histoire du PCF et de ses résultats électoraux. Deux des maires communistes récents de Montreuil ont été des contestataires et des opposants à la direction du PCF. Ils avaient un discours sur ce que devait être le musée.

Cela n'a pas manqué d'avoir des conséquences dans la manière dont le musée était vu dans le monde communiste, qui fournit depuis longtemps l'essentiel des visiteurs. Il y eut aussi six années, de 2008 à 2014, où ce furent les écologistes qui ont dirigé la municipalité de Montreuil, dont certains ne voyaient dans le musée qu'un musée communiste au service d'un appareil et de sa mémoire officielle.

Voulu à l'origine comme un musée populaire pour une histoire populaire telle que conçue par les communistes, le musée s'est doté en 1958 d'un nouveau titre : de Musée d'histoire, il est devenu Musée de l'Histoire vivante. Sans véritable réflexion sur le sens de l'histoire vivante, cette autodéfinition mouvante a résisté au temps et s'est déclinée différemment au fil des années. Elle a aussi permis au musée de s'adapter et de passer du XX^e au XXI^e siècle.

² <http://www.museehistoirevivante.fr/>

³ A l'époque, il s'agissait du département de la Seine qui regroupait Paris et les actuels départements de la petite couronne.

I. Un musée communiste (1939 - 1983)

La construction d'un dispositif

En 1935, le PCF conquiert la municipalité de Montreuil et Fernand Soupé devient maire. En 1936, Jacques Duclos, numéro deux du PCF, devient député de la circonscription. Ces changements politiques sont le fruit de l'industrialisation accélérée de Montreuil et de la nouvelle orientation politique du PCF. À l'instar de l'Internationale communiste et de l'ensemble des partis homonymes, ce parti s'est engagé dans la politique unitaire de Front populaire avec le parti socialiste et le parti radical de centre-gauche. Cela se traduit en France par une réappropriation de l'histoire républicaine.

À Montreuil, les élus communistes décident de créer un musée qui mette en évidence cette histoire de la République, mais une République née du mouvement populaire et des révolutions du XIX^e siècle. Ils veulent mettre en scène une histoire populaire accessible au peuple. Ils sont encouragés en cela par l'envoyé de l'Internationale communiste — Eugen Fried — amateur d'art, collectionneur et connaisseur de l'histoire française⁴.

Les élus communistes décident d'utiliser la maison de l'ancien maire que la précédente municipalité avait acquise en 1933, sise dans l'immense parc Montreuil qu'ils ouvrent au public. Aidés de jeunes historiens et conservateurs, dont certains feront après la guerre de grandes carrières universitaires et dans l'administration des musées, ils rassemblent les premiers fonds et les premières collections.

Le musée est inauguré en mars 1939 sous la forme d'une collection permanente dont les salles classées par ordre chronologique rappellent l'histoire de la France depuis les Lumières du XVIII^e siècle. Des salles sont consacrées à la Révolution française, aux trois glorieuses de 1830, à la révolution de février 1848 et à la Seconde république, à la Commune de Paris, à Marx et à l'histoire locale de Montreuil. Le choix de la forme associative est fait dès le départ pour assurer la gestion du musée.

Ce choix, à l'inverse de la création d'une structure municipale, a l'avantage de la souplesse et de faire échapper les collections qui sont propriété de l'association aux risques d'un changement de majorité politique qui pourrait se modifier à telle ou telle élection. Évidemment, le Musée ne peut fonctionner que grâce à des subventions municipales et au prêt des locaux par la Ville. Mais à cette date et depuis longtemps, le

⁴ Annie Kriegel, *Eugen Fried, le grand secret du PCF*, Seuil, 1997. Témoignage de Maurice Thorez junior qui fut élevé par Fried et qui confirme sa présence clandestine lors de l'inauguration du musée.

caractère associatif n'est qu'apparent. Ce sont bien les dirigeants et les élus communistes qui prennent les décisions et les font appliquer de manière verticale. Le musée est inauguré en grande pompe et reçoit la visite de personnalités de l'ensemble de la gauche française.

Suite à sa fondation, le musée n'a pas le temps de prendre son envol. Le pacte germano-soviétique, le début de la guerre et l'interdiction du PCF conduisent à sa fermeture, et les collections sont cachées pendant plusieurs années dans une ferme de Seine-et-Marne. Il rouvre en 1946 et demeure durant plusieurs années le seul musée communiste. Alors qu'il avait été conçu comme le signe de la réinsertion du PCF, de la classe ouvrière et du peuple dans la société française, il devient avec la guerre froide le musée des seuls communistes.

Il n'est visité que par des adhérents du Parti, des délégations étrangères venues des pays de l'Est. La baisse des visites conduit le musée à choisir d'ajouter en 1958 le terme « vivante » à son intitulé. Mais sans renouveau muséographique, sans réflexion, cet ajout ne modifie en rien l'exposition permanente et le nombre de visiteurs continue de chuter.

La manière dont les collections ont été rassemblées lui confère néanmoins une place originale dans le dispositif muséal du parti communiste, qui s'élargit à d'autres structures. En 1955, dans le contexte de guerre froide et de réaffirmation identitaire, le PCF avait décidé de créer un musée Lénine dans l'ancien appartement qu'occupa le dirigeant bolchévique à Paris. Toutefois, celui-ci ne peut s'appuyer sur des documents originaux, ce qui en France est un critère muséographique majeur. Au même moment, le PCF crée la Bibliothèque marxiste de Paris, l'Institut Maurice Thorez. Ces initiatives ont le même objectif de réaffirmation identitaire, mais contribuent à la sauvegarde d'archives. On assiste alors à une circulation des documents entre ces différentes institutions sans que l'on en connaisse vraiment les étapes et les itinéraires, d'autant que ceux-ci cheminent aussi vers l'URSS et d'autres pays se réclamant du socialisme⁵.

Un autre musée est envisagé par la direction du PCF au tournant des années 1950 et 1960, un musée de la Résistance. Il s'agit là de réagir face à la lecture gaulliste de la Résistance et de concurrencer dans une bataille des mémoires la légitimité du général de Gaulle⁶. Mais la création de ce musée prend des décennies, et lorsqu'il est inauguré en 1985 à Champigny, le contexte a totalement changé.

⁵ Pierre Boichu, « Marx à Bobigny », Jean-Numa Ducange (dir.), *Marx en France*, éditions du Musée de l'Histoire vivante, 2023.

⁶ Archives du PCF, relevé de décisions du secrétariat, 10 octobre 1957 et 18 septembre 1962, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis.

L'éclatement du dispositif

Formellement, sous l'autorité des structures idéologiques du PCF, les musées communistes connaissent des évolutions différentes. Depuis les années 1960, le PCF a relâché son contrôle idéologique et a théorisé la liberté des chercheurs et des créateurs⁷. Autre changement, les élus communistes, en particulier municipaux, ont gagné en autonomie. Dans les années 1980, à cette autonomie se surajoute l'émergence d'une opposition au sein du PCF, dont une des dimensions est de s'appuyer sur des maires et des élus locaux⁸. C'est en particulier le cas à Montreuil, où Marcel Dufrique puis son successeur Jean-Pierre Brard deviennent très critiques. Ils vont profiter de l'arrivée au pouvoir de la gauche pour obtenir le statut de musée classé/contrôlé. C'est ainsi l'occasion de refonder le musée selon des normes scientifiques et de proclamer son caractère indépendant du PCF. Le musée est alors fermé de 1983 à 1988, même s'il continue à exposer hors les murs. La forme associative facilite cette évolution, mais l'association pour l'histoire vivante demeure encore pour de longues années présidée par le maire ou d'anciens élus de Montreuil.

II. Un musée de France (1983 - 2023) Nouveaux critères, nouvelles contraintes

Au début des années 2000, une nouvelle loi sur les musées est adoptée avec la création du statut « Musée de France ». Ainsi est considéré comme « Musée de France », au sens de cette loi, « toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public » (Art. L. 410-1.). Le musée propriétaire d'une telle collection doit répondre en outre à des critères spécifiques pour obtenir cette appellation : conserver, restaurer, étudier, enrichir les collections ; les rendre accessibles au public ; mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion ; contribuer aux progrès et à la diffusion de la recherche (Art. L. 441-2.). Il doit être obligatoirement dirigé par un personnel scientifique issu de la filière culturelle territoriale ou nationale

⁷ « Aragon et le comité central d'Argenteuil », *Annales de la société des Amis de Louis Aragon et de Elsa Triolet*, n°2, janvier 2001 et Roger Martelli, *Une dispute communiste, le comité central d'Argenteuil sur la culture*, Editions sociales, 2017.

⁸ Dreyfus, M. (1990). *PCF crises et dissidences*. Paris: éditions complexe ; Bellanger, E; Mischi, J (dirs.). (2013). *Les Territoires du communisme. Élus locaux, politiques publiques et sociabilités militantes*. Paris: Armand Colin.

(conservateur ou attaché de conservation) ; disposer, en propre ou en réseau avec d'autres musées, d'un service éducatif ; tenir à jour un inventaire de ses collections ; et rédiger un projet scientifique et culturel (PSC) qui fixe ses grandes orientations.

Dans le prolongement du classement au titre des musées classés/contrôlés, ces critères déterminent une professionnalisation du musée et un droit de regard du ministère de la Culture sur la programmation, le choix des acquisitions. Or les dirigeants du Musée de l'Histoire vivante souhaitent maintenir une identité originale, non plus un musée politique au sens d'un musée qui appliquerait les directives d'un parti, mais un musée engagé qui défende des valeurs, qui contribue à sauvegarder une mémoire du mouvement progressiste. La direction du musée hérite de toute cette histoire. Prise entre toutes ces dimensions, elle tente de construire une nouvelle cohérence.

À la recherche d'une nouvelle cohérence

Dans les années 1990, le musée s'était ouvert notamment à des expositions de photographies, à des sujets originaux comme les grandes expositions sur les jouets Jep (1993) ou sur les studios de cinéma Albatros (1995). À travers ces expositions, il s'était agi d'abord de rompre avec l'histoire officielle, attendue et linéaire qui était antérieurement la marque de fabrique du musée. On en vient même à supprimer l'exposition permanente. Mais il n'y a pas encore de cohérence globale nouvelle.

Plusieurs tentatives sont réfléchies. La première est celle de créer un musée consacré à l'histoire de la banlieue. Mais cette tentative achoppe sur la nature des collections. Rassemblées depuis les années 1930, selon une vision de l'histoire communiste linéaire, des Lumières au communisme, elles n'ont pas été pensées selon cette problématique. Il s'est donc avéré impossible de mener ce projet à terme.

En 2008, l'élection de l'écologiste Dominique Voynet à la tête de la municipalité déstabilise le musée. Certains des élus écologistes continuent de voir dans celui-ci un musée communiste qui détiendrait même des trésors dans ses réserves, tels que des tableaux de Picasso. Surtout, il est reproché au musée de profiter de subventions trop importantes pour un projet qui ne serait que partisan. Mais progressivement, les relations avec la direction du musée se normalisent, d'autant que grâce à l'expertise du Musée la ville peut argumenter et conserver la propriété du tableau du grand peintre pointilliste Signac — *Au temps d'harmonie* (1893-1895) — revendiqué par les héritiers et le musée

d'Orsay. Dans cette polémique, s'est d'ailleurs joué le droit à l'art en banlieue⁹.

La direction du musée élabore alors un projet de musée d'histoire du mouvement ouvrier. Partant du principe qu'il n'existe en France aucun musée consacré à ce sujet, contrairement à beaucoup de pays européens, l'équipe du musée s'engage dans la réflexion sur ce projet. Il existe en France des musées du travail, des musées de la mine, mais aucun musée qui croise réflexion sur le travail et histoire des organisations se réclamant du mouvement ouvrier. Or, à la différence de la question de la banlieue, les collections existantes permettraient d'atteindre cet objectif. Mais à une condition : aller au-delà de la principale sensibilité présente dans les collections. Il est donc décidé de s'adresser à l'ensemble des organisations syndicales et partis de gauche français. Ces derniers ont engagé depuis plusieurs années un travail de sauvegarde de leurs archives, mais très peu de leurs objets¹⁰. Ils ont donc été très intéressés par le projet. Tous les partis de gauche, l'ensemble des syndicats, des mutuelles participent à la réunion fondatrice. Ils répondent présents, car cela correspond à un besoin, et parce que le musée n'avait pas pour objectif de centraliser les collections et encore moins d'en réclamer la propriété. Il s'agissait de construire un réseau, d'organiser la circulation des objets pour les mettre en valeur dans des expositions évolutives. Le musée de l'Histoire vivante intégrera plus tard le réseau international *worklab* (The international association of labour museums)¹¹, et organisera en 2021 sa rencontre internationale annuelle sur le thème « Musées et mouvements »¹². Mais il s'avère pour le moment impossible de rassembler les moyens financiers pour faire aboutir cette ambition. Il reste que ce projet sert d'axe à la politique d'acquisition, et les expositions sont depuis pensées comme des expositions de préfiguration de ce musée en devenir. À titre d'exemples : *Marx en France, Mémoire Commune(s) 1871- 2021* ; *Aux alentours du congrès de Tours (1914 - 1924)* ; *Michel Ragon, un autodidacte toujours sur la brèche* ; *Justice et respect, un air de 1871 chez des Gilets Jaunes* ; *Le camp d'internement des Tourelles (1940 – 1944)* ; *Max Lingner, à la recherche du temps présent* ; *Vie et combats de Jules Durand, docker charbonnier (1880 -1926)* ; *Ouvrier e s au musée, 1848 et l'espoir d'une république universelle, démocratique et sociale* ; *Les révolutions russes vues de France (1917- 1967)* ; *1936, nouvelles images, nouveaux regards sur le Front populaire* ; *Visages des mondes ouvriers* ; *Femmes en métier d'hommes...*

⁹ Imbert, L. « Bataille pour un Signac », *Le Monde* du 19 septembre 2012 et « Le tableau de Signac attribué à la mairie de Montreuil », *Le Monde* du 9 avril 2013.

¹⁰ Ils sont rassemblés depuis 2001 dans une structure unitaire : Le Collectif des centres de documentation en histoire ouvrière et sociale (CODHOS).

¹¹ <https://worklab.info/>

¹² <https://worklab.info/museums-and-movements-2021/>

Dans l'histoire du musée, des expositions avaient déjà eu lieu sur certains de ces thèmes, mais elles sont maintenant conçues comme plus interrogatives, elles exposent divers points de vue interprétatifs et n'imposent plus qu'une seule lecture.

Un musée qui se réclame de l'histoire du mouvement ouvrier, qui prétend à l'histoire vivante, ne peut cependant fonctionner comme une institution ministérielle. Aussi, la réflexion sur son renouveau va s'accompagner d'une réflexion sur son statut associatif, et tenter d'en faire le cœur de son fonctionnement.

III. Un musée associatif (1939-2023)

Comme nous l'avons vu, le choix de la forme associative lors de la création du musée était une manière d'éviter que l'existence du musée ne dépende des aléas électoraux. Comme toujours dans la tradition communiste, la composition de la direction de l'association est une représentation plus qu'un organe effectif de prise de décision. Pendant plusieurs décennies, la présidence de l'association a été occupée par Jacques Duclos, qui fut élu député de Montreuil de 1936 à 1958 puis sénateur de la Seine de 1959 à 1975, date de son décès. Le numéro deux du PCF s'entoura d'autres élus, d'historiens, de conservateurs. Les différents directeurs prenaient les décisions quotidiennes sous le regard du dirigeant communiste. Avec l'éclatement du dispositif idéologique du PCF, le caractère associatif du musée allait progressivement prendre une autre place. Pendant un temps, ce furent encore des élus ou anciens élus qui présidèrent à ses destinées : Marcel Dufriche (maire de 1971 à 1984) puis, suite au décès de celui-ci en 2001, Louis Odru (député de 1962 à 1986), associé dans le cadre d'une présidence collective à Robert Steinegger (ancien maire-adjoint) et Frédérick Genevée.

En 2004, le décès de Louis Odru conduit Frédérick Genevée à devenir le seul président. Si ce dernier est communiste, responsable depuis la même année des archives du PCF, il est le premier dirigeant de l'association à être de formation et de profession historiennes. Il s'agit donc d'une transition en douceur vers une autre manière de concevoir le fonctionnement de l'association. Avec l'accord de Jean-Pierre Brard — maire de Montreuil —, la présidence collective avait été conçue comme transitoire. L'objectif est de faire du fonctionnement associatif un véritable axe, ou autrement dit, de démocratiser le fonctionnement.

La composition de l'association semble respecter les mêmes principes de représentation que ceux utilisés auparavant : militants

communistes, historiens, conservateurs... Mais progressivement, un pluralisme politique s'est dessiné avec la présence de personnalités issues du parti socialiste ou de extrême-gauche.

Une autre différenciation s'est néanmoins opérée avec la période précédente : la présence des élus diminue jusqu'à disparaître. Il ne s'agit pas d'un choix volontaire, mais la conséquence d'une nature différente des liens entre le musée et la municipalité. Ils prennent en effet de nouvelles formes.

Association et municipalité

Le musée demeure financé en grande partie par la Ville. Les deux institutions sont liées par une convention qui, selon les époques, est annuelle ou trisannuelle. Elle fixe les obligations des deux parties. Outre le fonctionnement « classique » du musée, la Ville apporte par là son soutien à la préfiguration du Musée d'histoire du mouvement ouvrier. Progressivement, les interventions de la municipalité sur la politique de programmation ont cessé. Le musée est considéré comme une structure indépendante, et convié en tant que tel aux initiatives et à la coordination de la politique culturelle de la municipalité. De son côté, le musée prend soin d'insérer dans sa politique et ses initiatives le territoire montreuillois, mais aussi celui de la Seine-Saint-Denis. Cela se fait naturellement, car ces territoires ont bien sûr été des territoires de l'industrie et du mouvement ouvrier.

Association et équipe permanente

Il est toutefois une autre dimension à analyser quand on veut évaluer le caractère associatif et démocratique du fonctionnement du musée. En effet, celui-ci dispose d'un personnel salarié. Depuis la loi sur les musées de France, le ministère de la Culture a reconnu la compétence acquise de ses conservateurs. Ils ont obtenu le statut de personnel scientifique. Le directeur, dans le cadre des orientations fixées par l'Assemblée générale de l'association, a toute liberté pour prendre les décisions. Dans la réalité, les aller-retours entre la direction de l'association et la direction de l'équipe salariée sont permanents. Ce lien ne peut être totalement formalisé et dépend de la confiance mutuelle entre les deux directions. L'activité des membres de l'association, en particulier des

membres du CA et du bureau, ne peut se limiter à une aide matérielle, à la tenue des stands du musée dans les salons, les fêtes. Ils doivent avoir leur mot à dire, être force de propositions. Parallèlement, ils doivent respecter le professionnalisme de l'équipe salariée. Cette manière de fonctionner est facilitée par la taille réduite des effectifs du musée, par la polyvalence de ses membres et par une hiérarchie très souple. C'est un équilibre fragile d'une grande richesse qu'il faut absolument préserver. Il devient constitutif de l'identité originale et assez unique du musée dans l'univers muséographique français.

Associer le public : dernières expériences

Enfin, la dimension associative recouvre aussi le travail d'association du public. Depuis plusieurs années, le musée tente des expériences de co-construction d'initiatives et d'expositions. Le public peut devenir acteur d'une histoire vivante. En 2020, lors de l'exposition sur le congrès de Tours, les visiteurs étaient appelés à voter pour l'une des motions présentées lors de ce congrès de fondation du parti communiste. Cette proposition est évidemment une approche anti-historique, puisque l'on peut imaginer que le résultat final aurait été différent du résultat historique. Malheureusement, le confinement et la fermeture du musée n'ont pas permis d'aller au bout de la démarche et d'en mesurer les effets à grande échelle.

Autres expériences : pendant une semaine de juillet 2022, cinq enfants et jeunes des Morillons — quartier de Montreuil à proximité du musée — ont sillonné leur quartier pour mener une enquête journalistique et historique. Équipés d'une caméra et d'un microphone, ils et elles ont collecté des traces vivantes et raconté le passé de leur quartier tout en apprenant l'importance de l'image, du son, du souvenir capturé, pour ainsi donner vie à leurs propres archives¹³. Dans le même état d'esprit, l'exposition *Banlieues Vivantes* a été le fruit d'une collaboration entre le musée, des artistes, le collectif *Les Cousines*, et les habitant·e·s et acteurs des quartiers du Haut Montreuil. Elle a livré des représentations et des récits multiples au-delà des clichés et des stéréotypes parfois portés sur la banlieue. Les archives et collections du musée se sont mêlées et imbriquées aux œuvres d'artistes. C'est une histoire vivante, ou plutôt des histoires vivantes qui se sont écrites et exposées sur les murs du musée. Plus récemment, la carriole de *la fabrique aux histoires* — un vélo et sa remorque

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=U57qnOsMOys>

— a proposé gratuitement des ateliers développant une approche ludique de l'art et de l'histoire. Ce dispositif s'inscrit donc dans une démarche participative, et s'adresse à un public divers et intergénérationnel, scolaire comme non scolaire. Il vise à la démocratisation de la culture et la valorisation du patrimoine à Montreuil et dans d'autres communes de Seine-Saint-Denis¹⁴.

Conclusion : L'Histoire vivante au long cours

Le musée de l'Histoire vivante est en phase de mutation tant sur le plan de sa conception de l'histoire, de son objet, que sur sa manière de fonctionner. Pour cela, il doit prendre en compte son héritage, les collections telles qu'elles ont été constituées, et son ancrage territorial. La nécessaire transition dans sa manière de fonctionner, pour passer d'une association formelle à une véritable démocratisation, doit se faire en respectant les compétences professionnelles de l'équipe salariée. La notion d'histoire vivante n'a jamais fait l'objet d'une réflexion théorique depuis son apparition dans les années 1950. Mais grâce à sa plasticité, elle est un outil essentiel de cette adaptation au long cours.

¹⁴ <http://www.museehistoirevivante.fr/activites-pedagogiques/ateliers-documentaires/la-fabrique-aux-histoires>

Partie II

A la découverte
du patrimoine
populaire

Transformer un immeuble habité en musée : projets et réalisations de l'Association pour un Musée du Logement Populaire (AMuLoP)

Aurélien Fayet¹ pour le collectif AMuLoP

Résumé

L'AMuLoP (Association pour le Musée du Logement Populaire) ambitionne de créer un musée en Seine-Saint-Denis pour valoriser l'histoire des habitants des banlieues populaires. Ce projet novateur, inspiré entre autres du Tenement Museum de New York, repose sur l'idée de raconter l'histoire sociale de ces territoires à travers l'échelle microhistorique des logements de familles ordinaires, combinant archives, objets du quotidien et témoignages. Son objectif est de combler le vide laissé par l'absence de cette histoire dans les programmes scolaires et les récits collectifs français. L'exposition pilote « La vie HLM (2021-2022) » a confirmé la pertinence du concept en reconstituant des appartements d'époque et en impliquant élèves et visiteurs dans une démarche interactive. En tant que collectif composé majoritairement d'enseignants, l'AMuLoP accorde une place centrale à l'éducation : visites guidées participatives, ateliers pédagogiques, et projets culturels visent à relier histoire locale et nationale tout en sensibilisant aux enjeux contemporains. Le musée veut devenir un espace inclusif où habitants, chercheurs et acteurs sociaux dialogueront pour comprendre le passé et le mettre en perspective avec les défis auxquels ces territoires en profondes mutations sont confrontés.

Abstract

The AMuLoP (Association for the Museum of Social Housing) aims to establish a museum in Seine-Saint-Denis to highlight the history of

¹ Aurélien Fayet est membre fondateur et président de l'AMuLoP depuis 2014, diplômé d'histoire et de sciences politiques à l'UVSQ, professeur agrégé d'histoire-géographie au lycée Jean Vilar de Plaisir.

working-class suburban inhabitants. This innovative project, inspired among others by New York's Tenement Museum, seeks to tell the social history of these areas through the microhistorical lens of ordinary families' homes, combining archives, everyday objects, and personal testimonies. Its objective is to address the lack of representation of this history in school curricula and French collective narratives. The pilot exhibition, "*La vie HLM*" (2021–2022), confirmed the concept's relevance by recreating apartments from the 1960s to early 2000s and engaging students and visitors in an interactive process. Led primarily by educators, the AMuLoP places education at the heart of its mission: participatory guided tours, educational workshops, and cultural projects aim to connect local and national history while raising awareness of contemporary issues. The future museum aspires to be an inclusive space where residents, researchers, and social stakeholders share knowledge and explore strategies to understand the past and put it into prospective with nowadays challenges.

Peut-on installer un musée dans un immeuble d'habitation ? Peut-on intéresser le grand public à l'histoire intime de familles ordinaires ? Comment créer un musée lorsque l'on n'est pas un professionnel de la muséographie ? Tels sont les défis auxquels sont confrontés les membres de l'AMuLoP. Ce collectif, composé originellement d'enseignants de collèges et de lycées, porte depuis sa fondation en 2014 le projet de création d'un musée du logement populaire en Seine-Saint-Denis.

L'histoire centrale mais largement méconnue de la Seine-Saint-Denis

La Seine-Saint-Denis, située dans la partie nord-est de la première couronne de la métropole parisienne, est fortement rattachée dans l'imaginaire collectif français à un territoire de relégation socio-économique. Aujourd'hui, ce département est à la fois le plus jeune, le plus pauvre et celui comptant le plus grand nombre d'étrangers de France métropolitaine. Soumis au regard souvent dépréciatif des grands médias, focalisés sur les questions d'insécurité et les débats identitaires, les banlieues populaires et leurs habitants éprouvent dans leur quotidien de multiples formes de discriminations (accès au logement, à l'emploi, aux soins, à l'éducation...). Ces représentations, qui entremêlent réalités sociales et fantasmes xénophobes, sont amplifiées par la profonde méconnaissance de l'histoire de ces territoires, peu voire mal abordée dans les programmes scolaires ou les institutions culturelles. Cette méconnaissance a pour effet de favoriser d'un côté le développement de discours stéréotypés et stigmatisants dans une partie de la population et, de l'autre, d'empêcher les habitants de ces quartiers de rattacher leur histoire familiale et individuelle à l'histoire collective française. Ce constat, les membres fondateurs de l'AMuLoP l'ont d'abord fait en tant qu'enseignants d'histoire-géographie exerçant dans des établissements du secondaire situés en banlieue, principalement en Seine-Saint-Denis. Pourtant, ce territoire a joué un rôle essentiel dans l'histoire de la France au XX^e siècle.

Depuis les débuts de l'industrialisation amorcée au XIX^e siècle, plusieurs millions de Français peuvent rattacher tout ou partie de leur histoire familiale à l'histoire des banlieues parisiennes : en 1936, les communes limitrophes de Paris comptaient déjà un million d'habitants ;

aujourd'hui la première couronne parisienne accueille 4,5 millions d'habitants. Ces territoires ont en effet accueilli des migrants issus des régions françaises, étrangères et coloniales, venus s'employer dans les usines et ateliers liés à l'essor urbain et industriel, bouleversant des territoires jusque-là à vocation agricole et maraîchère. Ces populations y ont souvent connu des conditions de logement très précaires, ainsi que des conditions de travail dangereuses et mal rémunérées. À partir des années 1970-1980, ces espaces ont été confrontés au choc de la désindustrialisation, à la nécessaire conversion de leurs activités, et à la montée du chômage qui en a été le corollaire. Aujourd'hui, ils sont transformés en profondeur par les dynamiques métropolitaines du Grand Paris, qui bouleversent les paysages et le tissu social des banlieues populaires. Les grands programmes nationaux de rénovation urbaine initiés en 2003, le développement de nouvelles lignes de transports, la création de zones d'activités tertiaires et de grands équipements publics, en particulier sportifs, dans le cadre des Jeux Olympiques et Paralympiques de Paris 2024, font disparaître des pans entiers du patrimoine matériel et immatériel hérité de ce riche passé ouvrier et populaire de la Seine-Saint-Denis.

Qui plus est, cette histoire, dont les traces matérielles et mémorielles s'effacent, doit faire face à d'autres défis liés aux évolutions récentes du débat public français. Depuis une vingtaine d'années en effet, des figures médiatiques redéveloppent en France toute une mystique du « roman national », à forts relents réactionnaires, qui vise à imposer une représentation mythique de l'histoire de France, à rebours de la recherche en histoire. De ce « roman national » centré sur les grands hommes et, depuis peu, quelques grandes femmes, le plus souvent blancs, les habitantes et habitants des quartiers populaires restent exclus. Pour les enseignantes et enseignants de l'AMuLoP, ces enjeux ont constitué des problèmes professionnels très concrets : comment intéresser et associer des élèves à une histoire scolaire à laquelle leur propre histoire n'est pas intégrée ? Comment rappeler aux jeunes des classes populaires que leurs familles ont participé à l'histoire du XX^e siècle et qu'ils sont aussi acteurs de l'histoire ? Comment impliquer les habitants dans la démarche de construction, de transmission et de valorisation de leur histoire ? Comment sensibiliser enfin le grand public à cette histoire en sortant des clichés et des raccourcis ?

Raconter l'histoire en entrant dans le logement des habitants

En germe sans être encore formalisées, ces questions vont trouver un début de réponse avec la découverte du *Tenement Museum* de New York, créé en 1988 dans le quartier du *Lower East Side* de Manhattan. Ses deux fondatrices, Ruth Abram et Anita Jacobson, ont développé une approche muséographique particulièrement efficace pour transmettre l'histoire de l'immigration aux États-Unis. Installé dans un ancien immeuble de rapport habité entre les années 1860 et les années 1930, le *Tenement Museum* présente *in situ* le quotidien de plusieurs générations de migrants (allemands, juifs, russes, italiens, irlandais...) dans les lieux mêmes où ces derniers ont vécu². La visite de ce musée en 2014 par deux de nos futures fondatrices va opérer tel un déclic : pourquoi ne pas reproduire le concept new-yorkais en l'adaptant au contexte français, pour raconter à un large public l'histoire des habitants des banlieues populaires ? Agrégeant un petit collectif partageant un long compagnonnage forgé par les études d'histoire et des liens d'amitié, l'AMuLoP était portée sur les fonts baptismaux quelques mois après la découverte du *Tenement Museum*.

Depuis, l'association a exploré d'autres expériences muséales, en France et ailleurs, qui prennent pour point d'ancrage des intérieurs domestiques reconstitués. En France, ceux-ci ont souvent vocation à mettre en lumière le travail d'un architecte renommé, comme celui d'Auguste Perret au Havre ou de Tony Garnier à Lyon ; l'œuvre sociale d'un maire bâtisseur tel Henri Sellier à Suresnes ou d'un capitaine d'industrie comme Jean-Baptiste André Godin à Guise. Aucun ne prend, comme à New York, l'histoire des habitants comme sujet du projet muséographique. L'ambition du musée du logement populaire, centré sur les habitants, est de proposer un emboîtement des récits entre échelles micro et macro, entre histoires intime, locale et nationale. En d'autres termes, d'inscrire des parcours individuels dans l'histoire commune.

La mise en récit part d'un travail d'enquête historique, mené à partir d'archives administratives et privées, et de la collecte d'entretiens. L'échelle micro d'un immeuble³ permet de plonger dans la vie quotidienne de familles ordinaires et d'aborder, à travers le récit de leurs parcours et la

² On pourra trouver une présentation du *Tenement Museum* dans l'article d'Andréa Delaplace « The Tenement Museum in New York: a museum dedicated to the memory of a neighbourhood and its inhabitants », *CAMOC Review*, automne 2023, pp.20-26

³ Cette échelle n'est pas seulement embrassée par des institutions muséales mais aussi par la littérature, le cinéma, et depuis peu, la recherche scientifique. Voir l'ouvrage de Fabrice Langrognet, membre de l'AMuLoP : Langrognet, F. (2023). *Voisins de passage. Une microhistoire des migrations*. Paris: La Découverte, p.34-35.

reconstitution de leurs logements, un large éventail de thématiques en s'appuyant sur la matérialité des espaces, les meubles et objets de décoration et du quotidien (journaux, photographies de famille, vêtements, etc.). Les visiteurs sont ainsi amenés à s'intéresser, au gré de l'immersion dans la vie des habitants, à leurs conditions de travail, aux mobilisations politiques et syndicales, aux politiques publiques en matière de logement et de santé, aux migrations, aux discriminations mais aussi à l'évolution du confort, de l'hygiène et des pratiques culturelles, à l'émergence d'une société de consommation et de loisirs, ou encore aux rapports de genre. Le dispositif de médiation, fondé sur des visites guidées menées par des habitants du territoire, doit permettre la construction d'un dialogue autour de l'histoire des quartiers populaires. L'espace intime du logement, auquel tout un chacun peut s'identifier et associer ses propres expériences de vie, est un outil particulièrement puissant et efficace pour raconter l'histoire sociale de manière incarnée et sensible afin de donner chair à des évolutions historiques généralement présentées sous forme de séries statistiques (évolutions du marché de l'emploi, de l'accès à l'éducation, de l'urbanisation...).

L'expérience réussie de l'exposition « La vie HLM »

Afin de convaincre politiques et financeurs, mais également pour mesurer sa propre capacité à transformer un concept en réalité, l'AMuLoP a mis sur pied en un an et fait vivre pendant neuf mois une exposition temporaire, « La vie HLM. Histoires d'habitants d'Aubervilliers (1950-2000) ». Celle-ci se situait dans un immeuble de logement social habité, objet d'une opération de rénovation urbaine. Deux parcours d'exposition étaient proposés. Le premier reposait sur la reconstitution totale d'un appartement habité par une famille ouvrière, au moment d'un événement marquant de l'existence de celle-ci, en 1967, tout en abordant l'ensemble de leur parcours antérieur et postérieur. Le second cherchait à mettre en scène l'enquête historique sur trois familles ayant résidé dans la même cage d'escalier entre 1957 et les années 2000.

La construction de l'exposition s'est d'abord appuyée sur un travail de recherche pour contextualiser l'histoire de la cité (800 logements construits en 1957 dans le contexte de crise du logement qui a conduit à édifier les grands ensembles), avant de prendre contact avec les familles identifiées, en cherchant à donner à voir les différentes générations d'habitants et de migrations. Les familles qui ont généreusement accepté de jouer le jeu de la mise en scène de leur histoire n'habitaient plus sur

place, mais souhaitaient pour certaines rendre hommage à leurs parents. Le travail de scénarisation et de scénographie a consisté à trouver un équilibre entre le respect à accorder à ces récits intimes et l'objectivation historique de leur parcours. Installée dans un immeuble toujours habité, l'exposition s'est également nourrie des rencontres régulières avec le voisinage afin de prolonger le regard porté sur l'histoire de l'immeuble jusqu'au temps présent⁴.

L'AMuLoP a été particulièrement attentive au travail de médiation à destination des habitantes et habitants du territoire dans lequel s'insérait l'exposition, en premier lieu les publics scolaires. Composée principalement d'enseignants, notre association a logiquement fait du volet pédagogique l'un des axes forts de son projet muséal. On peut même considérer qu'une grande partie du travail muséographique découle de cette culture professionnelle et distingue notre démarche de celles à l'œuvre dans d'autres musées. Les visites de l'exposition et celles que nous prévoyons pour le futur musée du logement populaire sont ainsi pensées comme un échange réflexif entre visiteurs et guides-médiateurs. Par un jeu de questionnements fondés sur l'observation et l'activation des savoirs des visiteurs, les guides-médiateurs sont amenés à construire avec eux le récit de visite. L'idée est d'apporter à la fois le contenu historique de l'exposition et de l'enrichir des expériences et savoirs personnels des visiteurs et des guides eux-mêmes, recrutés parce que leur histoire personnelle les rattachait à certains aspects des thématiques exposées (expérience familiale de la migration, du logement social, etc.). La dimension didactique, par essence inclusive, n'a pas vocation à être réservée aux jeunes publics mais doit aussi profiter aux publics adultes. Un important travail d'adaptation des scénarios de visite pour les différents niveaux (primaire, collège, lycée) a également été conduit pour répondre aux besoins pédagogiques différenciés des enseignants et de leurs élèves. Ceux-ci ont globalement répondu présents puisque plus de la moitié de notre public a été en fin de compte constituée d'élèves et d'étudiants, essentiellement originaires d'Aubervilliers et des communes limitrophes. L'exposition a rencontré un vif succès critique et public, accueillant au total plus de 5600 personnes entre octobre 2021 et juin 2022.

Notre expertise professionnelle a été également mise à profit dans la construction d'ateliers pédagogiques prolongeant l'expérience de visite. Un premier atelier « Menez l'enquête ! » invitait les élèves à se mettre dans la peau d'historiens et à travailler à partir de fac-similés d'archives sur des histoires d'autres familles de la cité. Le deuxième, « Recollez les morceaux ! », proposait une réflexion géo-historique à partir de cartes, de

⁴ L'ensemble de ce travail a donné lieu à un catalogue autoédité en 2022 par l'AMuLoP.

photographies et de documents d'archives. Dans les deux cas, la ludification par le jeu de rôles ou l'exploration d'images devait susciter l'intérêt des élèves malgré la complexité des sujets abordés. Par ailleurs, les enseignants de l'association ont monté deux projets d'éducation artistique et culturelle, l'un à Aubervilliers avec la réalisation d'un court-métrage, et l'autre à Saint-Denis pour recréer des ambiances sonores d'époque, en collaboration avec un réalisateur et une archéologue sonore. Ces actions menées sur le territoire de l'exposition ont permis d'évaluer positivement l'impact de l'exposition sur des publics dont l'histoire personnelle pouvait être directement rattachée à celle des familles exposées.

Exposer, impliquer sans s'imposer : des délicats enjeux de faire musée dans un espace habité

L'une des spécificités de l'exposition « La Vie HLM », qui sera aussi celle du futur musée du logement populaire, était d'accueillir du public au sein d'espaces habités, principalement par des populations éloignées de la pratique et de la culture muséales. Le risque est alors fort qu'un tel projet soit considéré comme exogène, déconnecté des réalités souvent difficiles des populations résidentes, et ne provoque des réactions de rejet. En effet, au moment de l'exposition, les habitants étaient confrontés à la question du relogement lié à la destruction annoncée d'une partie de la cité Émile-Dubois. Dans ce contexte, faire un travail de patrimonialisation et de recherche historique pouvait paraître inintéressant, décalé voire malvenu auprès des habitants.

Un tel projet ne pouvait donc être mené que par un important travail de médiation, pour leur expliquer notre démarche et tenter de les impliquer, notamment par la collecte de mémoire ou d'objets. Plusieurs réunions de travail, ou de rencontres plus conviviales, ont donc été organisées en amont et durant toute la durée de l'exposition. L'exposition n'a pas connu de manifestations de rejets, en dehors de quelques rares cas isolés. Un certain nombre d'habitants a même apprécié la vie qu'apportait cette activité inédite dans la cité. Cependant, force est de reconnaître que peu d'habitants de la cité Émile-Dubois ont visité « La vie HLM » malgré sa gratuité pour les habitants et les régulières campagnes de médiation. Cette difficulté doit nous conduire à envisager de nouvelles formes de participation habitante pour le projet muséal, et l'AMuLoP considère avec intérêt les expériences menées en ce sens en France (écomusée de Fresnes, Mucem de Marseille, par exemple) ou à l'étranger (Écomusée du fier

monde de Montréal, *National Public Housing Museum* de Chicago, « musées sociaux » brésiliens, etc.).

L'autre grand enjeu est celui de parler sans nostalgie d'un passé souvent associé dans l'imaginaire collectif à un « âge d'or », celui de la prospérité économique des « Trente glorieuses », de la fierté ouvrière forgée dans les luttes sociales ou de l'accès au confort moderne grâce à l'intense effort de construction de logements sociaux après-guerre. Par contraste, les difficultés socio-économiques actuelles laissent s'installer l'idée d'un déclasserement, d'une crise durable des banlieues populaires dont la seule issue est la transformation profonde au moyen de grands programmes de rénovation urbaine. L'enjeu pour l'AMuLoP est justement de mettre en perspective les difficultés actuelles au regard de l'histoire du territoire au cours du XX^e siècle : salaires faibles des ouvriers, accidents du travail et maladies professionnelles, pollution, mauvaises conditions de logement et persistance de l'habitat insalubre pour les franges les plus fragiles de la population, insuffisance des moyens de transport... Il ne s'agit donc pas d'idéaliser un passé industriel glorieux, mais de fournir aux habitants, avec les outils des sciences humaines et sociales, des clés de compréhension de leurs difficultés actuelles pour mieux affronter les défis du présent, en soulignant notamment le rôle clé du logement social dans l'amélioration de la condition des classes populaires. En cela, le musée du logement populaire, musée d'histoire par nature, sera aussi un musée du temps présent, inclusif, où se rencontreront habitants, enseignants, associations, artistes et chercheurs, afin de partager savoirs, expériences et débats sur la manière de donner aux quartiers populaires un avenir à la hauteur des besoins de leurs habitants.

Portée par le succès de l'exposition « La vie HLM », l'AMuLoP est aujourd'hui à la croisée des chemins pour son projet associatif : trouver l'immeuble où s'implantera le futur musée du logement populaire. Celui-ci n'a pas vocation à être notable sur le plan architectural. La valeur patrimoniale que nous lui accorderons sera fondée sur la richesse des histoires de ses anciens et actuels occupants. Actuellement en négociations avec différentes collectivités en Seine-Saint-Denis, le collectif de l'AMuLoP espère ouvrir les portes de son futur musée à l'horizon 2026-2028. Il y a urgence, car le département se transforme à marche forcée sous l'effet du développement métropolitain : il ne s'agit donc plus seulement de revaloriser une histoire ignorée, mais également de conserver un patrimoine populaire indispensable à la compréhension de la société française contemporaine.

Pour plus d'informations, se reporter au site de l'AMuLoP www.amulop.org et à son manifeste, "Pour un musée du logement

populaire”, Métropolitiques, janvier 2021 (<https://metropolitiques.eu/Pour-un-musee-du-logement-populaire.html>)



Image 1 : Vue extérieure de la barre et de la tour Groperrin, cité Emile-Dubois, Aubervilliers, avril 2022. Crédits : AMuLoP



Image 2 : Groupe en visite dans l'appartement reconstitué de la famille Croisille en 1967, mai 2022. Crédits : AMuLoP



Image 3 : Atelier « Menez l'enquête ! » avec un groupe de seconde d'Aubervilliers, juin 2022, Crédits : AMuLoP

L'association « Mémoire Vivante de la Plaine » : la mémoire populaire en temps de gentrification

**Jean Jacques Clément¹
Jacques Grossard²**

Résumé

L'association Mémoire Vivante de la Plaine est créée en 1996 à l'initiative d'un groupe d'habitants et de salariés de la Plaine Saint-Denis. Partant du constat qu'une transformation radicale de la Plaine est engagée, ils et elles souhaitent que les 150 ans de vie industrielle et sociale de la Plaine ne tombent pas dans l'oubli. L'association se donne comme objectif de rassembler le maximum d'informations (témoignages, ouvrages, photos, etc.). Au fil des ans, l'association a élargi son regard en s'appuyant sur les travaux de l'historienne Anne Lombard-Jourdan pour inscrire ce territoire dans la très longue histoire de France. Dans ce texte, nous abordons notre expérience associative et nous reprenons ce qui nous guide. Pour nous, en parler, c'est apporter des éléments du contexte historique dans les débats qui accompagnent les évolutions très importantes du grand projet urbain. C'est réveiller les mémoires de tous ces hommes et ces femmes qui ont vécu à d'autres époques et qui ont aussi subi de grands bouleversements. C'est aussi laisser une trace de la mémoire des habitants et des salariés.

Abstract

The association Mémoire Vivante de la Plaine was created in 1996 on the initiative of a group of residents and employees of the La Plaine Saint-Denis. Based on the observation that a radical transformation of La Plaine is underway, they hope that the 150 years of industrial and social life of La Plaine will not be forgotten. The association's objective is

¹ Animateur de l'association « Mémoire Vivante de la Plaine ». Syndicaliste, agent RATP à la retraite.

² Président de l'association « Mémoire Vivante de la Plaine ».

to gather as much information as possible (testimonies, books, photos, etc.). Over the years, the association has broadened its view by relying on the work of the historian Anne Lombard-Jourdan to inscribe this territory in the very long history of France. In this text, we address our associative experience. For us, talking about it means bringing elements of the historical context into the debates that follow the very important developments of the major urban project. It is to awaken the memories of all those men and women who lived in other times and who also suffered great upheavals. It is also to leave a trace of the memory of the inhabitants and the workers.

I. Introduction

Collectes et transmissions – Les origines et le moteur des fondateurs de l'association

L'association Mémoire Vivante de la Plaine est créée en 1996 à l'initiative d'un groupe d'habitants et de salariés de la Plaine Saint-Denis. Partant du constat qu'une transformation radicale de la Plaine est engagée, ils souhaitent que les 150 ans de vie industrielle et sociale ne tombent pas dans l'oubli. L'association se donne comme objectif de rassembler le maximum d'informations (témoignages, ouvrages, photos, etc.) pour les partager avec les habitants et les salariés de ce territoire industriel de 700 hectares. La plus grande zone industrielle d'Europe au xx^e siècle voit ses usines fermer les unes après les autres³.

La décentralisation des entreprises puis la mondialisation entraînent le départ de la quasi-totalité des usines. Ce sont les collectivités locales qui prennent l'initiative dans les années 1980 d'imaginer un nouveau futur de ce territoire. Un projet urbain est élaboré dans un cadre intercommunal (1985). En 1993, la décision de construire le Stade de France sur les anciens terrains des usines à gaz enclenche le processus de transformation. Trente ans plus tard, la Plaine est devenue un ensemble de nouveaux quartiers de bureaux et d'habitations où les traces du passé industriel ont pratiquement disparu. Les « Plainards », comme s'identifient encore certains anciens, cèdent la place à de nouveaux habitants et de nouveaux salariés.

Mémoire Vivante s'emploie à faire le lien entre ces époques pour permettre aux nouveaux arrivants de s'inscrire dans la longue histoire de la Plaine, et ainsi en « écrire » une nouvelle page. Les activités de l'association visent à préserver cette mémoire populaire et à la partager, afin que ce lieu de vie et de travail peu documenté, et qui pourtant a vu des milliers de travailleurs participer à la dynamique économique d'une ville et d'un pays depuis le milieu du XIX^e siècle, ne tombe pas dans l'oubli.

Ce qui nous stimule dans ce travail est de transmettre des bouts d'histoire et des témoignages récoltés au gré de nos rencontres, enrichis par nos recherches dans les archives et sur internet. Nous contribuons à

³ Voir la bibliographie du chapitre pour les données et les références citées dans le texte.

donner une vision de notre lieu de vie ou de travail en replaçant l'évolution d'un quartier sur le temps long, avec un ressenti de la vie des rues. Les bénévoles de notre association ont la volonté de participer à la transmission d'une histoire avec un regard de non spécialiste.

À sa création, l'association s'est concentrée sur la période industrielle de 1850 à 1970, et uniquement sur la partie dionysienne⁴ de son territoire. En 2005, il est décidé d'inscrire la période industrielle comme une étape dans une histoire plus longue sur un territoire plus vaste, en intégrant la période contemporaine et ses transformations. Nous résumons cette démarche par cette phrase : « 2000 ans d'histoire, des Celtes au XXI^e siècle. » Ce territoire est une plaine géographique qui chevauche quatre communes (Paris, Saint-Ouen, Aubervilliers et Saint-Denis). Nous nous affranchissons des frontières communales pour construire une carte de secteurs.

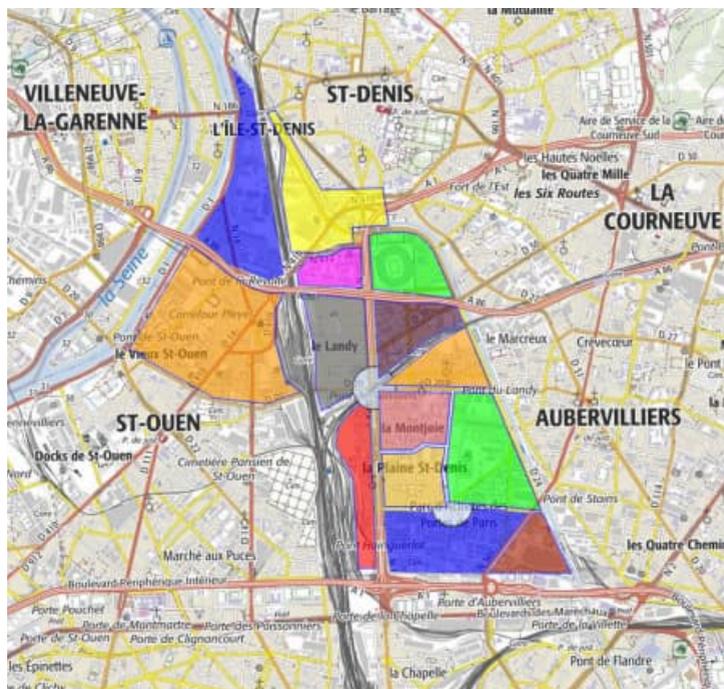


Image 1: Les quartiers définis par Histoire Vivante pour le classement de son fond documentaire. Crédits: Mémoire Vivante de La Plaine

⁴ L'adjectif dionysien fait ici référence à la commune de Saint-Denis (NdE). L'adjectif séquanodionysien qualifie pour sa part ce qui est relatif à la Seine-Saint-Denis, un département français.

Voici les différentes périodes :

- **Les temps anciens** : la Plaine est le lieu de rendez-vous annuel des druides aux pieds d'un tumulus, le « Mund-Gawi » (protège pays), dont découle le terme « Montjoies ».
- **Le Moyen Âge** : la Plaine est le lieu de transition entre Paris capitale politique et Saint-Denis capitale religieuse. Les cortèges royaux empruntent le chemin qui mène à la basilique, nécropole des rois de France. Louis XV fait transformer ce chemin en une majestueuse voie royale, lieu de passage aujourd'hui de l'autoroute A1. Tous les ans, la foire du Lendit s'installe au cœur de la Plaine, qui à cette époque dépend de l'évêché de Saint-Denis.
- **La Plaine maraîchère** : elle approvisionne la capitale en fruits et légumes.
- **La période industrielle** : les entreprises à l'étroit dans Paris s'installent à la Plaine. Cela entraîne l'arrivée massive d'une population ouvrière venant de zones rurales françaises, d'Europe, voire au-delà.
- **Le déclin industriel** : la décentralisation, puis la mondialisation provoquent la fermeture des entreprises à partir des années 1970. La Plaine devient un territoire à l'abandon.
- **La renaissance, un nouveau départ** : à l'initiative des villes, un grand projet urbain est élaboré en 1990. Il fixe les principes de la rénovation urbaine. Des quartiers mixtes bureaux/logements voient le jour. Une nouvelle population s'installe. Le nombre de salariés progresse pour atteindre aujourd'hui un niveau jamais connu.

L'arrivée massive des entreprises et des ouvriers a radicalement transformé la Plaine. Il s'est produit un phénomène de même nature que la gentrification constatée aujourd'hui : changement d'usage des espaces et nouvelles populations.

On le constate dans les données démographiques.

- **1800** : 600 à 800 habitants résident dans le village de La Chapelle⁵ en cultivant les terres de la Plaine.

⁵ Le village de La Chapelle, petit bourg, a connu dans les deux premiers tiers du XIX^e siècle une croissance démographique importante, passant de 800 habitants dans les premières années du siècle à 40 000 au moment du rattachement à Paris (1860). Une fraction de son territoire sera annexée à Aubervilliers, et la plus grande partie de celui-ci à Saint-Denis. Ainsi, Saint-Denis trouve une frontière avec Paris. L'évolution concentrique de la capitale se poursuit en annexant tous les petits villages qui encerrent la ville de cette époque. Les XVIII^e et XIX^e arrondissements sont nés, et deviennent une nouvelle frontière entre Paris et les villes limitrophes que sont Saint-Ouen, Saint-Denis et Aubervilliers.

- **1870** : 4 000 habitants. Les premières entreprises arrivent.
- **1950** : environ 12 000 à 14 000 habitants. C'est le maximum car les entreprises laissent peu de place pour construire des logements.
- **1999** : 5 973 habitants. C'est le creux de la vague.
- **2013** : 16 710 habitants
- **2020** : 20 000 habitants
- **Prévisions 2040** : 35 000 à 40 000 habitants

II. Notre travail de mémoire populaire dans le processus de gentrification ?

Ouvrir le regard, modifier les images négatives qui collent à ces territoires du nord parisien sont les motivations qui nous portent.

En parler ou laisser les autres en parler... ?

La mise en lumière d'un lieu peut-elle être un élément favorisant le processus de gentrification ?

En parler, c'est y mettre nos mots, y poser notre regard. C'est permettre de nourrir les débats, et d'apporter des éléments de compréhension sur les projets en cours, sur les changements à venir. C'est apporter des éléments du contexte historique dans les débats qui accompagnent les évolutions très importantes du grand projet urbain. C'est réveiller les mémoires de tous ces hommes et ces femmes qui ont vécu à d'autres époques et qui ont aussi subi de grands bouleversements.

N'oublions pas que les transformations, les évolutions, les mutations – avec ou sans intervention humaine – font partie de la vie. Elles doivent s'observer à l'échelle d'un temps très long, des millénaires (de tous temps, un territoire se transforme avec ou sans la volonté des hommes).

Et bien sûr, les choix politiques, les éléments historiques, les évolutions économiques et démographiques impactent fortement les paysages, la typologie des hommes et des femmes qui s'implantent, et qui s'implanteront.

Nous nous intéressons autant aux éléments patrimoniaux qu'aux histoires humaines.

- **Raconter.** L'habitat, le travail, l'architecture nous permettent de raconter l'évolution d'un territoire. Nous racontons un peu l'histoire des vies de ces hommes et de ces femmes qui ont habité ou travaillé sur ces lieux.

- **Montrer.** Nous montrons des éléments encore visibles ou disparus (photos).
- **Observer.** Nous observons les transformations qui s'opèrent au quotidien.
- **Apporter.** Nous apportons notre petite pierre aux réflexions collectives sur le pourquoi de ces transformations urbanistiques et leurs impacts sur les compositions sociales, avec ce regard historique.
- **Suivre.** Nous suivons les projets urbanistiques qui participent au changement du paysage.

Laisser les autres en parler, c'est prendre le risque de se contenter de l'histoire récente. Exemple entendu maintes fois : « Le Stade de France s'est implanté dans une zone industrielle en friche et a entraîné la construction de bureaux et de logements... » En résumé : il n'y avait rien avant ! C'est oublier que le « passé est présent » en de nombreux endroits : bâtiments rénovés (Magasins Généraux ou Cité du cinéma), rues anciennes conservées, conjointement à leur toponymie (rue du Landy, rue de la Montjoie), traces de voies ferrées, etc. C'est aussi ne pas prendre en compte que le « présent du futur » est en germe dans les constructions nouvelles (le Pulse, bureaux du siège du comité d'organisation des Jeux Olympiques 2024).

Que faisons-nous ?

Nous intervenons sous différentes formes : des expositions, des conférences, des rencontres en milieu scolaire, des balades (via la plateforme Explore Paris, un site internet, une page Facebook).

Au gré d'invitations ou d'initiatives de l'association, nous rencontrons des publics très divers à l'échelle locale, francilienne, nationale, parfois internationale. Ces rencontres nourrissent la suite de nos recherches et nos travaux pour la constitution d'un fonds documentaire riche. Dans ces différentes initiatives, de très nombreuses thématiques sont abordées : la grande histoire de France et les petites histoires locales, l'urbanisme, l'architecture, l'activité humaine au travers des âges. Nos suivis quotidiens enrichis par le regard de voisins nous permettent de suivre un paysage en mutation accéléré depuis le début des années 2000. Nous nous intéressons autant aux éléments patrimoniaux qu'aux histoires humaines.

L'association Mémoire Vivante de La Plaine ne se définit pas comme une société d'histoire classique. Ses membres, dès l'origine, ne sont pas des spécialistes. Ce sont des passionnés d'histoire, ils aiment se dire « passeurs de mémoires ». Le nom même de l'Association « Mémoire Vivante de La Plaine », choisi par ses fondateurs, qualifie bien le sens de notre travail : Vivante.

Vivante par notre façon de travailler puisque nous arpentons quotidiennement ce grand quartier.

Vivante puisque nous suivons les grands projets urbanistiques en cours et à venir.

Vivante puisque nous avançons au gré de nos rencontres et des sollicitations qui nous sont faites.

Vivante puisque nos objectifs évoluent, au cours de discussions et des idées émises par les bénévoles. Depuis sa création, les animateurs de l'association se sont attachés à raconter sous diverses formes l'histoire des lieux où ils vivent, où ils travaillent ou ont travaillé.

III. Liste d'actions, à titre d'exemple...

1. Une collaboration étroite avec la Société d'Histoire de la Ville d'Aubervilliers (SHVA) nous permet d'échanger et de partager des documents ou des initiatives.

2. Les balades :

L'association s'attache à être au plus près des habitants ou des salariés et mène des petites balades : « Les quartiers racontent leur histoire », visites régulières une à deux fois par mois, à midi ou en soirée.

Balades grand public qui s'attachent à élargir l'audience en répondant à des sollicitations de « Tourisme 93 » (Office du tourisme du département), via la plateforme « Explore-Paris », balades en collaboration de « La Fabrique du métro » (Société du Grand Paris).

3. Organismes professionnels :

- Accueil de syndicalistes allemands pour une balade de découverte d'un quartier empli d'une histoire ouvrière, en présence d'une interprète (2018). (Image 2)
- Exposition pour les 70 ans de l'entreprise Solvay (2023).



Image 2 : Balade avec un groupe de syndicalistes allemands, 09/2018. Crédits : Mémoire Vivante de La Plaine

- Un bailleur social, « Antin résidence », qui menait une réhabilitation d'un patrimoine datant de 1894, « La Ruche », nous a invité à participer au travail de mémoire et d'animation lors de l'inauguration de celle-ci, après sa réhabilitation (2016).



Image 3 : Animation inauguration la ruche. Crédits : Mémoire Vivante de La Plaine

4. Recueil de témoignages : depuis sa création, l'association s'est attachée à se servir de tous les supports : des photos, des enregistrements, des écrits, des vidéos.

La photographie ci-contre (Image 4) illustre la balade avec Abel Tissot et Marcel Truy, qui se racontent l'histoire de leur quartier (Petit film documentaire, 1997).



Image 4 : Abel Tissot et Marcel Truy, film sur le quartier. Crédits : Ville de Saint - Denis

5. Divers partenariats ont été conclus :

- **Avec des associations** : ASA PNE, l'association de nos voisins du XVIII^e arrondissement, qui suivent les projets de leur quartier et s'intéressent à l'histoire.



Image 5 : Quartier Montjoie, balade avec l'ASA PNE, 2016. Crédits : Mémoire Vivante de La Plaine

- **Avec des entreprises** : l'entreprise « Veepee » nous a demandé de sensibiliser leurs salariés à l'environnement de leur lieu de travail. Nous avons installé une petite exposition qui a été le support pour un échange avec les salariés dans leurs locaux (Image 6).



Image 6 : Stand Mémoire Vivante dans le cadre des Journées des épopées du campus Condorcet, 2021. Crédits : Mémoire Vivante de La Plaine

- **Avec le milieu universitaire ou scolaire** :

En 2014, nous avons été contactés par la direction du campus Condorcet nouvellement créé pour organiser une visite du quartier où s'installerait le Campus, afin de faire découvrir le site et ses environs aux futurs utilisateurs (Image 7).



Image 7 : Balade découverte du Campus Condorcet. Crédits : Mémoire Vivante de La Plaine. 2014

De même, en 2021, nous avons participé aux journées du Festival du Campus Condorcet « Les épopées » . Au programme, nous avons proposé une exposition et une petite balade autour du Campus.

- **L'Institut catholique de Paris (ICP)** nous a invités à organiser 4 balades de 50 personnes chacune, lors de leur journée de rentrée universitaire (2019).

6. Travail avec les écoles :

- **Collège Makeba** : Nous apportons nos connaissances au projet « Transonore » (association pour la découverte du métier de journaliste reporter). Nous organisons une balade découverte autour du collège situé à Aubervilliers, près de la place du Front populaire, avec des élèves de 4e pour nourrir leur projet de reportage sur les agricultures urbaines d'aujourd'hui. La balade est suivie d'une projection, évocation du passé maraîcher de ce quartier (2023).
- **École Saint-Just** : En 2022, nous avons participé aux ateliers menés par Laurène Barnel, étudiante aux Beaux-arts de Paris pour nourrir son projet artistique avec une classe de CM1 – CM2 sur plusieurs mois dans le cadre d'un mémoire de fin d'études (Image 8 e 9, Extraits de son mémoire).

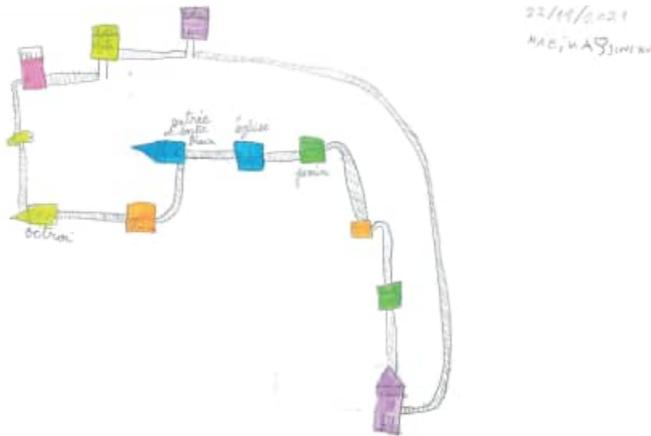


Image 8 : Dessins issus du projet mené par Laurène Barnel à l'école Saint-Just (93) dans le cadre du programme AIMS avec l'école des Beaux-Arts de Paris, 2021



Image 9 : Idem

7. Intervention sur le quartier pour les habitants :

Exposition bicentenaire du canal de Saint-Denis au petit marché de La Plaine.

Un voyage tout en photo Avant-Après, travaux de Didier Hernoux (2021) (Image 10)



Image 10 : Exposition menée pour le bicentenaire et pour fêter les 25 ans de l'association, 2021. Crédits : Mémoire Vivante de La Plaine

8. Soutien à des projets d'étudiants notamment en architecture ou urbanisme :

À l'École d'architecture de La Villette, un groupe d'étudiants a planché sur un projet de rénovation des Cathédrales du rail pour une possible installation de leur école. Nous les avons accompagnés avec des entretiens sur l'histoire du quartier et d'une balade sur site.

- **Atlas du paysage, travail de l'École nationale supérieure d'architecture de Paris la Villette :** Participation à la réflexion et à l'étude de la perception des paysages du 93 (2014).⁶
- **Soutien aux projets artistiques :** en particulier avec *Hoc Momento*, une compagnie internationale et pluridisciplinaire, spécialisée dans le théâtre in situ. Au cours d'une rencontre, nous leur avons présenté le quartier et sa longue histoire, ainsi qu'une partie de notre fonds photographique.

9. Autres :

Budget participatif : à la suite d'un appel à projets de la ville de Saint-Denis, nous avons travaillé à un projet pérenne d'exposition, sous la forme de panneaux de photographies dialoguant avec les façades qui raconte l'histoire de cette voie royale sur les jardins Wilson (Couverture de l'A1).

- **« Souvenir d'une cicatrice »** (Film documentaire) : rencontre avec les jeunes du quartier Camille Poulain, Sidi Rharrabti et Hichem Belounis de l'association ICAR qui ont réalisé un petit documentaire donnant la parole aux habitants au sujet de la fracture autoroutière de l'A1 et ses conséquences sur un quartier (2018)⁷.
- **Constitution et valorisation d'un fonds documentaire**

Exposition : 2 000 ans d'histoire présentée pour la première fois à la maison d'Église Saint-Paul-de-La Plaine (Image 11).

⁶ Alice Sotgia, Alessia De Biase et le conseil départemental de Seine-Saint-Denis. <https://www.paysages.seine-saint-denis.developpement-durable.gouv.fr/>

⁷ Voir sur : https://www.youtube.com/watch?v=exIs_kFhmaM



Image 11 : Exposition “2000 ans d’histoire”, à l’Église Saint-Paul de la Plaine, 2018. Crédits : Mémoire Vivante de La Plaine

10. Les médias

Assez régulièrement, nous sommes contactés par des journalistes pour des interviews ou des compléments d’informations pour des reportages. Nous profitons de cet intérêt des médias pour nourrir un récit qui porte la parole des habitants, des usagers⁸.

Nous avons mis à profit la période du confinement pour construire un site internet : <https://plaine-memoirevivante.fr/>

Nous avons découvert durant cette période la présentation de conférences thématiques (exemple : Le Canal de Saint-Denis) sous la forme de visio-conférences.

Nous travaillons en étroite collaboration avec Seine Saint-Denis Tourisme 93 et sa plateforme « Explore Paris » pour la mise en ligne à l’échelle francilienne de nos initiatives⁹.

⁸ Reportage AFP pour les 20 ans du Stade de France (2018).

⁹ <https://www.tourisme93.com/>

IV. La gentrification au regard de l'histoire de Paris et de ses périphéries ?

Nous partons des principes suivants:

- Sur notre territoire, il s'agit d'un territoire qui de tous temps a vu des populations diverses s'installer. Un territoire qui a muté de très nombreuses fois avec un impact très fort sur son sol.
- La mémoire populaire, nourriture à partager avec tous les milieux, afin que le passé nourrisse le présent et que l'avenir se construise bien plus avec les gens.

Nos constats après nos actions:

- Grand intérêt des publics à découvrir l'histoire des quartiers. Nous abordons toujours ces visites ou ces présentations selon trois dimensions : hier, aujourd'hui, demain. Ces publics viennent majoritairement de Paris et de sa couronne francilienne. Toutes les tranches d'âge et classes sociales sont représentées.
- La curiosité pour les grands projets en cours doit être un élément important.
- Un besoin de voir de ses propres yeux des quartiers à la mauvaise réputation.
- De nombreux projets artistiques ou d'établissements scolaires nous sollicitent afin de leur apporter des éléments sur le territoire et son passé.

En guise de conclusion

La Plaine Saint-Denis connaît une évolution très rapide au regard d'autres territoires de même taille. Pour rappel, les travaux d'aménagement de La Défense ont commencé au début des années 1950. Des contemporains de la période industrielle peuvent toujours témoigner, ce qui est de nature à préserver la mémoire populaire. En revanche, la médiatisation des grands événements, comme les Jeux Olympiques, braquent les projecteurs sur un territoire totalement différent. Tous ceux qui découvrent la Plaine aujourd'hui ne peuvent pas imaginer son histoire populaire ; une majorité d'entre eux ne se pose même pas la question. L'action des pouvoirs publics en ce domaine est inexistante voire trompeuse. Une large publicité est faite sur l'héritage des Jeux pour

justifier la réutilisation des constructions réalisées, ce qui est indéniable. Mais jamais n'est évoqué l'héritage que la Plaine doit abandonner pour que ces réalisations voient le jour. Mémoire Vivante agit pour que les habitants et les salariés d'aujourd'hui s'approprient ces lieux en se nourrissant des multiples mémoires des siècles passés pour devenir les acteurs d'une nouvelle étape de l'histoire du territoire.

Quelques illustrations supplémentaires (crédits : Mémoire Vivante de la Plaine).



Image 12 : 2019 - Inauguration du chemin Abel Tissot, suite à la demande de l'association Mémoire Vivante de La Plaine. ©Mémoire Vivante



Image 13 :2007 - Balade en bus avec les adhérents de l'association. ©Mémoire Vivante



Image 14 : 2016 - Balade en partenariat avec l'ASA PNE. ©Mémoire Vivante



Image 15 : 2022 - Balade avec les universitaires de l'INED ©Mémoire Vivante



Image 16 : 2009 - Square Diderot. Balade au cœur de La Plaine. ©Mémoire Vivante

Références bibliographiques :

Grossard, J. (2003). *La renaissance d'un territoire, mon expérience en Seine-Saint-Denis*. Paris: ASDIC.

Katz, C. (2003). *Territoire d'Usines*. Paris: Créaphis.

Lombard-Jourdan, A. (1995). *La Plaine Saint-Denis, deux mille ans d'histoire*. Paris: CNRS éditions.

Bulletin de Mémoire Vivante de La Plaine, janvier 1998.

Le Jardin Dona Wanda : images d'affection et de rencontre au Musée des Quilombos et des Favelas Urbains

Samanta Coan¹

Mauro Luiz da Silva²

Catharina Gonçalves Rocha³

Alexsandro Claudio da Silva⁴

Résumé

Ce chapitre se propose d'analyser les actions du Musée des Quilombos et des Favelas Urbains (MUQUIFU) en examinant cinq photographies prises dans ce musée. Ces images — qui présentent la façade du bâtiment, le jardin de Dona Wanda, le thé de Dona Jovem, la fête en l'honneur de la reine du Congado et un moment de détente pour les femmes de Vila Estrela — nous permettent de réfléchir aux actions de MUQUIFU, qui cherche à préserver et à promouvoir la culture et l'histoire des quilombos urbains et des favelas, en soulignant l'importance de la mémoire et de la résistance de ces communautés. Elles soulignent par ailleurs la pertinence de ce musée en tant qu'espace de rencontre, de célébration et d'autonomisation des communautés représentées.

¹ Docteure en sciences de l'information (Université fédérale du Minas Gerais, UFMG), boursière de l'agence Capes, titulaire d'un master en design (Université de l'État du Minas Gerais, UEMG) et membre du Collectif Muquifu. Ses recherches portent sur les projets participatifs, les expositions, le genre et la mémoire dans les musées communautaires.

² Docteur et titulaire d'un master en sciences sociales, boursier de l'agence Capes; psychopédagogue, diplômé en Philosophie et Théologie de l'Université catholique du Minas Gerais (PUC-Minas) et diplômé en Patrimoine culturel de l'Université de Padoue, Italie. Ses recherches portent sur l'afropatrimoine et la muséologie sociale. Il est coordinateur du projet NegriCidade et commissaire au Muquifu.

³ Diplômée en Service social (à l'UNA) et étudiante en pédagogie (UEMG). Elle est membre du collectif "Ceci n'est pas un sarau" et du Muquifu. Ses recherches portent sur les occupations urbaines et l'enfance.

⁴ Jeune habitant du Morro do Papagaio à Belo Horizonte. Diplômé en muséologie de l'UFMG, producteur culturel, artiste visuel spécialisé en processus audiovisuels analogiques, questions étnoraciales, périphériques, de territoire, muséologiques et de matrice africaine.

Abstract

This chapter analyzes the actions of the Museum of Urban Quilombos and Favelas (MUQUIFU) by examining five photographs taken in the museum. These images — which show the building's façade, Dona Wanda's garden, Dona Jovem's tea, the party in honour of the Queen of Congado, and a moment of relaxation for the women of Vila Estrela — enable us to reflect on the actions of the MUQUIFU, which seeks to preserve and promote the culture and history of urban quilombos and favelas, emphasizing the importance of memory and resistance in these communities. They also underline the museum's relevance as a space for encounters, celebrations and empowerment for the communities represented.

Introduction

Nous lisons un texte, nous regardons une image. De manières très diverses, tous les deux communiquent. Les formes et les couleurs que nous voyons dans l'image, comme les mots et les phrases que nous lisons dans un texte, expriment quelque chose sur le monde.

Sylvia Caiuby Novaes

Cet article se propose d'exposer la façon par laquelle la construction du Jardin Dona Wanda, dans l'édifice abritant la chapelle *Maria Estrela da Manhã* et le Musée des Quilombos et des Favelas Urbains (Muquifu), contribue à l'hospitalité de ces lieux à travers le renforcement des liens et du dialogue avec la population de la favela du Morro de Papagaio ; et comment se déploie, dans ce nouvel espace collectif cultivé, une succession d'occupations par différents groupes d'habitants. La méthodologie utilisée est celle de l'ethnographie (Geertz, 1989), combinée à une anthropologie visuelle faisant dialoguer texte et images au sujet de ce jardin. De la même façon que le texte s'efforce d'exposer notre analyse, les photographies, loin de n'être que de simples captations, nous paraissent présenter un potentiel équivalent pour communiquer nos idées et mettre en évidence des arguments qui ne trouveraient pas leur place dans le corps du texte (Novaes, 2008 ; 2014). Nous demandons ainsi à notre lecteur de prêter attention aux images correspondant à chaque thématique traitée, afin qu'il puisse, au-delà de notre écriture, exercer son propre regard et en réaliser sa propre lecture.

Les cinq photographies présentées ont été sélectionnées à partir de notre disposition à être affectés (Favret-Saada, 2005 [1990]) au long de nos activités au sein du Musée des Quilombos et des Favelas Urbains : affectés en premier lieu par les objets exposés dans le *Jardin Dona Wanda*, et par leur historicité en regard de l'espace muséal et du territoire ; par la résistance du groupe des femmes participant au *Thé de Dona Jovem*, unies par la foi et par l'affection qui les lie à leur groupe communautaire ; par le *sarau* que le collectif *Ceci n'est pas un sarau* réalise au Muquifu ; et enfin par l'hommage rendu à Sá Rainha Dona Marta par la *Garde du Congo* de la Vila Estrela.

De fait, entre collection du musée et nature planifiée, le jardin est devenu un espace de rencontres, d'affections, de mémoires et d'histoires

locales, de poésie, de chants et de danses, ainsi qu'un lieu d'expression des religiosités. À l'écoute des demandes du territoire, le Muquifu y réaffirme son rôle de médiateur et de véhicule, non plus seulement à destination de la recherche, la conservation et la communication d'une collection de la favela, mais aussi et avant tout pour l'exercice d'une fonction sociale et politique : celle qui consiste à manifester son attention et son ouverture à l'égard des différentes luttes de la communauté locale, notamment en leur mettant à disposition le *Jardin Dona Wanda*.

Le musée des Quilombos et des favelas urbains

Inauguré en 2012, le Muquifu est un musée communautaire dont l'objectif est de garantir la conservation et la préservation des patrimoines matériels et immatériels de la favela du Morro do Papagaio, localisée dans la région Centre-Sud de la ville de Belo Horizonte. Depuis sa conception jusqu'à l'heure actuelle, ce musée s'est attaché à travailler de manière collective, selon un principe de gestion communautaire et horizontale. La collection du musée est constituée de donations ou de prêts réalisés de façon spontanée par les habitants de la favela. Parmi les objets exposés, on compte des photographies, des œuvres d'art, des ustensiles domestiques, des objets religieux, des documents, et même des vêtements intégrant les différentes thématiques abordées dans les collections ou les expositions du musée.

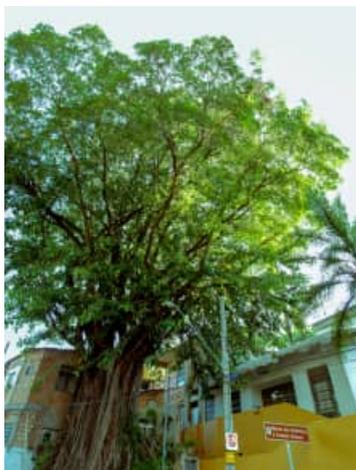


Image 1 : Façade du Musée des Quilombos et Favelas Urbains.
Auteur : Alexsandro Trigger

Installé à l'origine dans le Centre social *Padre Danilo*, le Muquifu a déménagé en 2014 dans le bâtiment annexe de la chapelle Maria Estrela da Manhã, dans la Vila Estrela (première photographie). N'étant pas propriétaire des lieux, le musée n'occupe qu'une portion de l'édifice cédé temporairement par l'Archidiocèse de Belo Horizonte. En contrepartie, son équipe a pris en charge la réalisation de la peinture murale de la chapelle, une fresque de 110 mètres carrés figurant l'*église des Saintes Noires*⁵ en hommage aux participantes du *Thé de Dona Jovem*, des femmes noires et pauvres, pionnières dans la lutte pour l'obtention de cet espace et assumant un rôle central dans les mouvements sociaux et culturels de la favela du Morro do Papagaio. La création du *Jardin Dona Wanda* résulte également de la détermination de celles-ci.

Le Jardin Dona Wanda

Situé à l'arrière du bâtiment de la chapelle et du Muquifu, le *Jardin Dona Wanda*⁶ a été inauguré dans sa configuration actuelle le 24 septembre 2014, à l'occasion du neuvième Printemps des musées⁷. Il porte son nom en hommage à Dona Wanda Mercês da Silva⁸, la mère du directeur et commissaire du Muquifu, Mauro Luiz da Silva. Dévouée à la culture de plantes dans la cour de sa maison durant plus de cinquante ans, Dona Wanda était connue comme la *Senhora do Jardim* (la dame du jardin) dans son quartier de Vera Cruz (banlieue est de Belo Horizonte).

Pour accéder au *Jardin Dona Wanda*, il faut traverser tout le musée, soit en entrant par la chapelle, où l'on peut apprécier l'ensemble pictural des quatorze scènes de l'église des Saintes Noires, soit en se dirigeant directement vers la salle principale du rez-de-chaussée, où se trouvent les expositions thématiques permanentes, « Dans la foi de la résistance et l'*Axé* de notre chant » ; « Espérance, la ville qui n'a jamais existé » ; « Le mur, du côté qui est le nôtre » ; « La mémoire révélée » ; « Objets biographiques » ; « L'employée domestique : de l'esclavage à l'abolition » ;

⁵ Les artistes responsables de cette œuvre sont Marcial Ávila et Cleiton Gos, le projet iconographique et la responsabilité curatoriale étant à la charge de Mauro Luiz da Silva.

⁶ L'accès au jardin est seulement possible quand le Muquifu et l'église sont ouverts au public. Les horaires de fonctionnement suivent les activités des messes (mardi et samedi, entre 19h et 20h) et du musée (de mardi à vendredi, de 13h à 17h30), auxquels s'ajoutent les événements organisés durant les fins de semaine.

⁷ Le Printemps des musées est un événement annuel organisé par l'Institut brésilien des musées (IBRAM). Cette année-là, la thématique proposée par l'IBRAM était « Musées et mémoires indigènes ».

⁸ Née à Calafate, Belo Horizonte, le 24 septembre 1933, et décédée à Vera Cruz, dans la même ville, le 21 septembre 2014.

« Les cadeaux des patronnes » ; « Le monde de Januária » et « Fenêtres, histoires et mémoires en voie d'extinction ». En gravissant les escaliers, on découvre d'autres expositions à l'étage : « Une reine dans la favela », « Pedro Pedreiro (le maçon) » ; « Mon Royaume de rois sans fête » ; ainsi que la salle Giuliana Tomasella, où sont présentées les expositions temporaires.

Et c'est là, en empruntant un second escalier, que l'on parvient enfin à la porte d'accès au Jardin de Dona Wanda. La première vision qui s'offre alors au visiteur est celle d'un énorme cocotier, qui a survécu au processus de construction du bâtiment. Le jardin se situe dans un espace protégé en terrasse qui s'étend jusqu'aux limites de la propriété, derrière la chapelle et le musée. À son extrémité, une installation de guirlandes lumineuses, allumées le soir, forme les trois lettres du mot *PAZ* (paix), comme on le voit sur la deuxième photographie. La collection du musée qui compose cette scène a été pensée à partir du local d'origine, celui d'un espace extérieur évoquant les façades des maisons, les cours, les rues et les murs de la favela du Papagaio. La conservation de cette collection en plein air est un défi pour le Muquifu, même si la plupart des objets présents sont résistants aux intempéries de la nature.



Image 2 : Le Jardin Dona Wanda em 2018. Auteur : Alexsandro Trigger

Le centre du Jardin est occupé par la reproduction en bois d'une *Maria Fumaça*, une locomotive à vapeur offerte au Muquifu par une école maternelle du quartier voisin de Santo Antônio. Elle a reçu le nom de Donatina, en hommage à l'une des femmes du collectif d'habitantes de la Vila Estrela, Dona Leontina Bernardo. Mieux connue sous le nom de

Dona Tina⁹, celle-ci s'est occupée du Jardin Dona Wanda depuis son inauguration. Actuellement, ce sont les femmes du Thé de Dona Jovem qui assument l'entretien du lieu, en particulier Maria Rodrigues et Magda Ferreira Nunes, ainsi que l'équipe du Muquifu.

Derrière la locomotive, une citerne à eau accueille un ensemble de boutures de fleurs et d'arbustes divers. Plus loin, devant le mur du fond, est dressé un mât destiné à hisser les bannières de Notre-Dame du Rosaire et de Sainte Iphigénie. On aperçoit également un *ipê jaune* (un arbre apparenté au magnolia), offert par les enfants de Dona Wanda en remerciement au musée pour l'hommage rendu à leur mère. La graine plantée provient d'ailleurs du jardin de cette dernière. En parcourant cette deuxième photographie, on remarque encore le tracé rectiligne de l'espace, tandis que les jardinières de pneus recyclés, de vases en céramique, de caisses en bois, de parpaings et de brouettes usagées y sont disposées de façon asymétrique. Une distribution harmonieuse d'éléments paysagers qui font du jardin un espace accueillant et tranquille.

Si l'image était plus haute, on apercevrait le cornet de haut-parleur offert au musée par Pedro Honorato, en souvenir de la première radio communautaire de la favela do Papagaio, la Radio União. Nous observons aussi le graffiti de l'artiste Rafael Boneco, qui décrit ainsi son œuvre :

[...] ma proposition, c'est en quelque sorte cette résistance, ce mélange du Cerrado, cette part d'africanité présente dans la Communauté, n'est-ce pas ? À partir de cette idée, j'ai développé un travail autour des plantes que l'on trouve ici dans notre région, le Cerrado, comme le lys du Cerrado, ou encore la moringa, cet arbuste bien vert ici, regarde, il a été déclarée par l'ONU comme une des plantes qui peuvent sauver l'humanité de la faim, parce qu'il a plusieurs fonctions et c'est une plante qui peut résister à différentes intempéries. On a aussi la *Trança de Ogum*, qui est étroitement liée à cette question de l'africanité ici dans notre communauté, ainsi que l'épée de São

⁹ Née à Vila Estrela (Belo Horizonte) le 16 mai 1942 et décédée dans le même arrondissement le 6 juin 2016, Dona Tina est également représentée dans une des scènes de la fresque de l'église des Saintes Noires : la douzième scène, figurant la cinquième des sept Allégories de Marie, Marie Madeleine et Jésus ressuscité conversant dans un jardin, en référence au Jardin d'Éden dont l'humanité fut expulsée en raison de sa désobéissance à Dieu. Dans cette scène consécutive à la résurrection, Jésus ramène au Jardin l'humanité autrefois tombée dans le péché. La fresque reproduit également le tombeau vide, dans cette « église pour de vrai », que les femmes de la Vila Estrela n'ont pas manqué d'évoquer en ces termes à de multiples reprises. Elle représente la victoire de ces dernières contre toutes les formes de racisme et de discrimination.

Jorge, le *Copo de Leite*. Et je pense que le potentiel de l'art se résume ainsi : la capacité de provoquer en nous un autre regard, de créer un lapsus, un instant de changement par rapport au focus du départ, qui est notre rush de tous les jours. (Rafael Boneco, 2020).

Sur le mur à gauche de l'image, deux expositions dialoguent avec l'art de Boneco : « Débris » et « Pedro Pedreiro » (Pierre le Maçon). La première est une installation composée de fenêtres et de portes recueillies des ruines des maisons démolies par le projet de réaménagement *Vila Viva*¹⁰ de la mairie de Belo Horizonte. Ces objets ont été récoltés par le directeur du Muquifu, au long de ses déambulations quotidiennes dans la favela. La seconde exposition, quant à elle, est composée d'objets et de photographies produites par le photographe Jorge Quintão. Les affiches collées font partie de l'exposition « Pedro Pedreiro » (Pierre le Maçon), réunissant un ensemble de huit photos d'ouvriers du secteur du bâtiment. Ces installations établissent une forme de dialogue entre les constructeurs et les démolisseurs de la ville, qui contemplant le jardin pérenne de la peinture murale qui lui fait face.

Complétant le parcours du jardin, un escalier nous conduit jusqu'au dernier niveau, celui de la terrasse du Muquifu, qui offre une vue panoramique sur la colline de la favela du Papagaio. Les visiteurs peuvent alors prendre la mesure des dimensions du *Grand arbre de la Vila Estrela*, dont la frondaison s'étend en une canopée par dessus la plus grande partie de la dalle de couverture du musée et le toit en pente de la chapelle. Immergés entre nature, collections, expositions et installations artistiques, les visiteurs sont conviés à flâner dans ce jardin de mémoires, avant de venir prendre le thé de Dona Jovem...

¹⁰ L'élaboration du Programme *Vila Viva* débute en 1994. Il comprenait des travaux de réaménagement en six quartiers et agglomérations de quartiers de la métropole de Belo Horizonte. « L'habitant de la favela doit se penser dans une collectivité, puisqu'il est pris comme incapable de se rendre compte de sa propre "réalité" qui doit être transformée. Il a, donc, besoin de vivre un 'processus de prise de conscience » (Pereira, 2012, p.58).

Le Thé de Dona Jovem

C'est là l'héritage que j'ai laissé.

Dona Jovem

Au milieu des années 1960, un groupe de femmes a commencé à se réunir pour des rituels religieux dans une vieille remise de la Vila Estrela, le premier groupe de maisons construites sur la colline de la favela du Papagaio. Invariablement, leurs rencontres étaient accompagnées d'un élément qui ne devait jamais manquer, le thé. Une infusion de citronnelle, de maté, de fenouil, de mélisse, de clous de girofle et de cannelle, le fameux « thé de tout » (Brito, 2019, s/p) inventé par Jovenira Pires de Brito, alias Dona Jovem. Ainsi la boisson fut connue des habitués de la chapelle comme le « Thé de Dona Jovem ». Cette expérience du thé de Dona Jovem dans la chapelle s'est poursuivie et renforcée avec l'arrivée du Muquifu. Aujourd'hui, celui-ci est servi dans le cadre des activités du musée, et sa valeur est reconnue pour ce qu'il représente aux yeux de ces femmes qui se rassemblent en ce lieu depuis près d'un siècle.

La troisième photographie a été prise durant le tournage du documentaire « Le Thé de Dona Jovem : entre le fourneau et l'autel », réalisé par le Muquifu et Artmagem¹¹. L'objectif de ce film était de relater l'histoire de ce *groupe du thé*. Il a bénéficié de la participation active de Jovenira Pires de Brito, Maria Marta da Silva Martins, Marta Maria Silva de Melo, Terezinha de Oliveira, Sônia Maria da Silva, Emerenciana Alves Rodrigues, Josemeire Alves Pereira et Maria Rodrigues da Silva. À cette occasion, nous avons observé que ces femmes se sentaient plus à l'aise en arrivant dans le Jardin Dona Wanda qu'en restant dans la chapelle, où nous procédions aux prises de vue. Leurs plaisanteries traduisaient la décontraction, leur amitié et leur union, quand bien même elles ne s'étaient pas vues depuis longtemps.

L'image sélectionnée présente trois d'entre elles dans le jardin, au milieu de diverses espèces de plantes et des bacs à fleurs improvisés, durant le tournage. Au centre de la photographie, dans un costume aux motifs vert pastel, Emerenciana Alves Rodrigues, dite « Merê », fut une des initiatrices du projet « Marche pour la PAIX »¹², initié en l'an 2000. Cette

¹¹ Film de Dea Vieira, Marcus Vieira e Mauro Luiz da Silva.

¹² Un événement qui se tenait chaque année le 12 octobre dans l'*Aglomerado Santa Lúcia* (l'ensemble des quatre *vilas* autour du Morro do Papagaio : Vila Estrela, Vila Santa Rita de Cássia, Barragem Santa Lúcia e Vila São Bento). La première édition a eu lieu en l'an 2000, la dernière en 2016.

même année a été lancé l'événement annuel « 100 fois la paix pour toi »¹³, durant lequel ont été installées cent plaques affichant le mot « paix » sur les maisons de la colline do Papagaio, afin d'exiger la fin des violences vécues par leurs habitants à cette époque.



Image 3 : Emerenciana, Maria Rodrigues et Dona Jovem (de gauche à droite) conversant et récoltant des plantes dans le Jardin Dona Wanda. Auteur : Alessandro Trigger

À la droite de Merê se trouve Maria Rodrigues da Silva, l'actuelle responsable du thé et d'autres événements organisés dans la chapelle. Maria est considérée comme la successeure directe de Dona Jovem. C'est elle qui est désormais chargée de la préparation du thé pour tous les événements, et de la transmission de cette connaissance. C'est d'elle que nous tenons la recette. Au fond de l'image enfin, Dona Jovem elle-même, en chemise blanche, s'occupe des plantes du jardin, cueille des feuilles pour le thé, identifiant chaque plante par son nom et par l'usage qui peut en être fait.

Nous avons choisi de présenter cette image du *Thé de Dona Jovem* dans le *Jardin Dona Wanda*, car sans ces femmes il n'existerait ni chapelle, ni musée s'installant dans son annexe, et évidemment encore moins cet espace d'accueil. Parler du thé, c'est parler indissociablement de toutes les vicissitudes qu'elles ont traversées dans leur processus de résistance pour le maintien de l'ancienne remise, jusqu'à la lutte pour la construction de cette « église pour de vraie », comme l'a définie l'une des femmes du thé, Tia Santa (« Tati Sainte », alias Argentina da Silva de Oliveira, 1918 - 2011). La chapelle Maria Estrela da Manhã est ainsi devenue la troisième

¹³ Cet événement se répète depuis lors annuellement pendant la période de Noël, du 16 décembre au 6 janvier. Les plaques sont exposées et illuminées par des lumières clignotantes sur les façades de 100 maisons et espaces publics de la communauté.

que compte le Morro do Papagaio, sous l'égide de la paroisse de Nossa Senhora do Morro.

Raconter ces moments de joie et de douleur s'avère nécessaire pour souligner l'importance du thé. La remémoration de ces histoires, la mention des noms de leurs protagonistes, occupent aujourd'hui une place fondamentale dans le travail du Muquifu, tant l'histoire officielle de la ville de Belo Horizonte semble mettre un point d'honneur à oublier et invisibiliser ces personnes, quand bien même leurs histoires ne sont en rien moins dignes que celle de l'un ou l'autre de ces héros immortalisés dans les musées de la capitale *mineira*.

Le transfert du siège du Muquifu a renforcé les liens avec ces femmes qui organisent le temps du thé, désormais intégré dans les activités du musée. Le thé accompagne nos activités itinérantes dans d'autres institutions et lors d'autres événements¹⁴ ; inspire le développement de nouvelles productions graphiques réalisées par des jeunes du Morro do Papagaio¹⁵, et sert à l'enseignement sur les plantes médicinales dans les actions éducatives du Muquifu.

Le thé de Dona Jovem n'est pas seulement un patrimoine matériel et immatériel. Il est aussi, et par dessus tout, le garant du maintien d'une mémoire vivante, transmise de génération en génération, et l'assurance qu'il ne manquera jamais une bonne tasse de thé lors de chaque réunion dans le musée. C'est notamment le cas lors du *Sarau* organisé au Muquifu.

Le Sarau au Muquifu

Durant les éditions du Sarau au Muquifu, le thé de Dona Jovem est toujours présent. Il apporte un réconfort, réchauffe les nuits de poésie. Le Sarau est un événement artistique et culturel conçu et réalisé par les habitants du Morro do Papagaio, qui ont constitué un collectif autonome

¹⁴ Le Muquifu est passé par les institutions suivantes : l'Université Javeriana (Colombie, 2016), Le Centre culturel Brésil-Frankfurt (Allemagne, 2017), Inhotim (2018), le Musée d'art de Rio de Janeiro (MAR, 2019), le Centre culturel Banco do Brasil de Belo Horizonte (2018), l'Université pontificale catholique (PUC) de Minas Gerais (2018-2019). Il a également participé aux événements *NegriCidade* (2018) e *Periferias em Rede* (2018).

¹⁵ À travers une activité organisée par Alexandro Trigger, coordinateur au Muquifu, durant le projet *Comunicação na Quebrada* de l'association *Imagem Comunitária*. Il en a résulté une production de sérigraphies et d'emballages destinés au thé de Dona Jovem. Les jeunes ont été initiés à la confection de celui-ci en vue de la création de ces objets. // Une activité organisée par Alexandro Trigger, coordinateur du Muquifu, dans le cadre du projet *Comunicação na Quebrada*, organisé par l'association *Imagem Comunitária*. Le résultat final a été la production de tirages artistiques en sérigraphie, accompagnés d'un emballage contenant le thé de Dona Jovem. Les jeunes ont appris la recette dans le cadre de ces réalisations.

fonctionnant de manière horizontale, et qui a pour nom « Ceci n'est pas un sarau »¹⁶. Ce dernier est né de la rencontre et de la préoccupation partagée d'habitants percevant la nécessité de stimuler la scène culturelle déjà présente dans cette favela, et d'encourager le dialogue entre les artistes locaux et les artistes actifs dans d'autres parties de la ville.

S'il conserve la littérature au centre de ses actions, le Sarau du Muquifu élargit toutefois la conception la plus commune de ces soirées comme espaces dédiés à la lecture de textes et aux performances. L'événement cherche à inclure et faire converser d'autres langages artistiques, tels que la danse, la musique, la photographie et le théâtre.

Au départ, l'idée était de réaliser le Sarau dans un espace inoccupé du Morro do Papagaio, qui appartenait à l'Église catholique. Le dialogue initié avec le directeur du Muquifu, et l'intégration d'un membre du collectif dans la direction du musée ont rendu possible sa réalisation dans le Jardin Dona Wanda. Le choix de ce lieu, pour accueillir les éditions mensuelles de l'événement, a fait l'unanimité parmi les membres du collectif : outre son caractère d'espace ouvert qui rapproche les gens et favorise les conversations, le jardin produit une sensation d'intimité accueillante par ses lumières tamisées et la proximité des plantes disposées en son pourtour.

Les membres du collectif *Ceci n'est pas un sarau* se chargent de l'organisation de l'événement, de sa diffusion et de la sélection initiale des textes. Lors des soirées cependant, les choix restent libres et le public peut partager ses prises de parole, ses lectures et ses conceptions du monde. Le Sarau constitue ainsi un temps d'écoute et de fluidité, qui se réinvente à chaque édition.

Tout au long de l'année 2018, le collectif a choisi d'offrir une visibilité aux luttes existantes dans la ville, qui entraînent en résonance avec les problématiques soulevées par le musée. La quatrième photographie, prise par Cristiano Rato, a été sélectionnée pour nous parler de la réalisation de ce sarau au Muquifu, et illustre l'un de ces moments dans le Jardin Dona Wanda. Ce soir-là était venue Heloisa Helena, la fille de Dona Vilma. La famille de cette dernière, qui habitait de longue date dans un quartier aisé à proximité du Morro do Papagaio, affrontait alors un processus de tentative de désappropriation de leur maison, conduit par les services de la Mairie de Belo Horizonte.

¹⁶ Les membres de ce collectif sont Alexandro Cláudio da Silva, Ana Kelly Gomes de Oliveira, Caroline Gomes de Oliveira, Catharina Gonçalves Rocha, Laura do Vale Corrêa Moura e Willian dos Santos Inácio.



Image 4 : Sarau au Muquifu. Auteur : Cristiano Silva Rato

Afin de soutenir la lutte de cette famille, qui est aussi celle des habitantes et des habitants du Morro do Papagaio en faveur de la reconnaissance du droit au logement pour les populations noires, un des temps forts de la soirée fut l'intervention d'Heloisa, suivie d'un débat sur la situation de sa famille et de la lecture de différents textes concernant ou non la problématique vécue par celle-ci¹⁷.

Comme nous pouvons l'observer dans l'image présentée, l'espace est organisé de façon horizontale. Les participants sont tous assis en cercle, y compris ceux faisant usage des bancs mis à disposition – dans le cas où ils ne pouvaient, ou ne voulaient pas s'asseoir sur la toile placée à même le sol.

Notre attention est attirée par les regards des personnes tournés vers l'oratrice, en l'occurrence ici Heloísa Helena. On peut en déduire que tous prêtent la plus grande attention à son intervention. Cette écoute attentive, habituellement observée dans l'espace du sarau, est un élément primordial pour l'accueil et la mise en commun des voix dont ces moments conviviaux se font l'écho.

Nous avons la conviction que le Jardin Dona Wanda, en accueillant le Sarau du Muquifu, s'est affirmé comme un lieu de partage d'expériences de vie, de conceptions du monde et de points de vue sur différentes thématiques, que ce soit à travers les textes lus, les réflexions ou les propos partagés dans le cercle de parole, rompant avec toute hiérarchie. Car la richesse de cette expérience collective réside précisément dans les

¹⁷ Parcourant les livres disposés au centre du cercle de ce sarau, Heloísa a choisi de lire l'un des textes du livre *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, de l'écrivain Jarid Arraes, originaire du Ceará (Nordeste brésilien).

échanges de savoirs entre les personnes présentes, et dans la façon dont ceux-ci les affectent. En 2020, le Muquifu a renforcé ce partenariat en finançant l'organisation, la sélection des travaux et les activités du collectif *Ceci n'est pas un sarau*, qui a démontré son affinité avec les problématiques abordées par le musée, fruits des demandes locales, et sa pertinence au regard du travail social réalisé avec la communauté¹⁸.

La Sá Rainha Dona Marta dans le Jardin Dona Wanda

Le 21 septembre 2018, aux alentours de 18 heures, la Garde du Congo de la Vila Estrela a quitté la maison de la matriarche en un parcours de cortège, pour relier, entre chants, danses et sons des tambours, l'église des Saintes Noires et le Muquifu¹⁹. La reine Dona Marta²⁰ attendait le groupe dans le bâtiment de l'église et du musée. Cette journée de célébration marquait l'aboutissement d'un intense dialogue entre différents groupes de ce territoire : la Garde, le Muquifu et l'Église.

L'hommage à Sá Rainha Dona Marta²¹, reine Conga de Sainte Iphigénie, fut un moment privilégié pour comprendre notre rôle en tant que médiateurs auprès de la communauté, à travers l'écoute des demandes pour l'occupation des espaces du musée et pour le prêt d'objets de la collection. La cinquième photographie, dans le jardin Dona Wanda, montre les protagonistes de cet événement, la famille de la Reine, et celle-là même à qui est dédiée la célébration religieuse, Dona Marta. Il nous est apparu que la Fête de Notre-Dame du Rosaire au Muquifu n'avait pu avoir lieu que grâce à la sollicitation de cette famille, et la mobilisation de celle-ci auprès du musée, de l'Église, de ses amis et d'autres Gardes du Congado. Cet événement a fait partie du programme du Printemps des musées de 2018 au Muquifu, dont le titre était *Seigneur Prêtre ouvre la porte! – Dialogues sur le patrimoine et le Royaume du Congado*.

¹⁸ À travers le financement du projet d'appui au Muquifu et à sa programmation, assuré via la loi municipale d'encouragement à la culture de Belo Horizonte.

¹⁹ Le 21 septembre est la fête liturgique de Sainte-Iphigénie, et la Garde du Congo est un groupe culturel et religieux composé de laïcs dévoués à un saint catholique. Les Gardes du Congo sont des dévots de Notre-Dame du Rosaire et sont composés essentiellement de Brésiliens et Brésiliennes d'origines africaines.

²⁰ Maria Marta da Silva Martins, née à Vila Estrela, Belo Horizonte, le 19 juillet 1942.

²¹ Coan & Silva (2019) ont montré comment le processus des projets d'hommages du Muquifu ont exalté la visibilité de l'histoire et de la mémoire de Dona Marta en tant que reine, jusqu'au jour de la fête, durant la Semaine des musées de 2018.



Image 5 : Cérémonie de lever de drapeau dans le Jardin Dona Wanda. Auteur : Alessandro Trigger

Avant même qu’Alessandro Trigger ne prenne cette cinquième photographie, les visiteurs du musée et la Garde occupaient déjà deux espaces du bâtiment²². Le premier fut le temple catholique, où l’un des personnages de la fresque apparaît sous les traits de Dona Marta, dans une des scènes figurant la dernière Allégresse de Marie, le couronnement de la Vierge. Dona Marta y est la Reine au ciel de la chapelle, jetant des fleurs sur la favela et sur l’autel, entre deux anges musiciens en uniforme du Congado. Puis les visiteurs sont montés à l’étage, dans le musée, où ils ont été reçus par la reine dans son royaume, dans l’exposition *Une Reine dans la Favela*²³. Dans cette exposition sont présentés divers objets de la Garde du Congo de la Vila Estrela et de celle du *Treze de Maio*, tels que la bannière et la couronne de Dona Marta. L’arrivée dans le jardin coïncide avec le moment du lever du drapeau, qui symbolise le début des festivités.

Dans la photographie apparaissent en majorité des femmes noires, de différents âges. Elles célèbrent la matriarche et sa reine. Dona Marta se trouve presque au centre, portant la bannière de Notre-Dame du Rosaire. Au même instant se préparait le lever des deux drapeaux, sur le mât décoré de papier crépon rose, jaune, bleu et blanc – une palette de couleurs partiellement reproduite sur le costume de la matriarche. Cette dernière porte sa propre couronne et les habits dessinés par Eliana Silva dos Santos, et réalisés en partenariat avec la couturière Diná Paulina, habitante du quartier Baragem Santa Lúcia. Ces habits font partie de la collection *Sá Rainha no Museu*, créée en 2017.

²² Avant l’arrivée du groupe, avait eu lieu au Muquifu un lancement de livre dans le cadre du programme du Printemps des musées de 2018. Il y avait là un public de visiteurs qui est resté pour la célébration qui faisait partie des activités du musée. Silva (2018) rapporte à cet égard qu’il était très clair pour lui qui devait être couronné dans la dernière Allégresse de Marie.

²³ Dont le commissariat a été assuré par Cleiton Gos et Mamute.

La *Caixa de Congo e Moçambiques* (le tambour visible à gauche sur la photographie, porté en bandoulière et joué par une femme vêtue d'une blouse grise à motifs) est aussi entrée dans la collection du musée. Elle a été fabriquée et offerte par la Garde du Congado Treze de Maio. À son arrivée au Muquifu, l'instrument a trouvé sa place sur le mur de l'exposition *Uma Rainha na Favela*. Le directeur du musée, qui avait assisté aux répétitions du groupe en vidéo et perçu qu'il y manquait de tambours, leur avait demandé d'utiliser celui de l'exposition. La *caixa* a ainsi été prêtée pour les jours de répétition et pour les jours de fête, où elle a retrouvé sa fonction d'origine, celle d'être jouée pour une reine (Coan & Silva, 2019). Son retour au musée a apporté avec lui l'histoire de la célébration de Dona Marta et du territoire du *Morro*. De telle sorte qu'elle n'est désormais plus présentée sur le mur, à côté des photographies de la Garde du Treze de Maio, mais devant l'autel de l'exposition « *Une reine dans la favela* », à côté de la bannière tenue par Dona Marta sur la photographie numéro 5.

Entre les personnes présentes dans cette image, on distingue encore Lúcia Ferreira Duarte, la femme aux cheveux blonds qui regarde vers l'appareil photo. Ayant suivi l'ensemble des préparatifs de la fête, Mauro nous a dit que d'après lui, et pour autant qu'il le sache, celle-ci était la principale instigatrice et cheville ouvrière de la célébration. Une vive expression se lit sur son visage, peut-être un sentiment de victoire, tant elle a dû faire face à des défis pour organiser cet événement : du manque d'investissement financier pour produire les vêtements et fournir la nourriture, jusqu'à la tâche de convaincre le prêtre responsable de la chapelle au sujet de la *Missa Conga*, et de l'importance d'honorer la Reine. Le musée a accompagné ce processus et fourni des conseils en fonction des demandes formulées par le groupe, assurant son rôle de médiateur pour l'occupation de l'église contiguë au Muquifu, ou encore apportant son aide à la confection des vêtements.

Dans l'aboutissement de ce processus, l'équipe du Muquifu a éprouvé un sentiment de réalisation et de considération, car elle se donne pour tâche d'accompagner des fêtes traditionnelles qui ont perdu de leur force ou même cessé d'exister au Morro do Papagaio, comme nous l'avons vu avec la *Folia de Reis*²⁴. Participer à cet hommage porté par la propre mobilisation du groupe concerné a été essentiel pour nous permettre de poursuivre notre travail dans le territoire. Le musée s'est efforcé d'enregistrer la mémoire et de préserver l'histoire de la matriarchie au

²⁴ Cet événement a été présenté à l'Université Javeriana (Colombie, 2016), au Centre culturel Brésil-Francfort (Allemagne, 2017), à l'institut Inhotim (2018), au Musée d'art de Rio (2019), au Centre culturel Banco do Brasil BH (2018) et à la PUC Minas (2018-2019). Elle a en outre fait partie des événements *NegriCidade* (2018) et *Periferias em Rede* (2018).

moyen de peintures²⁵ et d'objets. L'effervescence de cette année 2018 ne s'est pas réitérée par la suite, mais elle a laissé ses marques dans l'espace du musée et sa collection. Le jardin Dona Wanda avait célébré la mémoire de la Reine.

Que représente le *Jardin Dona Wanda* ?

Au Muquifu, mémoire et patrimoine s'efforcent d'être dynamiques en s'enracinant dans les nouvelles relations des sujets avec la collection et le territoire. Le prêt de la *Caixa de Congo e Moçambiques* à la Garde du Congo de la Vila Estrela a conféré à cet instrument une nouvelle mémoire, et son réagencement physique dans l'exposition *Uma Rainha na Favela* nous montre que *quelque chose s'est produit* avec cet artefact, pour qu'il soit désormais associé aux objets de Dona Marta. Le musée a mis à l'honneur le thé de Dona Jovem, antérieurement pratiqué localement par le groupe de la chapelle Maria Estrela da Manhã, et qui a depuis acquis une dimension de valorisation et d'enregistrement de cette histoire, non plus seulement relative à la connaissance de sa préparation, mais aussi pour ce qu'il représente dans l'existence de ces femmes noires et pauvres, et pour toutes les personnes qui fréquentent la chapelle (Vieira et al, 2019).

Les récits exposés dans le musée ne présentent pas les Noirs et les personnes à faibles revenus à travers le prisme d'une conception moderne que l'on observe dans d'autres musées brésiliens. « Dans la mesure où l'accent est placé exclusivement sur la douleur, ces personnes qui ont traversé des expériences de survie et de résistance finissent par être réduites à la condition de simples victimes, sans tenir compte du fait qu'elles sont également des survivantes et des résistantes » (Grossman, 2000, p.19). Le Muquifu s'efforce de rendre compte de ces résistances en exposant différentes histoires et mémoires de la favela qui tentent de briser cet imaginaire social sur ses habitants. À travers la collection exposée dans le jardin, nous abordons auprès du public des visiteurs des histoires locales qui ne se restreignent pas aux sujets traumatiques porteurs de douleurs, comme la plaque de la Paix, mais qui incitent à adopter un autre regard sur le même artefact attestant des luttes menées dans ce territoire. Les photographies et les thématiques traitées dans ce texte réaffirment cette

²⁵ Cette activité a été organisée par Alexandro Trigger, coordinateur du Muquifu, à l'occasion du projet *Comunicação na Quebrada* réalisé par l'association *Imagem Comunitária*. Le résultat final de ce projet a été la production sérigraphique d'emballages illustrés contenant le thé de Dona Jovem. Les jeunes participants ont appris la recette en travaillant à la création de ces emballages.

pratique et le soin apporté aux demandes et aux mémoires des habitants du Morro do Papagaio.

Nous avons montré en quoi cette résistance des personnes passe par les émotions et les affects. Bell hooks (2010) attire notre attention sur le fait que dans les sociétés esclavagistes, l'expression de l'affection entre personnes noires n'était en rien aisée, dès lors que ce système oppressif les avait expropriés de la possibilité de ressentir au profit de leur seule survie. Cette auteure souligne encore que les populations noires n'exprimaient leurs émotions que « dans des espaces de résistance cultivés avec grand soin » (hooks, 2010, s/p). C'est à ce titre que le *Jardim Dona Wanda* se distingue à nos yeux comme lieu de résistance et de sécurité.

Les photographies prises dans le jardin ont permis d'évoquer diverses pratiques du soin prodigué à la nature, entre des êtres chers, ou encore à travers la pratique de l'écoute active. C'est là que l'oralité trouve le plus de force dans le musée, sous la forme d'une poésie, dans les musiques des *Negras Ativas* interprétant *o Negro Amor* à l'occasion du Sarau, et dans les chants du Congado. Conceição Evaristo, dans le poème « Do velho ao jovem » (Du vieux au jeune), parle de la puissance de l'oralité dans la lutte contre l'oubli, et de sa résistance dans le temps présent et dans l'avenir.

[...] Entre les mains entrelacées des deux, / l'ancien temps se fond dans le nouveau, / et les paroles tuées explosent. / Ce que les livres cachent, / les mots prononcés le libèrent. / Et il n'y a personne qui puisse mettre un point final à l'histoire / Infinis sont les personnages... [...] / Dans les yeux du jeune homme / brille aussi la lueur de nombreuses histoires / et personne qui puisse mettre / un point final au rap / Il faut éterniser les mots de la liberté, encore et maintenant... (Evaristo, 2008, p.51).

Dans cet extrait, l'auteure met également en évidence les voix qui ont durablement été réduites au silence par l'histoire officielle, comme celles qui trouvent aujourd'hui un écho dans l'horizontalité de la structure physique de ce jardin, et dans le dialogue entre le musée et d'autres activités communautaires. Ces voix rompent avec les hiérarchies à travers la perspective d'une reconnaissance du lieu de parole des personnes qui fréquentent cet espace. Selon Ribeiro (2019, p. 64), « parler ne se réduit pas à l'acte de prononcer des mots, mais de pouvoir exister », comme les histoires que l'on trouve ici racontées, et qui s'affirment et résistent.

Le jardin est un espace qui rappelle les arrière-cours des maisons du *Morro*, un lieu de rencontre entre amis et parents, où ceux-ci échangent des histoires de la vie quotidienne et se remémorent le passé. Les protagonistes de chacune des images présentées exaltent cette union pour

résister aux conflits dans leur quotidien, et aux luttes qui remontent à leurs ancêtres. L'accueil et la médiation du musée vis-à-vis des demandes exprimées par le territoire soulignent quels sont les combats auxquels nous nous associons, les personnes avec qui nous travaillons, et font ressortir les manifestations sociales, culturelles et politiques complexes et variées existant sur le Morro do Papagaio.

Infinis sont les personnages...

Dans le Jardin Dona Wanda, les habitants du Morro do Papagaio disséminent leurs voix. Ils construisent par là-même un espace de rencontre, de dialogue et d'affection lié aux histoires locales, qui gagnent corps à travers la poésie, les chants, les danses et la religiosité. Partie prenante de ce territoire, nous percevons en quoi la fonction du musée communautaire pour les habitants ne se réduit pas à la cession de l'usage de cet espace. Chaque groupe est venu parce qu'il s'identifiait au travail du musée, ou parce qu'il habitait déjà celui-ci, comme les femmes du *Thé de Dona Jovem*. Cette relation avec la préservation de la mémoire et de l'histoire n'est pas nouvelle dans ce territoire. L'arrivée du musée résulte elle-même des actions menées antérieurement par différents groupes du Morro do Papagaio, tels que la Radio *União*, la *Gincana Juba*, le Cortège de la mémoire et le Quilombo do Papagaio. Autant de projets porteurs de débats sur les droits de l'homme, les questions raciales et la mémoire, dans les années 1990 et 2000.

En portant notre regard sur les photographies choisies, notre attention s'est trouvée focalisée sur le résultat final des dialogues et des occupations entreprises avec leurs protagonistes. Le Muquifu, au-delà de sa vocation à rechercher, conserver et communiquer au sujet des collections du Morro, assume en tant que médiateur, et en tant que véhicule à l'écoute des demandes du territoire, la fonction sociale et politique qui est la sienne. Nous pouvons à ce titre affirmer que le Jardim Dona Wanda est devenu un espace d'occupation communautaire.

Et il n'y a personne qui puisse mettre fin à cette histoire.

Références bibliographiques :

Boneco, R. (2020, 20 juin). *Conhecendo Museus: Muquifu* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NOHdD3OFFDU>

Brito, J. P. (2019, 12 août). *Chá da Dona Jovem: Entre o Fogão e o Altar* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WnaesyQ1FB4>

Coan, S., & Silva, R. A. (2019). Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos, Igreja das Santas Pretas e Guarda de Congo da Vila Estrela: o encontro pela Sá Rainha Dona Marta. *XX Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. Enancib 2019*, Florianópolis. GT9, 1-16.

Evaristo, C. (2008). *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala.

Favret-Saada, J. (2005). Ser afetado. *Cadernos de Campo*, 13, 155-161. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161>

Geertz, C. (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros técnicos e científicos Editora S.A.

Hooks, b. (2010, 9 mars). Vivendo de amor. *Portal Geledés*. <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>

Novaes, S. C. (2008). Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, 14(2), 455-475. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132008000200007>

Novaes, S. C. (2014). O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 3(2), 57-67. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.245>

Pereira, J. A. (2019). *O Tombamento do "Casarão da Barragem"; e as Representações da Favela em Belo Horizonte* (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

Ribeiro, D. (2019). *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén.

Silva, M. L. (2018). *Habemus Muquifu: Análise da criação e das coleções do Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos* (Dissertação de mestrado). Belo Horizonte.

Silva, M. L. (Ed.). (2019). *Habemus Muquifu (Catálogo)*. Belo Horizonte: Editora Marginália Comunicação.

« ... E a Museologia Social nos abraçou ! »
Révélation et engendrement de musées en
réseau dans le discours de leurs protagonistes à la
tribune du Conseil Municipal de Rio de Janeiro

Dominique Schoeni¹

Résumé

La muséologie est aussi faite des actions, des pratiques et des mots de celles et ceux qui s'en emparent, et qui au quotidien lui confèrent une réalité et une efficacité. À l'occasion d'un hommage rendu au Réseau de muséologie sociale de Rio de Janeiro, les représentants de ses musées ont raconté leurs histoires, leurs travaux, leurs espoirs, les motivations et les liens qui les unissent, évoquant à de multiples reprises l'importance de la muséologie sociale dans la perception qu'ils ont d'eux-mêmes, de leurs initiatives et de leurs activités. C'est à partir de ces témoignages que nous tenterons de cerner plus précisément ce qui définit une telle muséologie pour les acteurs et actrices qui s'en revendiquent, les façons dont elle est appropriée et les transformations dont elle est porteuse, dans les contextes singuliers de ces musées créés et maintenus à l'échelon local dans divers territoires de cette grande métropole.

Abstract

Museology is also made up of the actions, practices and words of those who embrace it and bring it to life and effectiveness on a daily basis. At a tribute given to the Rio de Janeiro Social Museology Network, representatives of its museums told their stories, their work, their hopes, their motivations and the links that bind them together, repeatedly evoking

¹ Anthropologue, muséologue et traducteur, diplômé de l'ESAV-HEAD-Genève et de l'Université de Neuchâtel (Suisse). Membre fondateur et membre du comité de direction de la revue ethnographiques.org, il poursuit actuellement une réflexion dans le domaine la muséologie sociale à Rio de Janeiro et sur les rapports entre musées et territoire, notamment dans le cadre d'une recherche doctorale à l'Universidade Lusófona de Lisbonne, Portugal.

the importance of social museology in their perceptions of themselves, of their initiatives and the activities they undertake. On the basis of these accounts, we will attempt to identify more precisely what defines this kind of museology for the actors who claim it as their own, the ways it is appropriated and the transformations it brings in the singular contexts of these museums created and maintained at the local level in various parts of a large metropolis.

Ces musées sont nés pour raconter les histoires que l'histoire ne raconte pas, comme le dit la samba de l'Estação Primeira de Mangueira.

Edson Santos, Conseiller municipal à Rio de Janeiro

Nous étions en voiture, il pleuvait, nous traversons le territoire de l'actuel Musée vivant de São Bento, et Mario s'est exclamé : « Ici, c'est un musée ! ». Je me suis dit : « Mon Dieu, mais d'où tire-t-il l'idée qu'il y a là un musée ? Je n'en vois nulle part... ».

Antonio Augusto Braz, historien et cocréateur du Musée vivant de São Bento

Dans les musées où nous allions, on ne se voyait pas, on ne se reconnaissait pas. Nous avons alors décidé de créer notre propre organisation mémorielle. C'est comme ça que naît la muséologie sociale, dans des processus de lutte et de construction de mémoires, des processus dans lesquels c'est nous qui parlons, qui nous racontons, qui sélectionnons les mémoires qu'il nous semble important de retenir.

Sandra Maria Teixeira, du *Museu das Remoções*

Lundi 24 avril 2023, en début de soirée, règne une grande animation sur le perron de la *Câmara Municipal* de Rio de Janeiro, l'organe législatif de cette métropole de plus de six millions d'habitants. De nombreuses personnes, pour partie peu habituées à fréquenter ces lieux, s'empressent de rentrer dans l'imposant édifice sis au centre-ville.

Dans le hall d'entrée, les derniers arrivés se retrouvent, s'embrassent, prennent des nouvelles des uns et des autres. À l'intérieur, l'hémicycle est déjà bruyant de multiples discussions. Le moment n'est pas anodin : le Conseiller municipal et président de la Commission de la culture Edson Santos a convoqué une session solennelle en hommage au Réseau de muséologie sociale de Rio de Janeiro (Remus-RJ), actif à l'échelle de cet État brésilien depuis plus d'une décennie (Silva & Januário, 2022 [2014]).

Parmi les participants à cet hommage, certains viennent de loin. Si l'hommage est municipal, nombre de musées concernés se situent dans les villes et territoires périphériques de la métropole, jusque dans des communes rurales. Le centre de Rio de Janeiro (occupant géographiquement son extrémité est) et la Zone Sud de cette ville concentrent les espaces qui bénéficient des plus larges privilèges en matière de niveau de vie, de proximité des institutions, de services et de commodités urbaines. Au-delà, composant une agglomération de quelque treize millions d'habitants, une multitude de quartiers urbains ou suburbains, de favelas, de villes petites ou moyennes présentent une diversité de conditions humaines, sociales, économiques, écologiques et d'accès aux transports, à l'éducation, aux soins et à la culture. À ce titre, l'hommage rendu au Remus-RJ, à travers la présence de ses membres au sein de l'hémicycle, ne marque pas un aboutissement. Il apparaît comme un appel au renouvellement des luttes portées par ces musées, contre de multiples formes d'inégalités et d'exclusions socio-spatiales, et pour l'établissement de nouvelles politiques publiques dans le domaine de la culture à l'échelle de ce territoire. Il souligne également l'importance du contexte de la reprise des activités du ministère de la culture brésilien, reconstitué par le gouvernement élu en 2022, des instances et des programmes qui lui sont affiliés au niveau local et régional.

Comme l'exprimera avec beaucoup d'émotions la représentante du *Museu das Remoções*, Sandra Maria Teixeira, c'est un jour historique de plus dans leur trajectoire : « Je suis venue de nombreuses fois dans cette assemblée. J'ai déjà pris place là-haut [dans la galerie destinée au public], pris la parole là-bas [à la tribune]... luttant toujours pour les droits, en résistance, pour faire entendre des revendications. C'est la première fois que j'entre dans cet espace pour recevoir un hommage, une reconnaissance ». Car ce Musée des expulsions qu'elle habite et fait vivre jusqu'à aujourd'hui s'est érigé dans un combat contre les évacuations de la Vila Autódromo, un quartier condamné par les préparatifs de jeux olympiques de 2016, dont seule une portion congrue a été sauvée par la résistance d'une partie de ses habitants. En réinvestissant par ses activités ce territoire démantelé, le musée affirme avec détermination *que la mémoire ne s'expulse pas*, en référence à ses anciens habitants et à tous les quartiers et favelas menacés par les mêmes logiques prédatrices de la spéculation immobilière et la violence de l'État.

On l'aura compris : les musées dont il est question ici ne sont pas ceux qui nourrissent nos imaginaires de leurs images tour à tour monumentales, antiques ou avant-gardistes, modernes, classiques ou vaguement désuètes, et en tous les cas pérennes et intégrées à nos représentations communes. Les musées qu'évoquent les participants à cet

hommage sont des musées conçus comme vivants, des musées comme processus, des musées en lutte. Leur caractère souvent précaire aux yeux du nouveau venu ne doit pas faire illusion : leur force se situe ailleurs, dans leur capacité mobilisatrice et leur dimension d'action collective. Et s'ils présentent des orientations et des objectifs diversifiés, ou encore si les débats entre les membres du Réseau laissent entrevoir des positions divergentes, on peut observer la constitution, au fil du temps, d'une communauté de revendications, aux contours mal définis mais aux polarités fortes, notamment autour d'un certain nombre de principes d'action et d'une identification commune au mouvement de la muséologie sociale. Une muséologie dont nous nous garderons de donner une définition préalable, académique ou autorisée : c'est la formulation de ces principes et modalités d'action par ses protagonistes qui retiendra ici notre attention.

Des porte-paroles à la tribune du Conseil municipal

La première représentante de musée appelée à la tribune, Zilmar da Costa Duarte, remercie d'emblée le Conseiller municipal Edson Santos pour l'attention, l'honneur et la reconnaissance qui leur sont manifestés. Évoquant l'accueil chaleureux qu'elle a reçu de la part du Réseau de muséologie sociale, elle rappelle l'histoire de son Association des amis du musée Marinheiro João Cândido, qui depuis 2017 s'efforce de faire reconnaître la figure du leader d'une révolte de marins durant la première république brésilienne, contre l'application de châtiments corporels hérités de la période coloniale. Dans la commune suburbaine de São João de Meriti, où l'« amiral noir » a passé les dernières années de sa vie, le musée fonctionne actuellement sous une forme itinérante. De conquête en conquête, « en un travail de fourmi », l'association cherche à installer celui-ci sur un site dédié, obtenir l'appui de la mairie pour son fonctionnement, et faire reconnaître João Cândido comme héros national. Une revendication qui résonne avec celles des populations afro-brésiliennes, habitants des périphéries et victimes de multiples discriminations, tant d'une époque à l'autre s'observent, sous de nouvelles formes, des sévices issus de la société esclavagiste. Le marin et ses compagnons, protagonistes d'une « seconde abolition » (Capanema, 2022), constituent un exemple de résistance et de courage dans et pour une lutte antiraciste.

Apparaît ensuite à la tribune une figure plus connue de la muséologie sociale à Rio de Janeiro. Arc-bouté sur le pupitre, Sidney Silva,

maître Tartaruga dans la capoeira, convie Alini Rangel, Antônia Soares, Rita Santos et Márcia Souza, ses amies et collègues codirectrices du *Museu de Favela* (MUF) à le rejoindre, rappelant que leur travail n'est jamais individuel. S'il le pouvait, il réunirait encore plus de monde à ses côtés. Car c'est là une devise volontiers énoncée dans ce territoire de favelas niché au cœur de la Zone Sud, autodéclaré musée quinze ans auparavant par ses initiateurs : le travail doit bénéficier à tous, et seul ce qui est bon pour les habitants est bon pour le musée. Cette initiative hors des sentiers battus était apparue comme une invention *sui generis* d'une autre forme de musée par des non-muséologues, dans un territoire où la création d'une telle institution paraissait plus qu'improbable (Loureiro, 2023, p. 35-52). Formulant leur proposition de musée vivant évoluant au jour le jour (« notre collection, ce sont les habitants »), le groupe de *lideranças* communautaires ne découvrira qu'ultérieurement (et négociera toujours avec circonspection) sa proximité avec des traditions de musées non conventionnels, inventant son propre lexique, trouvant des appuis auprès d'institutions culturelles et universitaires, s'inscrivant dans des programmes publics pilotes d'encouragement aux initiatives patrimoniales (les « Points de mémoire »), suivant des formations dans ce domaine et participant à la fondation du Réseau qui recevra dix ans plus tard l'hommage qui nous occupe aujourd'hui.

Le troisième intervenant est également un ancien du mouvement, actif au sein d'un musée de favela. Antônio Carlos Firmino se remémore les débuts du *Museu Sankofa*, dans la favela de la Rocinha qui compte « plus de cent cinquante mille habitants, non moins que la majorité des petites villes du pays ». Il mentionne le collectif à l'origine de cette initiative, dont il « aimerait aussi convier les membres ici », évoque la disparition de trois d'entre eux dont il salue la mémoire. Il relève enfin, dans la création de ce musée, l'action décisive du Département des musées et centres culturels (DEMU)², par l'entremise de Cláudia Rose Ribeiro, codirectrice du *Museu da Maré*, et de Mario Chagas, alors coordinateur de cet organe. C'est en 2009, à l'occasion de la visite d'une exposition à la Rocinha que les mots de ce dernier avaient sonné comme une révélation pour la future équipe du *Museu Sankofa*, engagée dans les projets de son *Centro de Cultura e Educação Lúdica* : « vous pouvez déjà vous considérer comme un musée ! ». Inscrite dans les programmes de décentralisation culturelle mis en place à partir de 2003, sous la direction de Gilberto Gil à la tête du ministère de la Culture, leur initiative gagnait une nouvelle dimension. Elle venait couronner la compréhension d'une forme de musée élaboré « à la

² Créé en 2004 au sein de l'Institut du patrimoine historique et artistique (IPHAN), le DEMU jouera un rôle central dans l'implémentation de la Politique nationale des musées (PNM) et la création ultérieure de l'Institut brésilien des musées au sein du Ministère de la culture.

première personne », qui avait déjà pris corps à travers des visites sur d'autres sites, en particulier au MUF et chez leurs collègues du *Museu da Maré*, qui les avaient devancés sur le chemin des processus muséaux. « S'ils avaient un musée, pourquoi pas nous ? ». Naissait une concurrence amicale et émulative, inscrivant ces musées dans une géographie affective commune et dans l'espace d'une conversation renouvelée.

Une forme d'engendrement croisé qu'Elison Batista Santos, jeune afro-brésilien de Nova Iguaçu au nord de la métropole, vient compléter en introduisant la notion de « musée-bébé » à propos de la naissance récente du Musée des arts et de la culture urbaine de la Baixada fluminense (MUSEUBXD). Ce quatrième intervenant nous fait part de la perception qui avait été la sienne, du musée comme institution intrinsèquement aristocratique et dont l'accès serait interdit aux populations descendantes de l'esclavage. La muséologie sociale (« qui les a trouvés ») a infléchi son regard, instaurant la dimension fondamentale de l'accueil et lui offrant l'occasion de réaffirmer ses propres convictions : « (...) j'ai appris qu'un musée est pour tout le monde. Un musée est une ouverture sur les luttes et les mémoires que nous ne devons pas oublier. Je suis heureux que notre conseiller municipal s'engage dans ce combat. C'est un conseiller qui a toujours recherché l'égalité. La muséologie sociale prône cela : l'égalité entre les peuples, entre ethnies et entre classes. C'est en cela que je crois. ».

Que les derniers arrivés dans le Réseau se mettent à l'écoute de leurs prédécesseurs ne veut pas dire qu'ils les imitent. Il serait plutôt ici question d'une relation d'ainesse, de parrainage et de reconnaissance mutuelle. L'appropriation de la notion de muséologie sociale permet d'ailleurs de manier à sa façon les références au monde des musées pour qualifier son initiative : « À l'inverse des artistes académiques qui sortent des musées pour poursuivre leurs objectifs », nous dit Elison Batista Santos, « le MUSEUBXD s'efforce d'accueillir et d'exposer les arts, les artistes et la culture de la rue ». L'entrée au musée d'une autre génération, celle du rap, du hip-hop et du graffiti, trouve ici sa pertinence et fait la spécificité du nouveau venu parmi ses « parrains ». Antonio Augusto Braz, historien de la Baixada fluminense, enseignant et codirecteur du Musée vivant de São Bento, le reconnaît sans ambages : le hip-hop ne fait pas partie de ses goûts musicaux. Mais son soutien à la création du MUSEUBXD, suite à sa rencontre avec l'artiste-graffeur Eduardo Vizim à l'origine du projet, a été déterminant. À l'intérêt de ce dernier pour les formes de muséologie observable à São Bento s'est conjugué la promesse d'un appui du premier, expérimenté dans ce domaine.

De la genèse et de la consolidation de ces musées, faites d'annonces et de révélations, d'inspirations croisées et de rencontres, émerge le lexique partagé d'une muséologie en train de se faire, dans

laquelle circule de multiples manières de se dire, garantes de la singularité des uns et des autres autant que des motivations qui les unissent. L'évocation réitérée des liens d'amitié qui forgent et font tenir ces processus muséaux (ce terme est préféré à celui de « projets ») n'a rien d'anecdotique : initiés sur la base des moyens disponibles localement et le plus souvent limités, ces musées cheminent en s'efforçant tant bien que mal de développer leurs activités. Si leur consolidation institutionnelle revêt une importance fondamentale (en regard de la complexité des modes de financement et de la mise en œuvre de nouvelles politiques publiques), leur pérennité repose essentiellement sur l'investissement existentiel, émotionnel et affectif de leurs membres. Et sur l'appui du Réseau.

À la table d'honneur

C'est désormais à la table d'honneur, de part et d'autre du Conseiller Edson Santos, que sont appelés à s'exprimer des intervenants aux profils tout aussi variés : Luiz Antônio de Oliveira, du *Museu da Maré* ; Sandra Maria de Souza, du *Museu das Remoções* dont nous avons déjà parlé ; Auricelia Padilha, du musée *Casa Bumba Meu Boi*, expression de la culture nordestine maranhense dans un quartier nord de Rio ; Antonio Augusto Braz, du Musée vivant de São Bento ; Emerson de Souza, du *Museu do Horto*, mobilisé contre l'expulsion d'une communauté d'habitants jouxtant le Jardin botanique ; et Mario Chagas, directeur du Musée de la République, convié à prononcer le discours conclusif de cette cérémonie.

À ces orateurs incombe le défi de venir compléter, sur la base de leurs propres expériences et connaissances, les pistes ouvertes à la tribune par leurs prédécesseurs. Signe de l'importance des mots, de l'invention de manières de se dire et du croisement des propos des uns et des autres, les thèmes abordés recoupent largement ceux qui ont été déjà évoqués.

En premier lieu la genèse et la croissance de ces musées qui « naissent petits », nous dit Luiz Antonio de Oliveira, « mais sont destinés à grandir », rappelant l'expérience de l'enfantement, de la croissance et de l'épanouissement des humains dans un milieu qui leur est propre. Il ne s'agit pas de faire quelque chose de grand dès le départ (à l'instar de ces projets millionnaires inaugurés sous une forme supposément aboutie), mais de croître pas à pas, au long d'un processus au plus près de l'expérience des communautés et des territoires. Le musée apparaît comme moyen au service d'un travail de mémoire collective, au jour le jour, « un travail qui change la vie, un travail structurant », une forme adaptative du musée aux conditions qui l'environnent. C'est là sa force, son potentiel, sa capacité à

imprimer des changements pour ses acteurs et leurs territoires. Ce qui ne signifie toutefois pas que cela ne concernerait qu'une certaine forme de musées. La muséologie sociale, envisagée dans sa relation d'adhérence avec le monde de la vie, s'applique favorablement à n'importe quel musée, extra- ou intra-muros, central ou périphérique. Et comme nous avait déjà prévenus Antônio Carlos Firmino, le musée social des favelas n'est pas un musée-ghetto : en retournant les stigmates attachés aux populations de celles-ci, il affirme l'unité de la ville, et est destiné à tous.

Des passeurs

Un autre point largement évoqué par les intervenants est l'apparition d'un observateur attentif qui, par une forme d'« annonce », va introduire la possibilité d'un musée, sinon déjà affirmer son existence. Le témoignage d'Auricelia Padilha, du musée *Casa Bumba Meu Boi*, s'ajoute aux autres précédemment mentionnés :

Lorsque le professeur Mario Chagas a déclaré que nous étions une collection vivante, et qu'il se trouvait face à un espace qui dialoguait avec la muséologie sociale, le voile est tombé et nous nous sommes réveillés. Nous avons ressenti un sentiment d'appartenance. Nous sommes des sujets acteurs de la construction de notre communauté.

Si Mario Chagas apparaît invariablement dans ce rôle, c'est peut-être du fait, outre son activité infatigable, de son attachement aux mots pour faire advenir de nouvelles situations — il est aussi, ou avant tout, poète. À son nom s'ajoutent tantôt ceux de Regina Abreu, professeure de l'Unirio ; de Luciene Figueredo, responsable des musées au sein du Secrétariat à la culture de Rio de Janeiro ; et d'Antonio Augusto Braz, du Musée de São Bento. Au *Museu das Remoções*, on rappelle l'impulsion initiale apportée par Thainã de Medeiros, alors étudiant en muséologie et militant des droits humains. L'inflexion du regard se reçoit et se transmet, la formulation en mots de la « conversion en musée » jouant certainement un rôle de premier plan là-dedans. Cela implique l'approche sensible d'un passeur, une lecture braconnière des normes muséales pour y inscrire de nouvelles formes d'actions. Mais il s'agit bien ici d'un changement de regard *de part et d'autre*. Si d'une part les anciens du Réseau, ses coordinateurs, muséologues et enseignants sont susceptibles d'introduire de nouvelles compréhensions des processus muséaux, de leurs dynamiques

potentielles, de l'importance de la mémoire sociale et d'une liberté assumée dans les manières de « faire musée »³ ; de l'autre, inscrits localement dans des réalités vécues singulières, ces créateurs de musées explorant les possibilités offertes par ces nouvelles (in)définitions mettent les premiers au défi de penser l'inclusion dans leurs approches d'initiatives dont les modalités, les contenus et les revendications sont parfois inédites. Et par la suite d'en rendre compte, non seulement comme on peut l'observer dans l'hémicycle du Conseil municipal, mais plus largement dans le cadre des réunions du Réseau où la mise en mots occupe également une place fondamentale. C'est en dissolvant les représentations les plus traditionnelles du musée (ainsi que la conclusion a priori implacable qu'« ils ne sont pas faits pour nous »), puis en confirmant par l'accueil, le verbe et le geste l'appartenance de chacun à un mouvement commun, qu'il devient possible de trouver et d'apporter des appuis (humains, financiers, conceptuels, linguistiques) au cheminement de ces initiatives.

Des contextes loin d'être apaisés

Car la question n'est pas exactement de faire un musée comme on le veut, tant les obstacles qui apparaissent au long de ces processus sont nombreux. L'investissement en temps et en énergie de leurs protagonistes ne suffit pas à leur garantir une autonomie. Ces musées sont aussi souvent établis en zones de conflits, impliquant parfois des situations prolongées de violence, la présence de groupes armés ou des interventions policières disproportionnées⁴. Il est avant tout question de faire *comme on peut*, inventant une subsistance, une continuité et des activités comme autant de formes de résistance. Et c'est précisément là que se trouve leur potentiel. Ainsi que le souligne Antonio Augusto Braz, l'existence et les activités du Réseau s'inscrivent clairement dans l'élargissement d'une lutte politique, d'une forme d'activisme qui passe par la muséologie en une solution de continuité :

La muséologie sociale, comme l'ont dit de manière si émouvante nos compagnons ici présents, est ce

³ Cette dernière dimension était déjà affirmée très explicitement dans la déclaration du Mouvement pour une nouvelle muséologie (MINOM), rédigée à l'issue de la XV^e conférence de celui-ci à Rio de Janeiro en 2013 par une équipe regroupant des membres du Remus-RJ. « Declaração MINOM Rio 2013 ». <http://www.minom-icom.net/files/declaracao-do-rio-minom.pdf>

⁴ Parmi beaucoup d'autres facteurs persistants dont l'ouvrage récent *Lugares de memórias difíceis no Rio de Janeiro* (Santos, Fernandes, Cid & Coimbra, 2024) donne un bon aperçu.

carburant affectif qui nous pousse dans ces luttes successives : des luttes qui nous consomment, qui nous exposent chaque fois plus à la violence et à l'obscurantisme ; mais des luttes qui nous réjouissent, qui nous renforcent, qui nous maintiennent unis, qui nous disent que la vie dépasse la mort. C'est cela, la muséologie sociale : une plateforme de vie, un effort dévoué de chacun et chacune d'entre nous face aux défis que l'inégalité sociale et territoriale nous impose.

Et cette muséologie, comme l'énoncera plus tard Mario Chagas, « n'a pas peur d'affecter et d'être affectée ». C'est une muséologie qui travaille les émotions de ceux qui la conçoivent et de ceux qui la reçoivent, à l'exemple de l'expographie du « temps de la peur » au *Museu da Maré*, mentionnée par Antonio Augusto Braz. « A-t-on mesuré l'impact de ce que l'on peut produire à travers nos expériences muséales ? » questionne ce dernier, « comme l'héroïsme de la lutte de João Cândido, le courage qui se manifeste dans les arts et les cultures urbaines des périphéries, comme la capoeira, mère des arts du Brésil, qui a sa muséologie sociale à Nova Campina, représentée ici par le *contramestre* Xavante ? Quelle est cette richesse ? Quel est ce pouvoir ? Comment ne pas aimer cette façon passionnante de se vivifier et de se confronter à ceux qui veulent nous tenir éloignés des sphères du pouvoir ? ».

« Vu de loin, tout semble pareil »

On aura reconnu dans les propos des protagonistes de cet hommage nombre de caractéristiques propres aux écomusées, aux musées communautaires, aux musées de territoire et de parcours. Le Remus-RJ est un réseau de muséologie parmi d'autres au Brésil, et les expérimentations conduites par ces musées en train de se faire s'appuient aussi sur des références plus largement partagées dans le domaine de la muséologie. La question semble toutefois souvent moins de s'identifier à une catégorie déterminée de musée que de trouver des outils adéquats pour agir dans des contextes chaque fois singuliers.

On pouvait attendre que l'ancrage de la muséologie sociale dans l'histoire des muséologies engagées soit évoqué dans les propos conclusifs de Mario Chagas, qui était aussi le président du MINOM, le Mouvement international pour une nouvelle muséologie. Mais avant toute chose, énonce ce dernier, la muséologie sociale est ce que l'on vit ici, c'est la

diversité que l'on observe dans cet auditoire, la présence des anciens et des plus jeunes, qu'il salue, la contribution des étudiants en muséologie chargés de la coordination du Réseau, Nathália Lardosa et Luís Henrique Porto. Ce sont les engagements concrets de cette muséologie comme outil de lutte, son rôle dans l'implémentation de politiques publiques participatives au Brésil. Cette muséologie *sensible*, qui se construit dans une visée de transformation sociale, n'écarte pas les théories et les concepts, qu'elle alimente par ses pratiques, en tant que *praxis* muséologique.

Des chercheurs et chercheuses se trouvent au défi de rendre compte de son foisonnement, de sa diversité et de son actualité. Ces musées qui s'inventent, se révèlent et s'engendrent dans le présent ne sont sans doute ni marginaux ni hérétiques (Varine, 2005), ou seulement aux yeux d'une certaine orthodoxie qui mériterait d'être étudiée symétriquement. De fait, la suspension d'une compréhension a priori de l'expression « muséologie sociale », pour observer ses usages, révèle les singularités des formes d'engagement des membres du Remus-RJ et les savoirs situés, intimement liés à des contextes d'action spécifiques, que ces muséologues de terrain construisent, mobilisent et partagent. La rencontre de ces savoirs avec des formes de connaissances muséologiques plus formalisées (ou détachées de leurs conditions de production) est féconde : elle vient interroger des cadres normatifs et des habitudes de pensée en éclairant leurs limites, leurs silences et leurs angles morts.

Un apparent paradoxe a déjà été relevé à cet égard : la participation à ce réseau incite des initiatives développées localement à l'adoption de définitions admises par les organes administratifs, dans le but de participer aux programmes et aux appels à projets publics mis en place ces dernières décennies au Brésil en vue d'assurer à de telles initiatives des sources de financements potentiels. Le maniement des catégories « normalisées », parallèlement à des catégories « expérimentales », montre une même capacité de ces acteurs interdisciplinaires à s'approprier des significations de manière critique, créative, indisciplinée, radicale et contestatrice (Brulon Soares, 2022).

Quelles spécificités pour la muséologie sociale ?

Les propos des intervenants au sein de l'hémicycle du Conseil municipal de Rio de Janeiro donnent un bon aperçu de ces appropriations singulières des ressources et des définitions de la muséologie. En maniant divers registres d'énonciation, convoquant autant des dimensions sensibles, émotionnelles ou factuelles de leurs expériences, que des postures engagées

ou des catégories conceptuelles, les porte-paroles de ces processus rendent compte de l'adhérence des actions menées, des revendications formulées et des critères élaborés pour définir ce qui importe, aux réalités sociales spécifiques à chacun des lieux où s'élaborent (et se renouvellent) ces musées émergents. La pertinence et la pérennité de ceux-ci en dépendent. Agiles dans leur capacité à traiter des problématiques avec lesquelles leurs communautés sont aux prises, consolidés par les expériences partagées et les appuis fournis au sein du Remus-RJ, ces musées en particulier ne devraient, en un certain sens, pas faire figure d'exception. Ils devraient nous rappeler en quoi les musées *en général* ont été, ou ont vocation à être à un moment donné de leur histoire, engagés dans des transformations sociales et culturelles — quand bien même nous apparaissent-ils souvent, une fois établis et institutionnalisés, imperméables aux indocilités irréductibles du présent. Les bouleversements récents que nos sociétés ont connus devraient les engager, selon Alice Semedo (2023), à repenser en profondeur leurs modes de présence au monde. Il ne suffit pas de proclamer la valeur sociale ou la responsabilité morale du musée, « mais bien celle de la justice, ainsi qu'une éthique de l'écoute et de la vulnérabilité en tant qu'éthique de l'amour. » (ibid. p. 97).

Nous avons pu observer en quoi la muséologie sociale produit des effets puissants en termes d'identification. Elle est susceptible de transformer littéralement la perception que des acteurs et actrices entretiennent d'eux-mêmes et de leurs initiatives. À travers les mots prononcés et échangés dans le cadre du Réseau, elle révèle et renforce des processus muséaux ; elle les prémunit de l'isolement à travers l'écoute de leurs membres, en croisant leurs histoires, leurs inspirations, leurs interrogations et leurs doutes. Tout cela ne se passe pas sans heurts, inquiétudes, ruptures parfois, ou encore en manifestant des formes de participation d'intensité variable. Mais ce que ces poétiques et politiques de la muséologie sociale activent, et cela ne manque pas d'être rappelé à l'occasion par ses protagonistes, n'est pas affaire de bonnes intentions. C'est une visée transformatrice en matière de justice pour ses membres et au-delà, pour les communautés muséales au sens le plus large. L'impact des expériences réalisées, comme l'a évoqué Antonio Augusto Braz, est pensé au regard des défis d'une vie commune dans une société politiquement divisée et profondément inégalitaire. D'un point de vue plus formel, enfin, le droit à la culture étant constitutionnel, l'appui apporté à de telles initiatives ne relève pas de la bienfaisance ou de la générosité, mais d'une compréhension adéquate des évolutions nécessaires dans les politiques publiques, et de l'implémentation de celles-ci à l'échelle de ces processus transformateurs.

Ces musées qui expérimentent dans leurs actions, leurs formes et leurs contenus, qui constituent des communautés d'apprentissage pour les collectifs qu'ils rassemblent, et qui souvent cherchent encore leurs mots pour se dire (au contraire des musées dans lesquels « tout est dit » ?), ne seraient-ils pas, une fois réunis dans de tels réseaux d'interlocution, les plus susceptibles de produire des perspectives muséales qui font défaut à leurs homologues trop bien établis ? Ne rendent-ils pas mieux compte d'un idéal muséal assumant la pluralité et la diversité des patrimoines, culturels, naturels, sociaux, et des multiples formes d'héritage et d'appropriation dont ils font l'objet ? On pourrait suggérer qu'à l'image de la « nouvelle muséologie », qui selon André Desvallées n'était apparue comme telle « que dans la mesure où la muséologie avait vieilli » (1992, p. 22-23), au fil du temps la muséologie sociale manifeste à travers ses réseaux et ses musées, au-delà du caractère singulier de chacun d'eux et à l'encontre des amnésies observables dans la discipline, les traits d'une muséologie générale en train de se faire.

Références bibliographiques :

Capanema, S. (2022). *João Cândido e os navegantes negros: a Revolta da Chibata e a segunda abolição*. Rio de Janeiro : Malê Editora.

Brulon Soares, B. (2022). Du musée intégral au musée social : l'épistémologie politique de la muséologie sociale au Brésil. *Culture & Musées*, 39, 85–108.

Desvallées, A. (1992). *Présentation. Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie (Vol. I)*. Paris : Éditions W., M. N. E. S.

Loureiro, K. A. S. (2023). *7 anos no Museu de Favela, 2008 a 2014*. Rio de Janeiro : Editora Danda.

Santos, M. S. dos, Fernandes, A. P. A., Cid, G., & Coimbra, C. (Eds.). (2024). *Lugares de memórias difíceis do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Mórula Editorial.

Semedo, A. (2023). Pratiquer la présence : la fabuleuse vocation du musée-du-monde. *Culture & Musées*, 41, 93–118.

Silva, R. M., & Januário, R. (2022). Le Réseau de muséologie sociale de Rio de Janeiro. In Gouveia, I., Chagas, M., Duarte Cândido, M. M., & Schoeni, D. (Eds.), *Muséologie sociale : dialogues, réflexions et pratiques décoloniales. Les Cahiers de Muséologie*, Hors-série n° 2. URL : <https://popups.uliege.be/2406-7202/index.php?id=1333>

Varine, H. de. (2005). Le musée communautaire est-il hérétique ? [Article non publié]. URL : <http://www.hugues-devarine.eu/textes-inédits/44-le-musee-communautaire-est-il-heretique-.html>

Appréhender la muséologie sociale au Brésil : démarches de pré-terrain de recherche

Anna-Lou Galassini¹

Résumé

Dans le cadre de mes recherches doctorales sur le rôle social des musées, je me suis plongée en immersion au cœur des musées communautaires du Brésil, où la muséologie sociale réinvente l'expérience muséale. Ce récit retrace mon voyage à Rio de Janeiro, São Paulo et Recife, où je découvre des initiatives culturelles qui transcendent les frontières des musées traditionnels. De la préservation des mémoires dans les favelas à la valorisation des cultures autochtones, en passant par des projets dans des zones rurales, j'explore comment ces musées redéfinissent le concept même de musée, en mettant l'accent sur les histoires et les voix des communautés marginalisées. Ces initiatives offrent un regard neuf sur la manière dont les institutions muséales peuvent devenir des acteurs de changement social, tout en incitant à une réflexion critique sur notre vision occidentale classique du musée.

Abstract

As part of my doctoral research on the social role of museums, I focused my interest on Brazil's community museums, where social museology reinvents the museum experience. This article retraces my journey to Rio de Janeiro, São Paulo, and Recife, where I discovered initiatives that transcend the boundaries of traditional museums. From preserving memories in favelas to valorizing indigenous cultures and projects in rural areas, I explore how these institutions are redefining the concept of museum, by focusing on the experiences and voices of

¹ Anna-Lou Galassini est candidate au doctorat « muséologie, médiation, patrimoine » de l'Université du Québec à Montréal. Elle effectue ses recherches sous la codirection d'Yves Bergeron et Manuélina Maria Duarte Cândido avec comme thème central l'émergence puis l'affirmation du rôle social du musée au sein des pratiques professionnelles du domaine muséal.

marginalized communities. These initiatives offer a fresh reflection on how museum institutions can become agents of social change, especially concerning our classical Western vision of the museum.

Introduction

À la croisée de la recherche académique et de l'exploration culturelle, le pré-terrain de ma recherche au Brésil m'a plongée au cœur de la muséologie sociale. J'y ai découvert des réalités muséales éloignées de mes expériences de visites personnelles, jusqu'à présent assez classiques. Cette immersion met en relation le corpus littéraire auquel je me familiarise depuis quelques années et les pratiques muséales concrètes, m'incitant à amorcer une déconstruction de la notion traditionnelle de musée. Évoluant dans un contexte franco-qubécois, je suis plutôt accoutumée à des musées classiques. Cette immersion au Brésil m'a confrontée à une nouvelle définition du musée, influencée par le contexte socioculturel, la politique historique, et ses communautés de proximité : « Définir ce qu'est un musée, ou ce qu'il n'est pas, dépend du contexte socioculturel, de la politique historique et du développement des infrastructures, ainsi que de la perception des intervenants et des communautés qu'il espère servir » (Monção et Carvalho, 2022).

Ce texte est le résultat de la mise en application d'un protocole de recherche articulée en trois étapes : premièrement une recherche documentaire permettant de me familiariser avec le sujet, dans un second temps, une stratégie pour joindre des interlocuteurs et interlocutrices, et dans un troisième temps, la mise en place d'un protocole pour la récolte de données.

Recherche documentaire

Constituer un corpus littéraire théorique sur la muséologie sociale brésilienne a été la première étape du processus. Le texte de Bruno Brulon Soares « Du musée intégral au musée social: épistémologie politique de la muséologie sociale au Brésil » explique que ces d'interventions muséales s'insèrent dans des contextes de difficultés sociales qui ont « notamment conduit des groupes sociaux divers à s'approprier le musée de manière créative et expérimentale » (Brulon Soares, 2022, p.85). Il s'agit de proposer des interventions muséales en rupture avec la muséologie classique du nord mondialisé. C'est par le biais de cet article que j'ai pris

connaissance des initiatives de muséologie sociale à Rio de Janeiro tel le *Museu da Maré* du *Museu Sankofa da Rocinha* et du *Museu das Remoções*.

Manuelina Maria Duarte Cândido dans son texte « Muséologie sociale – expériences brésiliennes » (Duarte Cândido, 2021, p.318) mentionne également les initiatives citées ci-dessus tout en se focalisant sur l'apport du savoir des communautés au sein du processus de muséalisation. Ainsi l'attention du professionnel du musée (ou plus précisément des bénévoles) se déplace des collections d'objets matériels vers les membres des communautés.

Compte tenu de la prépondérance de musées sociaux à Rio de Janeiro, il était donc important de mieux connaître son réseau de muséologie sociale. À cet égard, le texte « Le Réseau de muséologie sociale de Rio de Janeiro » (Silva et Januario, 2022), écrit collectivement par ses membres, permet de donner des balises temporelles importantes. L'initiative s'est mise en place en 2008 avec une intensification des activités à partir de 2013, s'inspirant du réseau des musées communautaires du Ceará. Sa mission est d'effectuer « une (re)construction critique de l'histoire et de la mémoire, ainsi que la sauvegarde des expressions culturelles des peuples, communautés, groupes et mouvements sociaux dans l'État de Rio de Janeiro (p.211) ». Les membres s'organisent en réunion, chacune se tenant dans une des institutions du réseau, favorisant une structure organisationnelle horizontale et permettant de connaître toutes les initiatives des membres.

Rita de Cássia Santos Pinto, résidente et bénévole au *Museu de Favela* (MUF), explique la mise en place (Rita de Cassia Santos Pinto, 2022, p.151) de cette initiative communautaire et participative : fondé en 2008 dans les favelas de Pavão, Pavãozinho et Cantagalo à Rio de Janeiro, le MUF se considère comme un musée de territoire. En 2009, il est reconnu comme premier *Pontos de Memória* du Brésil. Proposant un parcours de peintures murales réalisées sur les façades des maisons avec l'appui des habitants des favelas, le MUF est devenu un incontournable par son aspect pionnier, mais aussi radical et engagé.

Alexandre Oliveira Gomes et João Paulo Vieira Neto font un constat similaire à propos du Réseau des musées communautaires du Ceará, dans le Nordeste du Brésil. « (Oliveira Gomes et Vieira Neto, 2022) . Les auteurs font état d'une « École de muséologie cearense » ayant incité l'implantation d'un réseau de musées autochtones, qui s'intéresse principalement à « l'histoire sociale et culturelle, [...] l'enseignement et [...] la recherche sur le patrimoine et la mémoire [...], la diversité/pluralité des mémoires exprimées à travers la préservation du patrimoine culturel local. (pp.194-195) ». Alexandre Oliveira Gomes est également le fondateur de

l'« Escola Livre de Museologia Política » venant en aide aux communautés autochtones souhaitant mettre en place des initiatives muséales non seulement au Ceará, mais aussi dans l'État du Pernambouc.

Itinéraire du voyage

Ces lectures et les observations qui en découlent ont permis de baliser, avec l'aide de ma co-directrice de thèse Manuelina Duarte Cândido, les étapes d'un voyage m'orientant vers trois villes: Recife (État du Pernambouc), Rio de Janeiro (État de Rio de Janeiro) et São Paulo (État de São Paulo). Les musées sélectionnés ont été aussi bien des institutions classiques que des musées sociaux, offrant la possibilité de me familiariser avec un panel large d'initiatives. Chacune des étapes du voyage a été ponctuée par des rencontres, soit avec des professionnels des musées, soit avec des habitants es, bénévoles es, et étudiants es, me procurant ainsi une vision « de l'intérieur ». Le défi linguistique pour communiquer avec mes interlocuteurs trices m'a conduit à opter rapidement pour un « portugol » qui m'a par la suite, à mon retour, m'a incité à suivre des cours de portugais de manière hebdomadaire.

Recife :

- *Memorial Xambá*
- *Paço do Frevo*
- *Escola livre de Museologia Política : Tracunhaén*
- *Museu do Estado do Pernambuco*
- *Museu do Homem do Nordeste*
- *Caixa Cultural*
- *Instituto Ricardo Brennan*
- *Engenho Massangan*
- *Museu do Carnaval (Olinda)*

Rio de Janeiro:

- *MAR, Museu do Arte de Rio*
- *Museu da Amanhã*
- *Museu Sankofa da Rocinha*
- *Museu da República*
- *Museu do Folklore*

- *Museu da Maré*
- *Museu da Favela*
- *Museu das Remoções*

São Paulo :

- *Museu AfroBrasil*
- *Pinacoteca do Estado*
- *Museu Paulista*
- *Museu das Favelas*
- *Museu da Diversidade Sexual*
- *Museu das Culturas Indígenas*
- *Museu da Arqueologia e Etnologia Universidade de São Paulo*
- *Bienal de São Paulo*

J'ai été captivée par plusieurs initiatives territoriales ancrées dans leur environnement direct. On note dans la liste des sites visités la présence importante de musées de favelas, d'un musée de communauté religieuse (*Terreiro Xambá*), ainsi qu'une expérience autochtone (avec l'*Escola Livre de Museologia Política*, qui travaille avec les communautés pour organiser et valoriser leurs collections). Chaque projet témoigne d'une connexion puissante avec son milieu et d'une volonté de préserver et célébrer l'histoire locale.

Le MUF (*Museu de Favela*) se présente comme le premier musée de favela au monde (*Museu de Favela*, 2024). Il a pour missions de préserver la mémoire de la communauté et de promouvoir la connexion entre les habitants, ainsi que de valoriser la culture locale. Il met en avant les origines culturelles de la Samba, la culture migratoire du Nordeste, la culture noire, les arts visuels et l'histoire de l'origine des favelas. Il fut le premier « *Ponto de Memória* » enregistré par l'*Instituto Brasileiros de Museus* (IBRAM), qui « identifie, appuie et valorise les initiatives de mémoire et de muséologie sociale basée sur une gestion participative en lien avec la communauté et son territoire » (*Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM*, 2021), notamment par son appui au projet des « *casas-telas* » (les « *maisons-toiles* », qui date de 2009). Cette proposition de valorisation du quartier par des peintures murales constitue pour les visiteurs du MUF une occasion de parcourir les espaces des favelas en compagnie des représentants du musée, et ainsi de mieux comprendre leur mémoire collective.

« Le circuit [des maisons-toiles] du MUF est l'équivalent des expositions permanentes d'un musée traditionnel. (...) Le MUFTUR est en cours d'incubation pour devenir une agence commerciale touristique-culturelle mise en œuvre directement par les résidents, indépendamment du musée. » (Silva, Pinto, Alfonso et Loureiro, 2012, p. 43) [...] « Ce qui se trouve sur les murs des *Casas-Tela* fait partie de nos vies. C'est ce que nous vivons. » (Silva, Pinto, Alfonso et Loureiro, 2012, p. 19)



Image 1 : Portail d'accès au Musée- Portrait de rebelles nordestins. Crédit : Anna-Lou Galassini



Image 2 : « Alvaladora do Galo » - Première murale du parcours. Crédit : Anna-Lou Galassini

Chaque peinture est accompagnée par un court texte donnant de plus amples détails sur la scène peinte.



Image 3 : Texte accompagnant la première peinture.
Crédit : Anna-Lou Galassini

Pionnier dans cette initiative, qui sera suivie par la suite par d'autres, le MUF continue de grandir avec de plus vastes nouveaux locaux nouvellement occupés.

Dans cette même dynamique de valorisation du patrimoine local, le *Museu da Maré*, inauguré en 2006 (Chagas et Abreu, 2020, p.34), illustre l'évolution de la favela du même nom. Situé plus au nord de Rio, il se qualifie de lieu immersif présentant le passé, le présent pour penser le futur (*Museu da Maré*, 2024). Initialement construites sur pilotis, les habitations précaires des premières occupations ont par la suite, à la faveur du remblaiement des rives (en partie réalisé par les propres habitants), été remplacées par des constructions en maçonnerie. Le patrimoine matériel et immatériel entourant cette histoire singulière de l'habitat au sein de la favela est le cœur du musée. Il propose aux visiteurs et visiteuses de déambuler à travers 12 thématiques – nommées ici des « temps », mais sans dimensions strictement chronologiques : le temps de l'eau, du marché, de la maison, de la peur, de la foi² (*Museu da Maré*, 2024) dans un espace fermé, aux caractéristiques muséales « classiques »:

² Traduction de : tempo da água, do mercado, da festa, da casa, do medo e da fé.

- 1) Un espace d'accueil à l'entrée où les visiteurs sont accueillis et introduits par le ou la guide (parfois un ou une adolescente) .
- 2) Une exposition permanente avec un parcours prédéfini présentant des objets matériels, des photos et des textes, mais aussi une reproduction de maison sur pilotis emblématique et caractéristique des anciennes demeures de la favela. On peut passer dessous mais aussi en visiter l'intérieur afin d'en apprendre davantage sur le mode de vie.
- 3) Un espace de réserves ouvertes (archives de Dona Orosina) qu'il est possible d'observer depuis le parcours d'exposition. Les collections sont toutes disponibles en ligne et sont subdivisées selon plusieurs catégories : muséologiques, iconographiques, bibliographiques et cartographiques (*Museu da Maré*, 2024).



Image 4 : Vues de l'exposition permanente du Museu da Maré. Crédit : Anna-Lou Galassini



Image 5 : Vues de l'exposition permanente du Museu da Maré. Crédit : Anna-Lou Galassini



Image 6 : Aperçus de la réserve.
Crédit : Anna-Lou Galassini

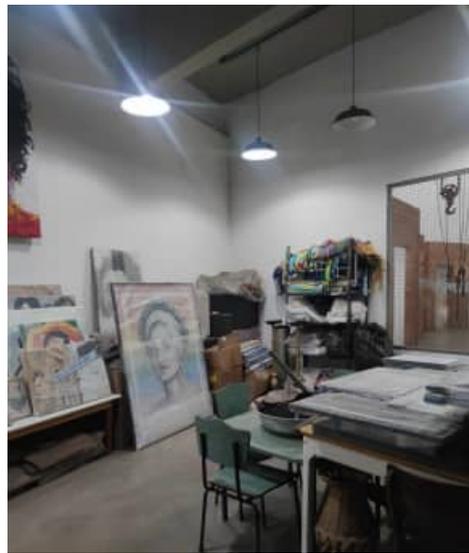


Image 7 : Aperçus de la réserve.
Crédit : Anna-Lou Galassini

Cette dynamique se manifeste également au *Museu das Remoções* (le musée des expulsions), situé dans le quartier de la *Vila Autódromo*. Ce dernier illustre le pouvoir social et politique de telles initiatives communautaires qui se donnent pour mission de « Participer à la lutte contre les expulsions, préserver le lien symbolique, la mémoire émotionnelle et les pratiques sociales des communautés expulsées » (*Museu das Remoções*, 2024). ». Le parcours muséal fut inauguré en 2018 et s'effectue en compagnie de médiateurs trices, dont les récits éclairent les différents épisodes vécus par les habitant·es au long de la déambulation sur le site. L'initiative est née suite au projet d'expulsion des 700 familles de la favela *Vila Autódromo* en vue des Jeux olympiques de 2016. La création du musée a occupé une place importante dans les actions de résistance des habitant·es, et propose désormais une visite des ruines de leur ancien quartier, afin de perpétuer la mémoire de leur mode de vie (anciens commerces, vie associative, aménagements urbains réalisés collectivement). Ces actions permirent la reconstruction en 2016 de 20 habitations, une victoire malgré tout (*Museu das Remoções*, 2024).



Image 8 : Panneau d'accueil de la Vila Autódromo montrant le quartier avant et après les expulsions. Crédit: Anna-Lou Galassini

La lutte sociale par la culture s'est aussi développée à São Paulo dans le quartier de *Jardim Vermelho*. Créé en 2021, ce musée se qualifie de lieu de résilience et de réhabilitation sociale. Il a vu le jour suite au projet du documentaire « *Revelando Guarulhos : Memórias do Jardim Vermelho* » de Suzy Santos (Santos, 2023). Dans un manifeste présentant le projet, elle

indique que cette initiative vise à restituer de l'estime de soi aux habitants des lieux :

Les actions muséologiques développées par le musée, coordonnées par des éducateurs et des leaders communautaires du quartier, visent à impliquer des personnes de la communauté de différents groupes d'âge dans des actions d'[auto-]recherche, d'enregistrement, de collecte et de diffusion des mémoires et des références patrimoniales des habitants de *Jardim Vermelhão*, dans le but de promouvoir leur estime de soi, leur autonomisation, leur développement personnel et collectif (dans les familles et la communauté) [...] (Santos, 2023, p.1).

Une exposition modulable est installée dans le centre communautaire accueillant des services médicaux et aussi une cuisine solidaire proposant une fois par semaine des repas gratuits. Cette exposition présente l'histoire de la favela, la vie quotidienne et les conquêtes sociales dans l'obtention de services tels des soins médicaux, l'électricité. La collection comprend également le stade de foot (lieu de réunions sportives, de manifestations culturelles et de fêtes pour petits et grands), mais aussi les illustres habitants du quartier.



Image 9: Visite de l'exposition de Jardim Vermelhão et déjeuner avec l'équipe. Crédit : Anna-Lou Galassini

Dans un registre différent, mais complémentaire, le *Museu das Favelas*, ouvert en 2021, offre une perspective plus large concernant la dynamique muséale ayant pour thème les favelas. Il n'est pas un musée de territoire, car il ne s'ancre pas dans une communauté précise, mais mérite un aparté tant sa mission (représenter toutes les favelas du Brésil (*Museu das Favelas*, 2024) est complémentaire avec les initiatives présentées ci-dessus. Une conversation avec Renata Furtado, directrice des collections, a permis d'évoquer les enjeux délicats qu'entretient ce musée dépendant de l'État de São Paulo vis-à-vis de sa mission :

- 1) Le musée à la volonté de représenter toutes les favelas du Brésil sans se situer lui-même dans une de celles-ci. Le musée est installé dans un ancien palais gouvernemental (qui avant d'être propriété de l'État appartenait à un ancien baron du café).
- 2) Le collectionnement étant considéré comme un acte colonialiste, il ne peut pas être reproduit par cette institution. Il faut donc trouver des stratagèmes pour pallier cet axe muséal en trouvant d'autres services à offrir.

Ces expériences de musées de favelas démontrent la fonction symbolique des institutions muséales. Parfois multiformes, les qualifier de « musées » et non de « centres culturels » donne toute la force à cette démarche. Les témoignages et retours d'expériences du *Museu de Favela* (MUF) et du *Museu das Remoções* le démontrent. L'exemple du *Museu das Favelas* à São Paulo, bien que différent car d'initiative gouvernementale, témoigne de la force tranquille de ces institutions muséales au sein des favelas, qui autrefois marginalisées, commencent aujourd'hui à trouver leur place dans les discours officiels.

La visite du mémorial de la communauté religieuse Xambá (communauté religieuse de culture afro-descendante et autochtone) à Olinda, ville classée au patrimoine de l'UNESCO située en périphérie de Recife, montre aussi une valorisation d'un patrimoine vivant. J'ai pu en apprendre davantage sur l'histoire, sur la structure de la communauté et sur les rituels liés aux *Orixas*. L'exposition située dans un bâtiment à l'arrière du *terreiro* (le *terreiro* étant le nom donné aux lieux de culte de ces communautés), a été élaborée avec l'aide et la coordination du *Museu do Homem do Nordeste* (*Portal Folha de Pernambuco*, 27 février 2023). Une fois le projet finalisé, le matériel a été donné à la communauté (FUNDAJ, le 4 octobre 2023).

En parallèle à la présence accrue de musées de territoire dans des contextes urbains, il existe aussi des initiatives rurales tels les projets menés en collaboration avec l'*Escola Livre de Museologia Política*, fondée par Alexandre Gomes.

L'ELMP (École libre de muséologie politique) vise à rassembler les peuples, les populations, les mouvements et les musées communautaires, sur la base d'une proposition politico-pédagogique visant à échanger des expériences et à créer des réseaux dans les domaines de l'histoire sociale, de la mémoire et de la muséologie communautaire. (Escola Livre de Museologia Política – ELMP, le 12 juin 2023).

L'*Escola Livre* s'attèle à la mise en place d'un répertoire cartographique cataloguant les initiatives muséales des zones rurales du Pernambouc dans la « Zona Mata », la zone « Mata Sul » et « Mata Norte ». En plus de ce projet d'envergure, l'ELMP propose des cycles de formations aux acteurs·trices étant à l'initiative de projets muséologiques dans ces régions³.

Ainsi, j'ai visité la localité de Tracunhaém au Pernambouc avec Sid, créateur du *Festival Tipoia* (Instagram Tipoia Festival, 2024) mis en place depuis 23 ans, mêlant musique et terre cuite. Tracunhaém vit principalement de l'artisanat de la terre cuite que l'on trouve en grande quantité dans cette zone ainsi que du commerce du sucre. En plus d'être familiarisée avec les enjeux urbanistiques et sociaux de Tracunhaém, la rencontre avec Sid m'a permis d'être au fait du processus de cartographie de l'ELMP prenant comme exemple le *Festival Tipoia* et ses archives.

³ La majorité des propos sont des informations données par Liv Monteiro, qui fut mon accompagnatrice. Mme Monteiro est la coordinatrice événementielle l'*Escola Livre de Museologia Política*.



Images 10, 11, 12 et 13 : Travail de la terre cuite et archives du Festival Tipóia présentées par Sid.
Crédit : Anna-Lou Galassini

Le modèle des musées territoriaux s'appuyant sur le savoir et l'histoire de communautés marginalisées comme processus de muséalisation semble au fur et à mesure devenir une pratique courante dans les musées classiques. Ainsi, ce séjour fut ponctué des visites de

musées conventionnels ayant instauré des pratiques proches de la muséologie sociale.

Le Musée d'archéologie et d'ethnologie (MAE) fait partie d'un des quatre musées universitaires de l'Université de São Paulo, parmi lesquels on compte également le *Museu de Arte Contemporânea*, le *Museu Paulista (Museu do Ipiranga)* et le *Museu de Zoologia*. Le *Museu de Arqueologia e Etnologia* possède une collection large d'objets :

Des collections archéologiques relatives aux peuples originaires du Brésil et de l'Amérique colonisée par les Espagnols, à l'antiquité méditerranéenne et moyen-orientale (Égypte, Grèce, Rome et Mésopotamie), à des objets issus de la culture matérielle des sociétés indigènes contemporaines et aux traditions africaines et afro-brésiliennes. (Vasconcellos, 2023 – traduction propre)

Le projet de l'exposition « *Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena* » a été initié en 2016, lorsque le MAE a décidé d'effectuer un récolement des objets autochtones de la région de São Paulo collectés entre le 19^e siècle en la seconde moitié du 20^e siècle. Le MAE avait le souhait que les groupes autochtones de trois zones géographiques (Terra Indígena Icatu, Terra Indígena Vanuire, Terra Indígena Araribá) puissent avoir l'entière liberté d'effectuer le commissariat de l'exposition (Kaingang, Guarani Nhandewa, Terena, 2018, pp. 1-27) afin d'exposer leurs réalités contemporaines de sorte à lutter contre les stéréotypes. La professeure Marília Xavier Cury m'a fait part des particularités de chaque nation, qui explique l'hétérogénéité des contenus entre les différentes sections de l'exposition.



Images 14 et 15 : Vues de l'exposition « Resistência Já ». (de droite à gauche) vue de l'exposition « Resistência Já » - Localisation géographique des peuples autochtones – Texte de présentation du peuple Guarani / Présentation des groupes intergénérationnels de curateurs du peuple Terena. Crédit : Anna-Lou Galassini.

Elle a rappelé que le MAE porte un héritage important de colonisation non seulement dans son processus de collectionnement, mais aussi dans sa structure organisationnelle. Entreprendre un tel projet représente participer d'une manifestation décoloniale de la muséologie, héritière des mouvements et des valeurs de la Nouvelle Muséologie (Xavier Cury, 2020).

La muséologie sociale est contre-hégémonique lorsqu'elle réalise des musées communautaires, indigènes, quilombolas, de terreiro et autres, qui ne sont pas inclus dans l'agenda néolibéral. Elle l'est aussi lorsqu'elle active, dans les musées traditionnels et universitaires, ses hypothèses de participation à travers des collaborations. (Xavier Cury, 2020, p.187 – traduction propre)

Le *Museu das Culturas Indígenas*⁴ collabore aussi au plus haut niveau avec les communautés autochtones de São Paulo. Sa création est le fruit de la lutte du peuple Guarani en recherche d'un lieu de représentation artistique, technologique, et intellectuelle. Le *Museu das Culturas Indígenas* est sous la gestion de trois organismes : ACAM Portinari, Institution Maracá,

⁴ Institution muséale inaugurée par le *Secretaria da Cultura, economia e Indústria Criativas* en 2022.

Conselho Indígena Aty Mirim. Ceux-ci assurent les canaux de participation des peuples autochtones, consultent, délibèrent aussi bien au sujet des choix opérationnels, des expositions, des actions éducatives ou encore des politiques de gestion. La présence de « *mestres* » (des éducateurs autochtones, des passeurs de savoirs) lors de la visite montre la place importante qu'occupent les autochtones dans ce musée.

Ce sont des groupes ethniques indigènes habitant la ville de São Paulo qui apportent au musée les références, les valeurs et les histoires de leurs communautés. Ils parlent de leurs cultures, de leurs savoirs, de leurs luttes et de leurs modes de vie, dans une perspective plurielle d'expériences, considérant la diversité ethnique du pays et de l'État.. (*Museu das Culturas indígenas*, 2023, p.187 – traduction propre)

Les « *mestres* » sont les médiateurs qui renseignent les visiteurs sur leurs savoirs ancestraux, et leurs enjeux quotidiens. Ainsi, ils et elles abordent la mémoire des communautés, le génocide, l'éducation à l'environnement, la légitimité de leurs luttes, le « *bem viver* », le « *fortalecimento* » et la relation au territoire.

La dernière institution de mon *corpus paulista* est le *Museu do Ipiranga*, spécialisé dans la culture et l'histoire matérielle de la ville. Tout comme le Musée d'archéologie et d'ethnologie, le *Museu do Ipiranga* est l'une des institutions muséales de l'Université de São Paulo. Il est localisé dans un édifice patrimonial construit entre 1890 et 1895, afin de célébrer l'Indépendance du Brésil proclamée en 1822. Un nouveau musée plus accessible a été ouvert en 2022 dans le cadre du bicentenaire de l'indépendance du pays (*Museu do Ipiranga – USP*, 2024). Cette rénovation a non seulement impliqué d'importantes modifications architecturales, mais aussi une rénovation des expositions permanentes. À l'occasion des travaux, ont été proposés de nouvelles formes de narration au sein des expositions permanentes.

« *Uma História do Brasil* » revient sur la vision classique du pays présentée par des œuvres polémiques aux tons racistes, dont la spécificité est de ne pas pouvoir être déplacées en raison de leur accrochage, étant directement collées sur les murs (ex : les peintures *Ciclo do Ouro* et *Ciclo da caça ao índio*⁵).

« Cette décision prend en compte le fait, en premier lieu, qu'il ne s'agit que de l'une des versions possibles de récit de l'histoire du Brésil, et

⁵ Traduction : Cycle de l'or et Cycle de chasse de l'Indien

qu'elle est aujourd'hui amplement questionnée ». (Garcez Marins, 2022, p.15– traduction propre). En plus d'une dimension critique au sein des textes de l'exposition, on retrouve des vidéos permettant une mise en perspective des « contre points de vue », en guise de fil directeur.

En voici quelques exemples :



Images 16 et 17 : Contre points de vue dans les expositions permanentes du Museu do Ipiranga.
Crédit : Anna-Lou Galassini.

In fine, ces expériences avancent l'hypothèse selon laquelle la frontière entre les traditions de muséologie classique et de muséologie sociale devient peu à peu poreuse, laissant désormais plus de place à des discours alternatifs.

Conclusion

Ce voyage a été une véritable initiation à la déconstruction, tant envers les communautés défavorisées qu'envers de nouveaux modèles muséaux. Partir à la rencontre de ces projets et de leurs acteurs me permet de mieux délimiter mon terrain de recherche, affirmant la nécessité d'un panel d'institutions muséales brésiliennes au sein de ma thèse. Ce protocole que j'ai appelé « démarche exploratoire », utilisant des préceptes issus de théories anthropologiques, a rendu possible la réalisation de ce

pré-terrain, réduisant à l'avenir le risque de biais intellectuels induit par un manque de connaissance des différents paramètres.

Les rencontres avec les habitant·e·s des différentes localités, les professionnel·le·s de musées, les chercheurs·euses universitaires, et mes guides sur place (George Henrique Pereira, Liv Monteiro et Dominique Schoeni) ont fait la richesse de ce voyage. Je remercie chacun et chacune de mes interlocuteurs·trices pour leur générosité, leur accueil et le temps qu'ils et elles m'ont accordé. *Obrigada !*

Références bibliographiques :

Chagas, M., et Abreu, R. (2020). O Museu da Maré. Dans A. C. P. Vieira, C. R. R. Silva, & L. A. Oliveira (Eds.), *A Maré em 12 tempos*. Rio de Janeiro: Museu da Maré.

Colaborativo de Acervos de Museus Comunitários & Movimentos Sociais. (n.d.). *Conseil International des musées France. Loi Musée 2002*. Conseil International des musées France. <https://www.icom-musees.fr/ressources/loi-musee-2002>

Conseil International des musées. (2022). Définition du musée. *Conseil International des musées*. <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>

Cury, M. X. (2020). Política De Gestão De Coleções: Museu Universitário, Curadoria Indígena E Processo Colaborativo . *Rev. CPC*, 12, 165-191. <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/172076/169206>

Duarte Cândido, M. M.. (2021). La muséologie sociale, expériences brésiliennes. Dans A. Gob et N. Drouguet (Eds.), *La muséologie* (pp. 316-319). Paris: Armand Colin. <https://www.cairn.info/la-museologie--9782200630997-page-316.htm>

Escola Livre de Museologia Política – ELMP. (2023, June 12). Seminário Acervos de Museus Comunitários e Movimentos Sociais será realizado nos dias 15 e 16 deste mês. *Universidade Federal de Pernambuco*. https://www.ufpe.br/agencia/noticias/-/asset_publisher/dlhi8nsrz4hK/content/seminario-acervos-de-museus-comunitarios-e-movimentos-sociais-territorios-patrimonios-e-memorias-insurgentes-sera-realizado-nos-dias-15-e-16-deste-mes/40615

Escola Livre de Museologia Política. (2022). *Pesquisa Participativa e Mapeamento*. Escola Livre de Museologia Política.

Escola Livre de Museologia Política (2023).Territórios, Patrimônios e Memórias na Zona da Mata de Pernambuco. . *Google Drive*. https://drive.google.com/file/d/1ns40YwPYtmPOPUe_8dFVjyFOkm8Ob1LjF/view

Escola Livre de Museologia Política. (2024). Escola Livre de Museologia Política. *Instagram*. <https://www.instagram.com/escola.livre.pe/?hl=fr>

Escola Livre de Museologia Política. (2024). *Formulário - Identificação de Acervos de Iniciativas de Memória, Museus Comunitários e Movimentos Sociais/PE*. Google Form. https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScPkWsM0NNmwVH5fOghnNd6EGy6ZPJExGjxDDzs37_rQA3jkO/viewform

FUNDAJ. (2023, October 4). Educadores do Museu do Homem do Nordeste participam de formação para a exposição Memórias da Nação Xambá. *Ministério da Educação*. <https://www.gov.br/fundaj/pt-br/centrais-de-contenido/noticias-1/educadores-do-museu-do-homem-do-nordeste-participam-de-formacao-para-a-exposicao-memorias-da-nacao-xamba>

Gelles, D. (2020, July 2). Smithsonian's Leader Says 'Museums Have a Social Justice Role to Play'. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/07/02/business/smithsonian-lonnie-bunch-corner-office.html>

Gomes, A. O., et Vieira Neto, J. P. (2022). Le Réseau des musées communautaires du Ceará : processus et défis pour l'organisation d'un champ muséologique autonome. In Gouveia, I., Chagas, M., Duarte Cândido, M. M., & Schoeni, D. (Eds.), *Muséologie sociale Les Cahiers de Muséologie*, Hors-série (2), 187-209. <https://popups.uliege.be/2406-7202/index.php?id=1308>

Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. (2021). *Pontos de Memória*. Ministério da Cultura. <https://www.gov.br/museus/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/programas-projetos-acoes-obras-e-atividades/pontos-de-memoria>

Kaingang, Guarani Nhandewa, et Terena (Commissaires). (2018). *Resistencia Já*. [Catalogue d'exposition]. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo São Paulo. <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/203/184/862>

Mairesse, F. (2022). Musée Territorial. In *Dictionnaire de muséologie* (p. 419). Paris: Armand Colin.

Marins, P. C. G. (2022). Uma História do Brasil. In *Museu do Ipiranga – Museu Paulista da Universidade de São Paulo*. São Paulo.

Monção, V., et Carvalho, L. (2022). Perspectivas latinoamericanas y caribeñas para la discusión sobre la nueva definición de museo / Perspectivas latino-americanas e caribenhas para a discussão sobre a nova definição de museus. *Ediciones ICOFOM LAC*. <https://>

icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/11/Livro-ICOFOM-LAC-ISBN.pdf

Museu da Maré. (2024). Bem-vindo ao acervo digital do Museu da Maré. *Museu da Maré*. <https://arquivomuseudamare.org/>

Museu da Maré. (2024). O Museu da Maré. *Museu da Maré*. <https://www.museumare.org/museudamare>

Museu das Favelas. (2024). O Museu. *Museu das Favelas*. <https://www.museudasfavelas.org.br/o-museu/>

Museu das Remocoés. (2024). Quem somos. *Museu das Remocoés*. <https://museudasremocoés.com/sobre/quem-somos/>

Museu de Favela. (2024). Museu de Favela. *Museu de Favela*. <https://www.museodefavela.org/>

Museu do Ipiranga - USP. (2024). Novo Museu. *Museu do Ipiranga - USP*. <https://museudoipiranga.org.br/novo-museu/>

Núcleo de transformação e saberes. (Outubro 2023). *Material de apoio para educadores*. São Paulo.

Pinto, R. de C. S. (2022). Dans les allées et les ruelles du Musée de favela (MUF). In Gouveia, I., Chagas, M., Duarte Cândido, M. M., & Schoeni, D. (Eds.), *Muséologie sociale. Les Cahiers de Muséologie*, Hors-série (2), 151-157. <https://popups.uliege.be/2406-7202/index.php?id=1269>

Portal Folha de Pernambuco. (2023, February 27). Fundaj recebe exposição sobre a Nação Xambá. *Folha de Pernambuco*. <https://www.folhape.com.br/cultura/fundaj-recebe-exposicao-sobre-a-nacao-xamba/259793/>

Santos, S. (2023). Release – Museu Comunitário do Jardim Vermelho, *Jardim Vermelho*.

Silva, R. M., & Januario, R. (2022). In Gouveia, I., Chagas, M., Duarte Cândido, M. M., & Schoeni, D. (Eds.), *Muséologie sociale. Les Cahiers de Muséologie*, Hors-série (2), 210-214. <https://popups.uliege.be/2406-7202/index.php?id=1290>

Silva, C. E. G. da, Pinto, R. de C. S., Alfonso, K., et Loureiro, S. (2012). *Círculo das Casas-Tela: Caminhos de vida no Museu de Favela*. Rio de Janeiro

Soares, B. B. (2022). Du musée intégral au musée social : épistémologie politique de la muséologie sociale au Brésil. *Culture et Musées*, 39, 85-108. <https://journals.openedition.org/culturemusees/7725>

Société des musées du Québec. (2017). Qu'est-ce qu'un musée? *Société des musées du Québec*. <https://www.smq.qc.ca/musees/outils/comprendre.html>

Tipóia Festival. (2024). *Tipóia Festival*. Instagram.

Vasconcellos, C. de M. (2023). Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. In *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. <https://ea.fflch.usp.br/instituicoes/mae-usp>
<https://ea.fflch.usp.br/instituicoes/mae-usp>

L'Humanité à Saint-Denis : l'histoire sociale d'un monument abandonné en voie de reconversion

Silvia Capanema¹

Résumé

Ce chapitre s'interroge sur la présence d'un bâtiment de l'architecte moderniste brésilien Oscar Niemeyer (1907-2012) dans le centre-ville de Saint-Denis. Cet immeuble, construit de 1987 à 1989 entre la Basilique, chef d'œuvre d'art gothique, des bâtiments administratifs et des logements sociaux de la ZAC, a été créé pour accueillir le siège du journal *L'Humanité*. Il a été vendu à l'État français en 2008 et est resté à l'abandon pendant plus de 15 ans. Il est actuellement en cours de reconversion pour héberger les bureaux et services de la DRIEETS (une branche de l'inspection du travail), dont l'inauguration est prévue en 2025. Dans le présent texte, nous nous attachons à penser une histoire sociale et politique de ce bâtiment, depuis sa conception, en passant par le déménagement du quotidien communiste de la ville de Paris intra-muros (rue du Faubourg Poissonnière) à la banlieue ; jusqu'aux années de son abandon et à sa récente reconversion. Un immeuble peut-il être témoin d'une forme d'histoire populaire de la ville, des rencontres inattendues, des fragments du temps social et d'une conception du monde ? En quoi l'histoire et la mémoire de ce bâtiment sont-elles révélatrices des transformations sociales et politiques de la ville de Saint-Denis ? Nous nous proposons de réfléchir à ces questions sur la base de nos recherches dans des archives privées et publiques, dans des fonds photographiques, ainsi qu'à partir de notre pratique de l'histoire orale.

¹ Silvia Capanema est docteure en histoire et maîtresse de conférences à l'Université Sorbonne Paris Nord, chercheuse à Pléiade, Campus Condorcet, en délégation de recherche CNRS au CREDA-IHEAL Université Sorbonne Nouvelle.

Abstract

This chapter looks at the presence of a building by the Brazilian modernist architect Oscar Niemeyer (1907-2012) in the centre of Saint-Denis. This building, constructed between 1987 and 1989 among the basilica, a masterpiece of Gothic art, administrative buildings and social housing in the ZAC, was created to house the headquarters of the newspaper *L'Humanité*. It was sold to the French state in 2008 and has been derelict for over 15 years. It is currently being converted to house the offices and services of the DRIEETS (a branch of the Labour Inspectorate), due to open in 2025. In this article, we look at the social and political history of this building, from its conception, through the move of the Communist daily newspaper from the city of Paris (rue du Faubourg Poissonnière) to the suburbs, to the years when it was abandoned and its recent conversion. Can a building bear witness to a form of popular history of the city, unexpected encounters, fragments of social time and a conception of the world? How do the history and memory of this building reveal the social and political transformations of the city of Saint-Denis? We propose to explore these questions on the basis of our research into private and public archives, photographic collections and through our oral history practice.

Introduction

Pourquoi écrire sur un bâtiment abandonné ? Ma curiosité pour l'ancien siège du journal *l'Humanité* date de mon installation dans la ville de Saint-Denis, en 2010. Originaire du Brésil, j'avais été très impressionnée de trouver dans mon nouveau lieu de résidence en France, dans la banlieue populaire au nord de Paris, un édifice du grand Oscar Niemeyer (1907-2012). L'architecte qui a construit Brasília, qui a renouvelé l'architecture moderniste par ses formes curvilignes, représente un des plus importants artistes de ce genre aux côtés de Le Corbusier (Trassi, 2007 ; Niemeyer, 1963). Sa notoriété dépasse les frontières du Brésil, et son travail est reconnu dans le monde entier, dans différentes capitales et villes internationales. Pourquoi et comment ce bâtiment, inauguré en 1989, dont les façades et la toiture ont été inscrites aux monuments historiques en avril 2007, se trouvait-il à Saint-Denis ? Pourquoi est-il resté inoccupé durant près de 15 ans, depuis que le journal l'a cédé à l'État français en 2008 pour des raisons financières, jusqu'à maintenant ? Des travaux de réhabilitation sont en cours pour l'installation des bureaux de la DREETS (ancienne DIRECCTE et inspection du travail), dont l'inauguration est prévue pour 2025. Bientôt, cet immeuble connaîtra une nouvelle affectation, mais quel a été son passé, quelle était sa vocation initiale ? Avait-il un sens dans la ville autrefois surnommée « la cité des rois morts et du peuple vivant », selon la formule du poète Jean Marcenac, en référence à la présence à Saint-Denis de la Basilique, chef-d'œuvre gothique où sont enterrés les rois et les reines de France² ?

J'étais d'autant plus impressionnée qu'il ne s'agissait pas d'un immeuble ordinaire, mais d'un bâtiment construit pour accueillir le siège du journal *l'Humanité*, alors que je découvrais avec fascination l'histoire de la « banlieue rouge³ », et que mon activité politique et militante au niveau

² Voir *l'Humanité*, « Les partisans de Louis XVI toujours en deuil d'un roi », le 22 janvier 2023, sur : [Les partisans de Louis XVI toujours en deuil d'un roi - L'Humanité \(humanite.fr\)](#) (Consulté le 30 juillet 2024).

³ Le terme désignait la « ceinture » des villes de la banlieue parisienne, mais aussi d'autres grandes agglomérations en France, qui étaient dirigées par le Parti communiste français, ou des personnalités apparentées. Un phénomène important entre les années 1920 et 1970, qui connaît un déclin accentué à partir de 1989. Voir à sujet : Annie Fourcaut, « *Banlieue rouge* » [*archive*], p. 77-82 (consulté le 30 juillet 2024). Sur le déclin de la « banlieue rouge », voir également parmi d'autres publications : SUBRA Philippe, « Île-de-France : la fin de la banlieue rouge », *Hérodote*, 2004/2 (N°113), p. 14-27. DOI : 10.3917/her.113.0014. URL : <https://www.cairn.info/revue-herodote-2004-2-page-14.htm> (Consulté le 30 juillet 2024).

local gagnait en intensité⁴. Le projet de ce magnifique bâtiment, érigé au centre d'une ville dirigée par le Parti communiste français presque sans interruption entre 1920 et 2020, avait été offert au journal en 1987 par Niemeyer, lui-même aussi communiste... Sa localisation est remarquable : devant la façade latérale de la Basilique de Saint-Denis, à côté des logements sociaux de la ZAC Basilique et de l'ancien Café culturel, berceau du *slam* dionysien où Fabien Marsaud, le Grand Corps Malade, a fait ses premières compositions. J'étais également fascinée par cette histoire, et déterminée à l'étudier, parce qu'elle semblait être d'une certaine manière « oubliée » par la plupart des habitants. Or, cet « oubli » me dérangeait à double titre. D'une part dans la mesure où, comme nous le démontre Paul Ricœur (2000), l'oubli, l'amnésie, n'existent pas vraiment dans une société. D'une façon ou d'une autre, le passé refait surface. D'autre part du fait que ce bâtiment s'apprêtait à recevoir une nouvelle existence, financée dans le cadre de l'opération « France relance », comme nous le verrons. Mais des témoins existent encore en bon nombre pour rappeler que Saint-Denis est marquée par un passé, une histoire, des existences, des luttes, des espoirs, des déceptions, et certaines constructions dans la ville font partie de cette mémoire longue, qu'on n'efface pas et qu'on ne doit pas effacer.

L'état d'abandon du bâtiment laissé vide pouvait évoquer la démarche de l'Urbex (l'exploration urbaine des constructions désaffectées), telle que pratiquée et théorisée par Nicolas Offenstadt (2019, 2022) qui démontre comment des « visites sauvages », des « invasions » de bâtiments abandonnés composent une véritable démarche d'archéologie sensible de l'histoire contemporaine. La fin de la République démocratique allemande (RDA), après l'unification et la chute du mur de Berlin en 1989, a constitué selon cet auteur un terrain fertile pour ces explorations, nous incitant à penser une autre histoire pour ce pays : non plus seulement une histoire des enjeux politiques, des désillusions sociales, démocratiques et économiques, mais celle de son existence concrète, quotidienne, incarnée dans la ville et la vie des gens. De façon similaire, l'immeuble du journal l'Humanité à Saint-Denis pouvait représenter bien plus que le bel édifice d'un architecte reconnu. Il était le témoin en béton d'une histoire politique, culturelle et sociale de la ville, inscrit dans l'histoire de France, avec l'apogée, le déclin, mais aussi, ajouterais-je, les transformations potentielles du PCF et des formes du communisme municipal en France.

⁴ J'ai été adhérente au PCF entre 2012 et 2021, Conseillère Municipale et Communautaire (Plaine Commune) entre 2014 et 2020, puis Conseillère Départementale entre 2015 et 2021. J'ai été réélue pour le mandat de 2021-2028, désormais en tant que membre du Mouvement de la France Insoumise (LFI).

Très symboliquement, le nouveau siège de l'*Humanité* a été inauguré en 1989, année qui marque le début de la décomposition des blocs « communistes » ou « socialistes » dans le monde. Comprendre ce paradoxe et ses nuances, du point de vue de l'expérience locale française, était une de mes ambitions à travers cette étude, réalisée à partir du référentiel de la muséologie sociale, qui ouvrait un nouveau « champ des possibles » méthodologiques et épistémologiques à l'historienne que je suis. La muséologie sociale apparaît comme un instrument pour repenser le patrimoine à partir de la perspective des « oubliés », des « délaissés », des « vaincus », en cherchant des traces de nouveaux objets mémoriels, au-delà des archives : images, imaginaires, témoignages, culture matérielle et immatérielle, patrimoine populaire non consacré (Duarte, 2014; de Varine, 2017).

Je n'ai pas l'intention de refaire ici une histoire ou une étude de l'architecture de cet édifice. Pour cela, je renvoie à l'excellent ouvrage de Vanessa Grossman et Benoît Pouvreau (2021), qui aborde les multiples dimensions politiques et architecturales de l'œuvre d'Oscar Niemeyer en France. Mon but était de réaliser une recherche entre l'anthropologie et l'histoire sociale, notamment à partir des photographies, des traces et des fragments conservés dans les archives personnelles ou publiques, et d'une dizaine d'entretiens menés auprès de personnes occupant diverses positions sociales, liées à l'histoire et à la mémoire de ce bâtiment : l'architecte représentant de Niemeyer en France, une des secrétaires de la rédaction du journal, un photographe, une journaliste, une bénévole, le cuisinier, un chargé de distribution, le directeur général des services de la ville de Saint-Denis à cette époque, etc. Loin d'offrir une seule version de l'histoire sociale de l'immeuble l'*Humanité* à Saint-Denis, ces entretiens nous livrent, comme nous le verrons, de multiples histoires et des visions parfois contrastées, voire contradictoires...

Au départ, ce croisement de perspectives devait fournir la matière d'un ouvrage écrit avec mon collègue et « camarade » Pierre Rabardel, spécialiste de l'ergonomie et professeur émérite de l'Université Paris 8. La disparition soudaine de notre ami, atteint d'un cancer, a malheureusement mis un terme à ce projet. Par cette recherche, je souhaite tout d'abord lui rendre hommage. Je pense chaleureusement à son aide, à son intérêt et à son engagement dès le début de nos explorations⁵. Nous avons aussi l'ambition de réaliser un film documentaire, voire une fiction, à partir de

⁵ Je tiens aussi à remercier, outre toutes les personnes qui m'ont concédé leurs entretiens, l'architecte Jean-François Parent dont l'atelier, le « Laboratoire pour l'habitat populaire » se trouve à proximité de l'immeuble d'Oscar Niemeyer, dans un des îlots de la ZAC Basilique, où nous avons fait quelques réunions et où nous avons enregistré un entretien. Je souhaite remercier les agents et responsables des archives départementales, dont Maxime Courbin, Benoît Pouvreau et Pierre Boichu, pour leur aide précieuse.

l'immeuble et avec Liliane Mutti, une réalisatrice brésilienne résidant à Paris. Ce projet n'a pas été abandonné. Nous avons rassemblé quantité d'images et d'idées, et ce chapitre est l'aboutissement d'une partie de la réflexion que nous souhaitons poursuivre⁶. À partir de la muséologie sociale, nous disposons aujourd'hui d'un bon nombre de « sources », une véritable « collection »⁷, pour réaliser une exposition sur l'histoire vivante de l'Humanité à Saint-Denis, pour mettre en valeur l'autre face de la Basilique, au croisement de l'histoire populaire, de la banlieue rouge et de l'histoire de l'immigration, du Café culturel. Une histoire inscrite entre ces bâtiments à l'architecture millénaire ou moderne ; entre une église gothique, le bâtiment d'un architecte communiste reconnu, des logements sociaux, les projets culturels existants ou autrefois réalisés.



Image 1 : Vue en plongée du siège du journal Humanité en fin de construction, janvier 1989.
Source : Pierre Trovel - Mémoires d'Humanité / Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 97FI/890483 1

⁶ Pour ce projet de recherche, j'ai obtenu un financement initial d'un BQR 2020 de l'Université Sorbonne Paris Nord.

⁷ Une des contributions importantes de la muséologie sociale est celle de pouvoir penser que ce ne sont pas les collections qui définissent le musée (ou l'exposition), mais plutôt le territoire et le désir mémoriel des personnes, des actrices et des acteurs sociaux. Les collections sont, en ce sens, infinies, avec de multiples possibilités.

1. *L'Humanité* déménage à Saint-Denis

Notre parcours commence dans les rues de Saint-Denis, en sortant du Lycée Paul Éluard (poète surréaliste français, membre du PCF et de la Résistance, né dans cette ville), à quelques dizaines de mètres de l'avenue Lénine. Cette grande et mouvementée avenue reçoit en 1949 le nom d'« avenue Staline », mais est rebaptisée en 1956 par une décision du Conseil Municipal, suite aux révélations de Nikita Khrouchtchev sur les crimes du dirigeant soviétique⁸. En empruntant l'avenue Jean Moulin (résistant, membre du Conseil National de la Résistance assassiné par les nazis en 1943) jusqu'au bout, puis en nous engageant à gauche sur le Boulevard de la Commune de Paris jusqu'au premier carrefour et en traversant la rue Pont Godet, nous débouchons sur la rue Jean Jaurès, où se trouve le bâtiment de Niemeyer⁹. La toponymie témoigne amplement des gestions successives du PCF dans la ville. Installer l'immeuble du journal *l'Humanité* dans la rue qui porte le nom son créateur fut un symbole important, comme nous l'a dit le photographe Pierre Trovel lors de son entretien¹⁰, parmi d'autres personnes interrogées.

De fait, tout semblait conçu sur mesure pour accueillir l'arrivée du bâtiment de *l'Humanité* à Saint-Denis : l'accord de l'architecte Oscar Niemeyer, celui de la municipalité de Saint-Denis, le terrain disponible au centre-ville, proche du métro et en face de la Basilique. Mais ce déménagement ne faisait pas l'unanimité au sein des équipes du journal, un peu contrariées de quitter la vie parisienne et l'ancien siège où était installé *l'Humanité* depuis 1956, à l'angle du boulevard Poissonnière et de la rue du Faubourg du même nom, dans le 9^{ème} arrondissement. Plusieurs témoignages s'accordent sur ce point. Selon l'architecte qui a représenté Oscar Niemeyer durant les travaux de construction à Saint-Denis, Jean-Maur Lyonnet : « Les journalistes ne voulaient pas partir de Paris. Leur annoncer la décision était difficile, même si tous les grands journaux avaient fait pareil dans les années 1980. *L'Humanité* était le dernier [à quitter Paris intra-muros]¹¹. »

Pierre Trovel, photographe à *l'Humanité* entre 1975 et sa retraite en 2011, nous a fait part de ses souvenirs : « j'ai regretté vraiment le départ

⁸ Sur les noms des rues de Saint-Denis, voir Miguette, Michel. *Rues de Saint-Denis*. Villiers Le Bel : éditions PSD, 2019.

⁹ Il s'agit d'une des rues les plus anciennes de Saint-Denis, dénommée Jean Jaurès en 1918. Voir : MIGETTE, op. cit., p. 159-160.

¹⁰ Entretien de Pierre Trovel à Silvia Capanema et à Pierre Rabardel, le 13 février 2021 au Laboratoire de l'Habitat Populaire à Saint-Denis, en présence de l'architecte Jean François Parent.

¹¹ Entretien de Jean-Maur Lyonnet à Silvia Capanema et Pierre Rabardel, le 12 janvier 2021, dans son agence d'architecture à Paris.

de Paris. Comme beaucoup de journalistes, même si je suis Dionysien ». Car pour ces derniers, être à Paris signifiait la proximité des cafés, des transports, de la vie dynamique de la capitale, des soirées, des sources, de l'activité politique. Comme le disait aussi Gisèle Lefebvre, secrétaire à la comptabilité, puis au Service du personnel à *l'Humanité* de 1975 jusqu'à sa retraite en 2009, ce déménagement était perçu comme :

« Disons que le fait que *l'Huma* parte en banlieue, pour moi, c'était dévalorisant, alors que nous étions au cœur de Paris et des manifestations. Nous étions en face du REX au métro Bonne Nouvelle. Par contre, quand j'ai vu l'immeuble pour la première fois, alors qu'il était terminé, je l'ai trouvé magnifique. Et puis savoir qu'il avait été conçu par le grand architecte Oscar Niemeyer, c'était valorisant pour le coup, et en plus il était situé rue Jean Jaurès ! (...) Je me souviens d'une collègue qui avait pris ce déménagement comme une punition. Elle travaillait à *l'Huma* depuis 1961 et habitait au métro Philippe Auguste. Elle avait seulement un quart d'heure de transport. Elle approchait de la cinquantaine et n'était pas contente de finir sa carrière en allant travailler en banlieue avec beaucoup de transport¹². »

Lucien Sanbiagio, responsable à la vente commerciale et à l'abonnement, qui a travaillé dans le journal entre 1975 et 2018, évoque le déménagement comme une sorte « d'exil » pour une partie du personnel, même s'il y avait des compensations, dont le fait de s'installer dans une « ville communiste » :

Le déménagement a été vécu de façon contradictoire par l'ensemble du personnel, car c'était vécu comme un exil en banlieue. Être à Paris signifiait aller au bistrot à côté, au théâtre, avoir les transports. Venir à Saint-Denis était un changement culturel.

D'un autre côté, Saint-Denis était une ville chargée d'histoire, communiste, à côté de la Basilique, ça pouvait être la compensation pour l'exil¹³.

¹² Témoignage de Gisèle Lefebvre à Silvia Capanema, le 30 avril 2021, par écrit.

¹³ Entretien de Lucien Sanbiagio à Silvia Capanema, le 25 février 2022, dans les locaux actuels de la rédaction de *L'Humanité*, à Saint-Denis (Pleyel).

Pour convaincre les travailleurs et leur expliquer adéquatement le projet, une brochure de présentation avait été distribuée à l'ensemble du personnel en février 1988, intitulée « Le Nouveau Siège de *l'Humanité* : document intérieur à l'intention des salariés de *l'Humanité* et de la Société de Gestion Poissonnière ». Ce dossier présentait le projet, les plans de chaque étage, le nouveau fonctionnement du journal, mais répondait aussi à des questions pratiques, comme les transports existants, la restauration sur place, les espaces culturels et les équipements sportifs dans le bâtiment, la possibilité de solliciter un logement à Saint-Denis, etc. Le besoin de déménagement était en outre expliqué pour des raisons économiques et de modernisation, comme nous pouvons le comprendre par ce passage d'un témoignage de Roland Leroy, directeur du journal entre 1974 et 1994 :

Notre installation à Saint-Denis s'inscrit dans un mouvement de développement de *l'Humanité* et de *l'Humanité Dimanche*. Notre choix correspond à un double impératif de modernisation et d'un meilleur équilibre économique... Le coût de l'opération chiffré à 60 millions [de Francs] sera financé par la vente [de Francs] d'une partie des locaux de la rue du Faubourg Poissonnière, par le soutien de nos lecteurs et par la réduction des coûts de fabrication et de gestion grâce à notre emménagement¹⁴.

Le choix de Saint-Denis résulte, quant à lui, autant de raisons pragmatiques, telles que l'existence des transports et la proximité de nouveaux sites d'impressions situés à La Plaine, que culturelles, selon les arguments utilisés par Roland Leroy dans sa lettre à Oscar Niemeyer le 25 janvier 1987 :

Entre plusieurs propositions de sites, nous avons choisi Saint-Denis qui constitue une véritable ville, vivante, avec aussi des grandes traditions historiques, avec sa splendide basilique... En plus de ses fonctions évidentes (direction, rédaction, administration, photocomposition de *l'Humanité* et de *l'Humanité Dimanche*) nous avons l'intention d'utiliser notre siège

¹⁴ Dossier : « Le Nouveau Siège de *l'Humanité* : document intérieur à l'intention des salariés de *l'Humanité* et de la Société de Gestion Poissonnière », p. 3, archives personnelles de Jean-François Parent, avec mes remerciements pour la présentation de ce document.

comme lieu d'expositions et de manifestations culturelles¹⁵.



Image 2 : Brochure de présentation du nouveau siège distribuée au personnel du journal *L'Humanité*. Source : Archives personnelles de Jean François Parent (architecte).

Une autre évidence absente des documents est le fait que Saint-Denis était une ville dirigée par une mairie communiste. Jacques Marsaud, alors secrétaire des services de la mairie de Saint-Denis (poste équivalent à celui de l'actuel directeur général des services) se souvient qu'il avait reçu, avec le maire de Saint-Denis Marcelin Berthelot (1927-1997), la visite du directeur du journal Roland Leroy. Ce dernier leur avait expliqué qu'il souhaitait construire un nouveau siège pour *L'Humanité* dans une ville de la « banlieue rouge ou ouvrière¹⁶ ». À l'occasion, il y avait une hésitation entre Saint-Denis et Ivry, ce qui représentait une « concurrence entre les fédérations du Val-de-Marne et de Seine-Saint-Denis », tous les deux des territoires dirigés par des majorités du PCF. L'histoire de ladite « banlieue rouge » montre, dans les différentes analyses, que ces territoires sont

¹⁵ Idem.

¹⁶ Entretien de Jacques Marsaud à Silvia Capanema, Liliane Mutti et Daniel Darvos, à Saint-Denis, le 12/06/2023.

marqués par une expérience ouvrière importante, qui se constitue entre la fin du XIXe siècle et les années 1960 environ, et par une identité problématique de banlieusard. Avec le début d'une expérience post-industrielle, les mutations et les fragmentations commencent, notamment avec l'arrivée de classes plus favorisées et d'autres modèles de gestion économiques. C'est aussi le temps des grands projets urbains. Les municipalités communistes affrontent alors la concurrence d'autres forces politiques, qui coïncide, à partir des années 1970, avec un déclin du PCF au niveau national. L'impact d'un tel déclin, à la fin du XXe siècle, est toutefois moins prononcé à l'échelle locale, où l'on s'interroge plutôt sur le devenir des banlieues rouges qu'à leur disparition à proprement parler (Fourcault, 1988 ; Bacque et Fol, 1997 ; Bellanger, 2017).

La mairie de Saint-Denis a très bien accueilli le projet à la fin des années 1980, d'autant qu'il s'agissait d'un bâtiment conçu par Oscar Niemeyer. Durant la période en question, la ZAC Basilique était en cours de construction au centre-ville, entre 1975 et 1994. Pour la municipalité, la demande du directeur de *l'Humanité* s'inscrivait dans la répartition des îlots prévus, dont la plupart avaient été attribués à des architectes de renom, comme Roland Simounet (îlot 1), Jacques Nardet (îlots 3 et 12) ou Renée Gailhoustet (îlot 8). La volonté de cette mairie, notamment portée par son premier adjoint Maurice Soucheyre, était de construire un centre-ville comportant 90% de logements sociaux¹⁷. Selon les mots du directeur des services de l'époque, Jacques Marsaud :

C'était une grande fierté pour nous d'avoir à Saint-Denis le siège de *l'Humanité*. (...) Le métro avait été inauguré en 1978. Ça a beaucoup changé le centre-ville. (...) La volonté de la municipalité de l'époque était celle de, dans le centre-ville, autour de la Basilique, construire 90% des logements sociaux et du logement très social. Les populations les plus pauvres ont droit à ce qui est beau. [Maurice] Soucheyre, le premier adjoint, était fier de tout cela. Les voix dissonantes disaient que c'était un espace pour des logements. Mais il est vrai que le fait de pouvoir attirer des emplois, une activité économique, a fait taire les critiques.

Le choix d'Oscar Niemeyer peut être expliqué par deux raisons. D'une part, comme le terrain se situait dans une zone d'aménagement

¹⁷ Voir : « Zac Basilique », *l'Atlas de l'architecture et du patrimoine de Seine-Saint-Denis : ZAC Basilique - Patrimoine - Atlas de l'architecture et du patrimoine (seinesaintdenis.fr)* (Consulté le 10/09/2024).

concerté (ZAC), destinée également à résorber l'habitat insalubre dans le périmètre de la Basilique classée depuis 1892, l'accord de la Commission Supérieure des Monuments Historiques était requis. Il fallait donc choisir une figure de renommée internationale¹⁸. D'autre part, car Oscar Niemeyer était, de fait, devenu l'architecte privilégié du PCF depuis son « exil créatif » en France, comme le démontrent Vanessa Grossman et Benoît Pouvreau (2021). Lui-même militant communiste, il avait vécu hors de son pays entre 1965 et 1985, pour fuir la dictature civile-militaire (1964-1985). En France, il était déjà l'auteur du projet du siège du PCF à Paris, Place Colonel Fabien, construit entre 1965 et 1980, ainsi que de la scène centrale de la fête de l'Humanité (1973-1998). Répondant à des commandes d'élus communistes, il a réalisé entre autres la Bourse du Travail de Bobigny (1967-1978) et la Maison de la Culture du Havre (1971-1982). Cette collaboration entre le PCF et Niemeyer présentait un double bénéfice : pour le Parti communiste, c'était la réalisation d'un ensemble architectural original et puissant, et pour l'architecte brésilien l'opportunité d'internationaliser davantage sa production.

Oscar Niemeyer avait débuté sa carrière dans l'agence de Lucio Costa, dans les années 1930. Il conçoit à cette époque le projet du bâtiment du ministère de l'Éducation nationale à Rio de Janeiro (l'édifice Capanema, du nom du ministre alors en fonction), rencontrant à cette occasion Le Corbusier, en 1936 (Grossman et Pouvreau, 2021). En compagnie de Lucio Costa, il réalise ensuite le projet du pavillon du Brésil pour l'exposition de New York, toujours avec une architecture moderniste marquée par la présence de pilotis et de formes curvilignes. Dans les années 1940, il reçoit de la part de Juscelino Kubitschek, alors maire de Belo Horizonte, une commande pour plusieurs bâtiments dans un nouveau quartier de loisirs de la ville, Pampulha. Lorsque Kubitschek devient Président de la République, il fait appel à Niemeyer et à Lucio Costa pour la conception des plans urbains et des bâtiments administratifs de la nouvelle capitale, Brasília, inaugurée en 1960. Un an après le coup d'État militaire de 1964 au Brésil, Niemeyer vient en France à l'occasion d'une exposition sur son œuvre au Musée de l'Union centrale des Arts décoratifs, et pour recevoir un prix attribué par la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*. Il décide de s'installer à Paris pour échapper à la dictature, et le ministre des Affaires Culturelles André Malraux lui concède le droit de travailler en tant qu'architecte.

Dans un premier temps, Niemeyer se lie d'amitié avec Jean Nicolas, architecte membre du PCF et proche de Charlotte Perriand et de

¹⁸ Voir : « L'œuvre d'Oscar Niemeyer en Seine-Saint-Denis », *Les Points de Repères du 93*, n. 44, septembre 2005.

Le Corbusier. C'est grâce à ce lien qu'on lui confie le projet du nouveau siège du PCF. Oscar Niemeyer, pour répondre aux différentes commandes de projets en France, ouvre une agence à Paris, aux Champs Élysées, dont la direction est confiée à l'ingénieur Jacques Tricot, chargé par le bureau d'études BERIM de suivre le projet de siège du parti, Place Colonel Fabien. Tricot représentera Niemeyer par la suite dans d'autres projets, tout au long de l'exil du Brésilien en France, mais aussi après son retour au pays et le décès de Jean Nicolas en 1982, comme en atteste une lettre d'Oscar Niemeyer à Georges Tricot datée du 8 avril 1987, incluant un « bon pour pouvoir » pour une affaire à Fontenay-sous-Bois¹⁹. C'est dans le cadre de cette collaboration entre le PCF, le BERIM et Oscar Niemeyer qu'est née l'idée d'attribuer à l'architecte brésilien la commande d'un projet de siège pour le journal *l'Humanité*, un souhait de Roland Leroy depuis 1985. C'est l'architecte Jean-Maur Lyonnet qui représentera Oscar Niemeyer dans ce projet.

La décision du déménagement est annoncée au personnel du journal le 8 octobre 1986, et le lendemain, une annonce publique paraît dans *l'Humanité*. Le 12 janvier 1987, lors de la présentation des vœux du journal, on annonce le choix de la ville de Saint-Denis, information publiée le 14 janvier. L'édition du 19 février 1987 présente l'échange de correspondance entre Oscar Niemeyer et Roland Leroy, et la première esquisse de l'architecte. Le 30 mars, l'Assemblée générale des personnels prend acte du projet, et le 30 avril est déposé le permis de construire, qui sera obtenu le 3 août de la même année, quelques mois après la conférence de presse du 22 mai à Saint-Denis et la présentation de la maquette du nouveau siège. Le 1^{er} décembre 1987, le chantier est ouvert et le 12 décembre a lieu la cérémonie de pose de la première pierre, en présence de Georges Marchais, secrétaire général du PCF de 1972 à 1994, et de Roland Leroy, directeur de *l'Humanité* entre 1972 et 1994. Comme en atteste la brochure distribuée aux salariés citée ci-dessus, le déménagement était prévu pour le 1^{er} mars 1989.

D'autres échanges importants ont lieu entre les architectes, les responsables communistes et la direction du journal avant d'aboutir au projet final. Oscar Niemeyer, qui selon divers témoignages évitait de prendre l'avion, a suivi tout le chantier à distance. Il reçoit à Rio de Janeiro les éléments relevés sur le terrain (par lettre, télex ou échanges téléphoniques) et conçoit un bâtiment en Y stylisé, avec une façade en courbe et des fenêtres sur béton, comme nous pouvons le voir dans le croquis ci-dessous publié dans *l'Humanité* du 19 février 1987 :

¹⁹ Toute la correspondance citée ici a été consultée dans les archives personnelles de Jean-Maur Lyonnet, dans son agence à Paris.

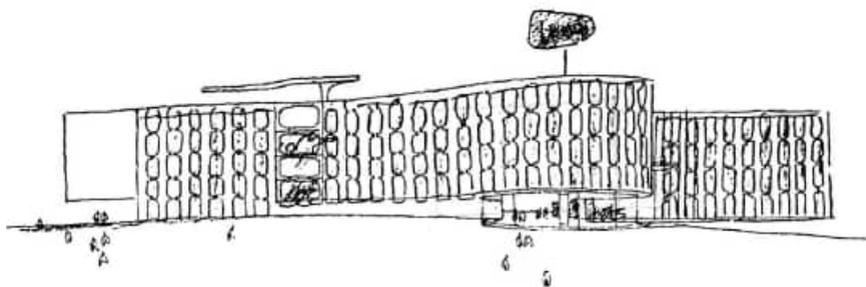


Image 3 : L'esquisse du premier projet d'immeuble par Oscar Niemeyer dessiné le 31 janvier 1987. Source : *L'Humanité*, le 19/02/1987

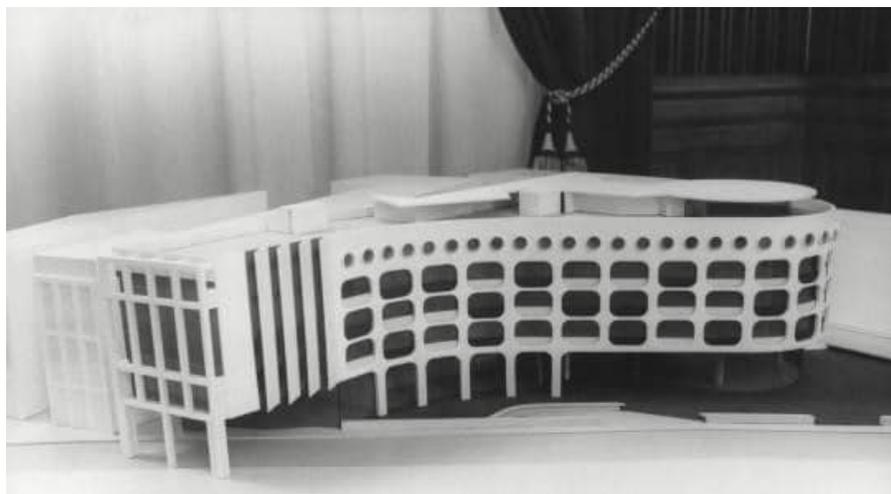


Image 4 : Maquette du premier projet d'immeuble par Oscar Niemeyer, 1987. Source : Archives Municipales de Saint-Denis : *Le siège du journal L'Humanité - C'était ici - Archives municipales de Saint-Denis (ville-saint-denis.fr)*

Ce projet, qui rappelle les écoles et les collèges des Centre intégrés d'éducation publique (CIEP) de Rio de Janeiro, ne plaît pas vraiment au directeur de *l'Humanité* et au maire de Saint-Denis. Roland Leroy et Marcelin Bertholot décident alors de rendre visite à Oscar Niemeyer à l'occasion de son 80^e anniversaire [le 15 décembre 1987], dans le but de le convaincre de modifier son projet de départ. Cet épisode est cité par

différentes sources. Jacques Marsaud, dans son entretien, nous détaille cet événement et le changement de projet :

On attendait le projet avec impatience, cela va être la cerise sur le gâteau au centre-ville, un projet de Oscar Niemeyer. Mais quand Jean-Maur Lyonnet nous a montré le plan du projet, ça a été un grand silence autour de la table. On avait l'idée de Brasília, de Colonel Fabien, des immeubles en rondeur avec vitre et là, c'était très minéral, béton, avec des hublots qui nous faisaient penser à un paquebot. On était déçus. Roland Leroy et Berthelot disent à Jean-Maur Lyonnet qu'il fallait un autre projet. Jean-Maur Lyonnet était très embêté de devoir le dire à Oscar Niemeyer. Donc Roland Leroy et Berthelot se sont dits : on prend l'avion et on va aller le voir. On va bien trouver quelque chose qui nous plaît. Ils sont partis à Rio. Niemeyer avait installé son bureau, son cabinet, sur une île, aux marges de Rio... Ils ont dû passer des moments extraordinaires (rires), ils ont fouillé dans ses archives et sont revenus avec un autre projet. La forme de l'immeuble était la même, car il fallait qu'il s'adapte à une parcelle qui n'était pas évidente. Mais c'était un projet plus beau, avec des vitres. Tout le monde était content avec ce projet.

En effet, en regardant les images 3 et 4, on perçoit en quoi ce premier projet dialoguait avec les logements sociaux de la ZAC Basilique, dont ceux de l'îlot 3 projetés par Jacques Bardet (qui seront inaugurés entre 1990 et 1992, soit après le bâtiment de *l'Humanité*), mais ne mettait pas en valeur la présence de la Basilique de Saint-Denis. Selon Jean-Maur Lyonnet, il avait toutefois le mérite de s'adapter à une des consignes de la commande passée : éviter des projets trop dispendieux.

Les échanges de correspondance entre Jean-Maur Lyonnet et Oscar Niemeyer nous permettent d'entrevoir, de façon subtile, les modifications apportées ultérieurement. Dans une lettre datée du 21 mai 1987, l'architecte français informe son homologue brésilien que :

Le permis de construire a été déposé à la Mairie, le 30 avril 1987, et nous avons déjà présenté le projet à tous les responsables des ministères de la Culture et de l'Équipement. Tout le monde trouve le projet

remarquable par ses qualités urbaines et architecturales. Roland Leroy, Directeur de l'Humanité, que tu connais bien, va présenter le projet et la maquette à la presse le 22 mai.

S'ensuivent d'autres lettres conviant Niemeyer à la fête de l'Humanité, où un hommage sera rendu à Le Corbusier, et à la pose de la première pierre du bâtiment en décembre 1987. En janvier 1988 cependant, deux lettres signalent des changements dans le projet. Dans un premier courrier, daté du 6 janvier, Lyonnet écrit à Niemeyer pour lui faire savoir qu'il avait trouvé une solution pour le vitrage. Il lui envoie le plan de la façade. Le 21 du même mois, Lyonnet annonce que les modifications ont été acceptées et lui soumet d'autres questions concernant la construction du bâtiment. Lors de son témoignage, l'architecte français nous explique que la décision de changer le projet a été faite à l'initiative d'Oscar Niemeyer, et que la réalisation de la façade vitrée a été possible grâce à une technique du verre collé ou VEC. Cette technique avait déjà été mise en place un an plus tôt à Paris, pour la construction de la Cité des sciences et de l'industrie au parc de La Villette²⁰.

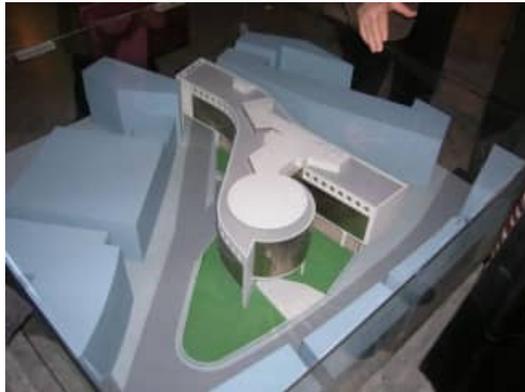


Image 5 : Maquette du projet réalisé dans laquelle on voit bien la structure en Y, la façade en courbes et vitrée.

Source : *Siège du journal L'Humanité - Patrimoine - Atlas de l'architecture et du patrimoine* (seinesaintdenis.fr)

²⁰ Voir : *Siège du journal L'Humanité - Patrimoine - Atlas de l'architecture et du patrimoine* (seinesaintdenis.fr) (Consulté le 31/08/2024).

La cérémonie de la pose de la première pierre, le 12 décembre 1987, a créé l'événement à Saint-Denis. Une série de photographies, prises par Pierre Trovel et conservées dans les archives départementales, rendent compte de son importance pour les acteurs impliqués. On y voit Georges Marchais au premier plan, et à ses côtés Roland Leroy, dans une ambiance très masculine. Les hommes se serrent la main, affichant un large sourire.



Images 6 et 7 : La cérémonie de pose de la première pierre. Source : 83FI/161 9 et 97FI/872747 A3 - Archives départementales de la Seine-Saint-Denis (seinesaintdenis.fr)

Au cours des mois qui suivent, des changements de plan auront encore lieu. Le plus important concerne la construction de l'annexe en « format arrondi ». Jacques Tricot (BERIM) écrit à Oscar Niemeyer le 18 janvier 1988 pour lui faire part de cette décision : « Je suis content de t'annoncer que la décision a été prise par Roland Leroy et la Direction de l'Humanité, de réaliser les modifications sur la partie arrondie et sur la façade telles que tu les as définies. Nous travaillons sur les solutions techniques et à ce que cette mise en œuvre ne retarde pas le chantier qui a déjà bien démarré. »



Image 8 : La voûte, photographie de Michel Moch, avril 1989. Source : Oscar Niemeyer (architecture) - Michel Moch / Archives départementales de la Seine-Saint-Denis.

Même si Niemeyer a offert gracieusement son projet au journal, les coûts de l'ensemble de l'œuvre n'étaient certainement pas très modestes. Ainsi, un Télec émis depuis São Paulo et adressé à l'agence de Jean-Maur Lyonnet au 108, rue du Faubourg du Temple à Paris, révèle le prix du mobilier qui devrait être acheté pour l'immeuble : « Le prix du fauteuil modèle Oscar Niemeyer, structure en bois et revêtement en cuir, est de US\$ 1.600,00, plus frais de transport par avion de São Paulo à Paris US\$ 300,00 à peu près²¹. »

Comment ce bâtiment s'inscrivait-il dans le contexte du PCF de l'époque ? Sans doute, ce déménagement était paradoxal. Il représentait à la fois le besoin de faire des économies, mais aussi une forme de « modernisation » pour le journal, dans l'espoir, sans doute, qu'une nouvelle époque s'ouvre pour le Parti communiste, qui a connu un déclin électoral et une diminution du nombre de ses adhérents à partir de la décennie de 1980.

²¹ Document sans date, Archives personnelles de Jean-Maur Lyonnet.

Julien Mischi (2020) démontre que le PCF vit une apogée en 1978, avec plus de 500.000 adhérents, mais que ses effectifs régressent « très fortement » jusqu'en 1985, puis de façon plus modérée mais constante jusqu'à nos jours. Les participations du PCF au gouvernement lors des expériences de 1981, puis de 1997, n'ont pas changé la donne. Selon l'auteur, cette régression s'explique « par un ensemble de facteurs liés aux mutations de la société française et à la chute des régimes communistes en Europe de l'Est, exprimant une recomposition de l'espace des mouvements sociaux et politiques défavorables aux classes populaires. » (MISCHI, 2020, chapitre XVIII).

Durant la même période, on observe dans le parti une diminution des adhérents d'origine ouvrière, une forme de « désouvriérisation », alors que croît progressivement le nombre de cadres et de représentants issus des collectivités territoriales, en particulier des municipalités communistes. Les cellules d'entreprise disparaissent progressivement et sont remplacées par les cellules locales. Paradoxalement, la perte des électeurs au niveau national ne représente pas, dans l'immédiat, la perte des municipalités à direction communiste. En 1995, par exemple, alors que le candidat du PCF n'obtient que 8,6% des suffrages à l'élection nationale, le parti se maintient à la tête de plus de 800 municipalités. (MISCHI, 2020, chapitre VIII).

L'auteur évoque aussi le fait que le journal *l'Humanité* était plutôt silencieux au sujet de l'ampleur de l'oppression politique et des difficultés économiques subies par les populations de l'Est européen sous les régimes communistes. Ces enjeux suscitaient un important malaise au sein de l'organisation communiste, et celui qui les évoquait était considéré comme réformiste. La période ultérieure au déménagement de *l'Humanité* à Saint-Denis sera toutefois aussi la période où l'on tentera de s'éloigner de l'expérience du « communisme réel » en Union Soviétique et en Europe de l'Est. La « faucille et le marteau » sont retirées du symbole du parti, et une nouvelle approche est adoptée, plus en lien avec les « problèmes de la société contemporaine », de la lutte contre les inégalités et de recours à l'humanisme. *L'Humanité* cessera d'être considéré comme l'organe central du parti, pour devenir un « quotidien communiste » (MISCHI, 2020, chapitre VIII).

Le déménagement en avril 1989 fut très rapide, selon les témoignages. Selon Gisèle Lefebvre : « [il] s'était fait le week-end par les spécialistes du déménagement. Le lundi, quand nous sommes arrivés dans nos nouveaux bureaux à Saint-Denis, tout était prêt. Nous avons été opérationnels tout de suite. D'ailleurs *l'Huma* est sorti le lundi, donc pas d'interruption. » Une belle fête d'inauguration a été préparée le 27 avril 1989, comme en témoignent les photographies conservées dans les

archives départementales de Seine-Saint-Denis, dans les fonds du photographe Pierre Trovel. Il s'agissait d'un pot organisé visiblement au 4^{ème} étage (celui des hublots). À cette occasion, une invitation avec la photo de l'immeuble avait été distribuée, en présence de Roland Leroy, de plusieurs invités, et avec un grand gâteau (images 9, 10 et 11). Ce pot inaugurerait non seulement le nouveau bâtiment, mais aussi une habitude des pratiques festives et commémoratives qui se mettra en place au sein de l'immeuble du 32, rue Jean Jaurès.



Image 9 : Roland Leroy au pot d'inauguration. Source : Fonds Pierre Trovel (Journal l'Humanité), Archives départementales de Seine-Saint-Denis, 98FI/880504 14



Image 10 : Pot d'inauguration, invitation. Source : Fonds Pierre Trovel (Humanité), Archives départementales de Seine-Saint-Denis, 98FI/880504 7



Image 11 : Pot d'inauguration, la fête. Source : Fonds Pierre Trovel (Journal *l'Humanité*), Archives départementales de Seine-Saint-Denis, 98FI/880505 12

2. Les années Humanité à Saint-Denis

Sous quel angle doit-on comprendre l'installation de *l'Humanité* à Saint-Denis ? Les témoignages à ce sujet sont complexes, paradoxaux. Ils révèlent une grande nostalgie, mais aussi le regret d'une expérience « d'entre-soi ». Oscar Niemeyer souhaitait faire dans ce bâtiment « une maison du peuple ». Mais selon Pierre Trovel, « la greffe n'a pas prise. On voulait faire une maison populaire, un journal populaire qui devrait déborder sur la ville. Ce qui n'a pas eu lieu. » D'après le photographe, qui résidait à Saint-Denis, cela s'explique par le fait qu'il existait :

Des conflits politiques au sens plus vulgaire, je le pense comme ça. Les journalistes ne se sont pas intéressés à la vie de la ville. On est resté entre nous et dans le bistrot qu'il y avait en face. Rarement il y a eu des expositions, très peu de choses. Niemeyer voulait y faire une maison du peuple, mais ce bâtiment à vocation populaire ne l'a jamais été. Et pourtant, il était exceptionnel, avec la terrasse. On ne se rendait pas compte de sa richesse.

Le journal favorisait le déménagement et l'installation à Saint-Denis des salariés voulant s'approcher de leur lieu de travail, par une sollicitation de logements supplémentaires aux offices HLM de Saint-Denis et des villes voisines. On conseillait « à tous ceux qui veulent se rapprocher de Saint-Denis de nous le faire savoir au plus vite, afin de faire le point avec chaque office et d'utiliser toutes les possibilités réelles, mais limitées, pour satisfaire les demandes²². » Ce fut le cas de Gisèle Lefèvre, qui s'est installée dans la cité Jacques Duclos. Comme elle le raconte :

Mon premier souci a été de faire le trajet en transport et le verdict a été : 1h15min quand tout va bien, donc plutôt 1h30 ! Ma décision a donc été prise de demander un logement à Saint-Denis dans le cadre du "1 % logement". Je me souviens qu'une personne avait été embauchée un an à l'avance pour préparer, coordonner le déménagement.

Si quelques salariés se sont installés dans la ville, la plupart venaient de loin, par les transports publics. D'une certaine manière, nous pouvons dire qu'il existait un écart entre la sociologie des journalistes de l'*Humanité* et la sociologie de la ville, fortement marquée par les différentes vagues d'immigration en France, et une population pauvre. Comme le synthétise Fabien Truong (2022), à la suite d'une crise du logement, la construction des grands ensembles s'accroît dans les banlieues, les périphéries urbaines, avec le départ des classes moyennes et une concentration progressive des classes populaires issues notamment de l'immigration des anciennes colonies françaises, à partir des années 1970 et 1980.

Selon les mots de Maurice Sucheyre dans une lettre à Jean-Maur Lyonnet, l'*Humanité* était censé être le seul immeuble du secteur Basilique totalement dédié au secteur tertiaire, hors commerces²³, ce qui peut expliquer la sensation de « greffe ». Néanmoins, il se transforme en un véritable « lieu vivant », avec des conséquences pour la vie personnelle de ses travailleurs et aussi pour la ville de Saint-Denis. Bien plus qu'une simple greffe, ce bâtiment produira quelque chose de nouveau du côté des rues Jean Jaurès et de Strasbourg, et marquera profondément l'esprit des employés, jusqu'à son abandon.

Pierre-Etienne Véron, recruté comme cuisinier après le déménagement à Saint-Denis, confirme également le manque

²² Dossier « Le Nouveau Siècle de l'Humanité », *op. cit.*, p. 59.

²³ Lettre du 26 mars 1988, archives personnelles de Jean-Maur Lyonnet.

d'interactions entre le journal et la ville au quotidien, mais il révèle dans son témoignage l'existence d'un véritable projet de « siège » de *l'Humanité*, avec des réceptions de personnalités, des repas préparés par un cuisinier attitré, de nombreux moments d'échanges (conférences de presse) et festifs sur place. Auparavant militant et salarié permanent au PCF, il avait été embauché à *l'Humanité* pour préparer des repas lorsque la direction recevait des invités, parfois des célébrités comme Angela Davis – venue pour la fête de *l'Humanité* en 1991 –, ou Jean Ferrat : « J'étais le seul à travailler au dernier étage, [où il y avait] la salle de réunion, le salon et la cuisine qui donnait sur la terrasse. ». Une série de clichés de Pierre Trovel enregistre le jour de cette visite aux locaux de *l'Humanité*, le 6 novembre 1989 (image 12), accompagné de Roland Leroy et d'autres membres de la rédaction.



Image 12 : Visite de Jean Ferrat au bâtiment de *l'Humanité*, le 06 novembre 1989. Source : Fonds Pierre Trovel (*Humanité*), Archives départementales de Seine-Saint-Denis, 97FI/892635 C1

Dans le bâtiment, le cinquième étage dont nous parle Pierre-Étienne était réservé aux réceptions et aux événements, avec sa belle terrasse depuis laquelle on pouvait admirer la Basilique. Le plan du bâtiment est présenté dans le dossier distribué aux salariés en février 1988, exposant la totalité de sa surface de 10.910 m². Selon ce document : « sur la terrasse est prévue une salle de sport de 120 m² permettant de pratiquer la gymnastique, le ping-pong, etc. (...) Elle peut s'ouvrir largement sur la

terrasse²⁴. » Des témoignages de stagiaires du journal confirment l'existence et l'usage de ces tables de « ping-pong », un de leurs principaux souvenirs du local, qui « était très chouette »²⁵.

On apprend dans ce document que le sous-sol sera réservé aux locaux techniques, au parking, aux archives (180m²) et aux rangements. La présence des archives du journal sur place était appréciée par d'autres architectes et chercheurs, comme l'atteste Jean-François Parent lors de notre entretien avec Pierre Tovel dans son agence. Les archives de *l'Humanité*, lors du départ du journal du bâtiment, ont été déposées aux archives départementales de Seine-Saint-Denis, après le dépôt de celles du PCF en 2005, bien que ce dernier ne dispose pas de la propriété des archives du journal (Genevée, 2012). Dans le fonds conservé et en partie numérisé, on trouve plus de deux millions de photographies.

Oscar Niemeyer, pour occuper le terrain triangulaire disponible, avait dessiné un bâtiment en Y, tout en courbes et en mouvements, avec un noyau rond en forme de spirale. De l'extérieur, la façade vitrée reflète l'image de la Basilique. La courbe de la façade principale permet de casser une représentation « trop raide » qu'on pourrait attendre d'un bâtiment de bureaux.

Le rez-de-chaussée comprenait le hall d'accueil, les services généraux, les locaux sociaux. Pour emprunter les ascenseurs (qui se trouvaient dans une partie centrale du bâtiment) ou les escaliers, on devait donc passer par l'accueil ou utiliser un badge pour l'ouverture des portes. Au premier étage, une grande salle de réception-conférence disposait d'une capacité de 40 personnes, et pouvait être convertie en plusieurs salles de réunion. Au même étage se trouvaient lesdits « services périphériques », ceux de la fête de *l'Humanité* et de l'ASSI (l'Association Sport et Spectacles Internationaux) : le nouveau bâtiment de *l'Humanité* conçu par Oscar Niemeyer était aussi célébré car il allait permettre, pour la première fois, de regrouper dans un même espace la rédaction du journal et les équipes d'organisation de la fête de *l'Huma*, peut-être le plus important festival rassemblant la musique, la culture et les rencontres des débats politiques des mouvements de gauche dans le monde.

Au deuxième étage se trouvait la rédaction, qui était informatisée – une autre innovation très importante de ce bâtiment – ainsi que l'administration générale avec « le regroupement des services de l'ensemble des gestions (comptabilité, finances, contrôle budgétaire, achats et affaires juridiques et administratives) ». Les salles d'informatique, aussi bien de *l'H.Q.* (*Humanité Quotidien*) que de *l'H.D.* (*Humanité de Dimanche*),

²⁴ Dossier « Le Nouveau Siècle de *l'Humanité* », *op. cit.*, p. 55.

²⁵ Témoignage de E.D.B, stagiaire à *l'Humanité* dans la fin des années 1990.

présentaient une grande modernité en plaçant « l'informatique de production [...] à proximité immédiate de l'informatique de gestion. » Au même niveau, des locaux de détente de 100 m² regroupaient une bibliothèque-discothèque et un café qui offrait également des rafraîchissements. Selon Lucien Sanbiagio, salarié à l'époque dans le service de diffusion du journal, cette cafétéria a été retirée quelques années après l'inauguration du bâtiment, peut-être « parce qu'elle était trop bruyante ». En effet, la restauration du personnel était prévue au Restaurant Inter-entreprises, localisé en face de l'immeuble, une forme de mutualisation des services organisée pour le personnel de trois administrations : la mairie, les offices HLM de la ville, et *l'Humanité*.

Au troisième étage étaient installés le service de diffusion, les plateaux des rubriques *HQ* en salles paysagées, le secrétariat général et, « dans l'escargot, en liaison directe avec l'unité de production, l'ensemble de la rédaction en chef et le secrétariat de rédaction. » Plus tard, la partie ronde hébergera la rédaction du périodique de bande dessinée *Pif Gadget*. Enfin, au quatrième étage se trouvait le bureau du directeur du journal, Roland Leroy, entre 1974 et 1994, puis de Pierre Zarka entre 1994 et 2000 et de Patrick Le Hyaric à partir de l'an 2000 (et jusqu'à 2020). Ce bureau avait un emplacement privilégié, car à travers les vitres on pouvait admirer directement la rosace de la Basilique, comme on le voit dans l'image 14, une photographie de Jean Texier. À cet étage se trouvait encore la salle de conférences de la rédaction où, selon différents témoignages, se tenaient les conférences de presse, y compris celles pour la diffusion de la fête de *l'Humanité*. La bibliothèque, la documentation et l'audiovisuel étaient également à cet étage, ainsi que le laboratoire et les archives photos. Dans l'escargot se situait l'ensemble des services de *l'Humanité de Dimanche*.

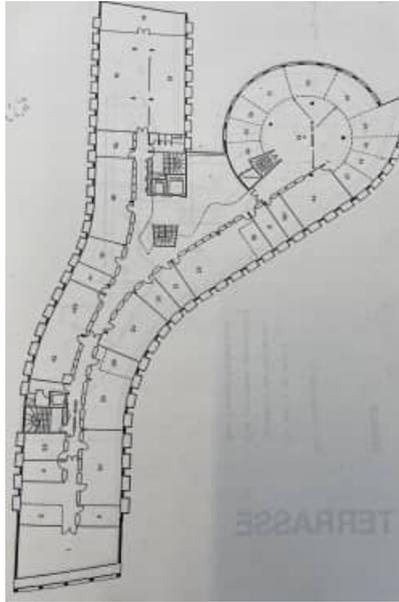


Image 13 : Plan du 4^{ème} étage. Source : « Le nouveau siège de l'Humanité. Document intérieur à l'intention des salariés », février 1988, *op. cit.*, p. 33.



Image 14 : Roland Leroy reçoit Roger Gicquel dans son bureau au 4^{ème} étage avec vue sur la rosace de la Basilique, le 21 mars 1990. Source : Jean Texier - Mémoires d'Humanité / Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 98FI/900333 5

L'extérieur et l'intérieur de l'édifice ont été photographiés par Michel Moch, photographe des œuvres d'Oscar Niemeyer en France, un peu avant et après l'inauguration en avril 1989. Dans les images, les courbes et les reflets des verres collés sont mis à l'évidence, et nous apercevons des intérieurs agréables, beaux, typiques de l'architecture moderne, avec un mobilier élégant et adapté à la structure de l'espace. Les façades vitrées privilégiaient l'entrée de lumière, et offraient une vue imprenable sur l'extérieur. Ce bâtiment était perçu à la fois comme très « classe » et « fonctionnel » dans les différents témoignages. Il plaisait énormément aux salariés du journal, comme l'indique Chantal Allain, qui travaillait au 2^{ème} étage, au service de la comptabilité :

Quand j'ai vu la beauté de ce bâtiment, j'ai eu un sentiment de surprise et d'émotion. Cette splendeur enlevait toutes les tracasseries des transports. Ignare en architecture, je me demandais comment on pouvait donner au béton cette forme arrondie aussi douce ? Je trouvais cet immeuble à la fois simple et très élégant. C'était comme un grand paquebot avec des hublots. Et je me disais : quelle chance d'y travailler !²⁶

²⁶ Témoignage de Chantal Allain à Silvia Capanema, le 29 avril 2021, par écrit.



Image 15 : Vue sur le bâtiment, au croisement de la rue Jean Jaurès et Strasbourg, s/d. Source : Oscar Niemeyer (architecture) - Michel Moch / Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 139FI/38



Image 16 : Le hall de l'accueil du public avec le mobilier d'Oscar Niemeyer. Source : Oscar Niemeyer (architecture) - Michel Moch / Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 139FI/75



Image 17 : Salle de Conférence au premier étage. Source : Oscar Niemeyer (architecture) - Michel Moch / Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 139FI/83



Image 18 : Le bureau du directeur au 4ème étage, vue sur la Rosace du transept. Source : Oscar Niemeyer (architecture) - Michel Moch / Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 139FI/91

Dans un autre témoignage, Pierre Trovel parle aussi de la beauté de l'immeuble vue de l'extérieur et de l'harmonie entre celui-ci et son environnement : « Cette architecture moderne avec la Basilique, ça fonctionnait vachement bien. La nuit, il était très beau, comme il était illuminé la nuit. » Une autre photographie de Pierre Trovel montre le bâtiment, encore en fin de chantier au moment de son inauguration, sous les lumières bleu, blanc et rouge projetées à l'occasion de cette soirée (image 19).



Image 19 : Vue de l'extérieur du bâtiment la nuit lors de l'inauguration, le 27/04/1989. Source : Pierre Trovel - Mémoires d'Humanité / Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 98FI/880504 16

En ce qui concerne la vie quotidienne, les différents espaces du bâtiment permettaient de nouvelles interactions dans les temps de travail ou dans les temps de fête. Trois changements principaux, liés à la modernisation de la presse de manière générale à la fin du XX^e siècle, ont été ressentis par les salariés : la séparation entre la production du contenu et le service d'imprimerie du journal, l'informatisation des processus, et la mise en place des bureaux partagés.

La séparation de l'imprimerie n'est pas passée inaperçue pour Chantal Allain, du service de la comptabilité, qui regrettait se trouver désormais dans une forme d'industrie sans ouvriers :

C'était la première fois que je travaillais dans une entreprise sans ouvrier ! Dans une entreprise où on ne fabrique rien !

Auparavant, j'avais travaillé dans les bureaux de l'usine Tréfinmétaux, il n'y avait pas moins de mille ouvriers. À *l'Huma* à Paris, il y avait les Ouvriers du livre. Je revois les énormes rouleaux de papier qui arrivaient sur les camions. Les rotatives au sous-sol tournaient et imprimaient les journaux.

J'aimais cette ambiance "d'usine" avec des rires, des cris, des prises de bec. De l'ouvrier au directeur en passant par les journalistes et les employés, on formait un ensemble hétérogène.

Ce climat s'est effondré quand nous sommes arrivés à Saint-Denis.

La nouvelle ambiance de travail, forcée par l'esprit du temps et les innovations techniques (l'imprimerie était regroupée à La Plaine à partir de la même époque) était aussi transformée par le fait qu'on devait s'installer dans des bureaux plus collectifs, sans cloisons, comme nous l'a expliqué Lucien Sanbiagio à travers ses souvenirs, et comme on le voit dans l'image 20, une photographie de Michel Moch :

Donc on est arrivé là, des grands bureaux, propres, modernes, ça changeait du tout au tout. Une des choses qui a considérablement changé l'atmosphère c'est qu'ils ont imposé des bureaux paysagés, un grand plateau avec 40 personnes. Quand on parlait, ça s'entendait ailleurs. Ça a changé complètement les habitudes de travail. On avait par exemple un des gars qui fumait énormément, et au fur et à mesure il posait ses boîtes de cigarettes comme ça, il avait un mur fait avec les paquets de cigarettes autour de lui, on ne le voyait pas (rires).



Image 20 : Locaux de travail au 4^{ème} étage . Source : Oscar Niemeyer (architecture) - Michel Moch / Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 139FI/88

La cigarette sera aussi progressivement interdite à l'intérieur du bâtiment, de manière générale. Quant à l'imprimerie et à l'informatisation du journal, Lucien Sanbiagio se rappelle également :

Il y a eu la [mise en place d'une] imprimerie privée qui était à Saint-Denis au bord du canal, à côté des usines Christophe. (...) Le déménagement s'est conjugué avec l'informatisation du journal.

Avant à Paris on avait un système d'ordinateur centralisé, un système très lourd. À cette époque-là, ça commençait à émerger les ordinateurs personnels. Quand on est venu à Saint-Denis, tous les ordinateurs ont été changés. Ça a représenté donc non seulement un changement de lieu mais aussi un changement d'organisation du travail, de tout le travail.



Image 21 : Bureau informatique au deuxième étage. Source : Oscar Niemeyer (architecture) - Michel Moch / Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 139FI/8

L'image 21, une photographie de Moch, montre la salle équipée de micro-ordinateurs. L'arrivée des ordinateurs personnels a représenté un changement profond dans la pratique de travail dans les rédactions, partout dans le monde. Toujours selon Sanbiagio, *l'Humanité* gardait cependant ses particularités, l'ambiance de travail était comme « une entreprise, avec rigueur [...] mais communiste, tout le monde était communiste. Donc il y avait beaucoup de fraternité. Mais cela n'empêchait pas les contradictions et la discipline du travail. » Les relations humaines dépassaient en outre souvent le seul cadre du travail, mais *l'Humanité* était un espace de véritable constitution des liens sociaux : « Plusieurs couples se sont formés à *l'Humanité*, plusieurs rencontres ont eu lieu. »

Les photographies de Pierre Tovel de l'intérieur du bâtiment pendant « les années Humanité à la rue Jean Jaurès » montrent plusieurs moments conviviaux et festifs, des pots et des fêtes. Dans ces images, on voit des danses, des fêtes, des instruments de musique, des hommes et des femmes, même si la direction « était très masculine », comme le rappelle plusieurs témoignages. Dans toute l'histoire du journal, de fait, aucune femme n'a occupé le poste de directrice générale ou de rédactrice en chef, même si quelques noms de journalistes importantes sont cités par les témoins, comme Rosa Moussaoui ou Martine Bulard.



Image 22 et 23 : Fête de la rédaction au siège du journal *l'Humanité*, 1990. Source : Pierre Trovel - Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 129FI/1600

Ces temps de sociabilité étaient parfois vécus à l'intérieur et à l'extérieur du bâtiment. Si certains témoignages sont plus hésitants sur les relations entre les journalistes, les personnels de *l'Humanité* et la population de la ville – en dehors des cas des salariés qui ont choisi de vivre à Saint-Denis –, d'autres nous permettent d'envisager qu'au moins dans une échelle de proximité réduite (la rue Jean Jaurès), des rencontres étaient possibles. Le personnel de *l'Humanité* mangeait avec le personnel de la ville dans le restaurant Inter-entreprises, comme nous l'avons vu, juste en face de l'immeuble. Certains salariés se souviennent également d'avoir fréquenté le Café Culturel, qui se trouvait juste à côté, comme dans ce témoignage de Sanbiagio : « On allait au Café culturel, à midi. On allait manger dans le restaurant inter-entreprises, qui servait la mairie. On allait là et ensuite on sortait et on allait boire un café soit au Café culturel, ou dans la brasserie qui était à côté de librairie. Tout le monde faisait tous les troquets. »

Si le nouveau bâtiment et la nouvelle adresse du journal étaient devenus des éléments « acquis », voire appréciés par les équipes des salariés, quelques problèmes cependant pouvaient toujours voir le jour, comme la difficulté de faire face aux épisodes de canicules dans les étés chaque fois plus chauds, encore selon Sanbiagio :

On était encore à Jaurès quand il y a eu la canicule de 2003. C'était très dur à vivre. Pendant 15 jours, il faisait 39 degrés et ce bâtiment était impossible à ventiler. Il n'y avait pas de climatisation, on n'avait que des pauvres « ventilateurs soviétiques » (rires), enfin, russes, il doit encore y avoir ici qui traînent... C'était un résidu de quelque chose qui avait atterri là

à un moment donné et pendant la canicule on s'en est servi car c'était obligatoire. C'était infernal.

D'autres témoignages confirment le manque de climatisation dans le bâtiment, l'existence des fenêtres « qui ne s'ouvraient pas » ou qui étaient aussi « difficiles à remplacer » quand elles se cassaient. Sur la vie quotidienne, le cuisinier Pierre-Étienne avait sans doute une place d'observateur « privilégié », même s'il affirme qu'il « gardait la discrétion ». Sa place, au quatrième étage non loin de la belle terrasse, était aussi centrale pour la qualité des échanges, comme il l'évoque dans ses souvenirs :

J'aime beaucoup cuisiner le poisson, le gibier, les pommes de terre. C'était ma place de rêve, pour moi, et ça a bien servi le journal pour la communication. Je parle de mes souvenirs, on est loin de l'architecture, j'avais des observateurs qui disaient : je ne devrais pas te le dire mais ta place est très importante pour nous, les repas d'affaires existent dans la culture française, cela permet de régler des problèmes financiers, etc. Au niveau du syndicat aussi, on a fait un repas, j'avais fait le lièvre à la royale, et cela a réussi, ça leur a permis de récupérer les cotisations. J'étais heureux de travailler pour l'Humanité, de contribuer en tant que cuisinier à la vie de mon journal, si difficile à faire vivre jour après jour.



Image 24 : Salle des réceptions située sur le toit-terrasse du bâtiment.
Source : Oscar Niemeyer (architecture) - Michel Moch / Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 139FI/94

Le bâtiment qu'Oscar Niemeyer a spécialement conçu pour le quotidien communiste, au centre d'une importante ville dirigée par le PCF, entre l'une des plus importantes églises gothiques de France et un café qui deviendra une légende dans le milieu de l'histoire du hip-hop français, aura abrité *l'Humanité* un peu moins de 20 ans. Comment ce journal va-t-il vivre, en ce nouveau lieu, les changements de la décennie à venir en ce qui concerne le bloc de l'Est, mais aussi les nouvelles formes de luttes et de libération ? Quelques mois après l'installation du personnel, le journal avait couvert la chute du mur de Berlin, le 9 novembre 1989. Cet événement a été célébré par le journal, vu comme la chute d'un mur qui séparait un peuple²⁷. En 1990, *l'Humanité* fête la libération de Nelson Mandela, et en 1991 l'éditorial signé par José Fort le 3 décembre commente en ces termes la « désintégration finale de l'URSS » : « Une page de l'Histoire est tournée, un nouveau cycle s'annonce lourd d'interrogations et d'inquiétudes. Les raisons qui ont entraîné un tel effondrement doivent être analysées avec prudence, sang-froid et lucidité. (...) Un terrible crime a été commis : la révolution d'Octobre, qui prônait

²⁷ Pour l'opinion éditoriale du journal sur les événements, voir : Leroy, 2004. Voir aussi, les archives de *l'Humanité* conservées dans les Archives Départementales de Seine-Saint-Denis. Pour les numéros du journal jusqu'à 1953, voir sur Gallica : *L'Humanité (Paris) - 46 années disponibles - Gallica (bnf.fr)* (consulté le 31 août 2024). Pour les numéros à partir de 1990, voir le site de *l'Humanité* : *Les archives de l'humanité, 1990 (humanite.fr)* [Consulté le 31 août 2024].

la générosité, la solidarité, l'émancipation humaine, a été dévoyée, torturée, assassinée. ».

En 1992, l'*Humanité* fait campagne pour le « non » au référendum pour le traité de Maastricht. Le « oui » l'emporte avec 51% des voix. En 1994, le journal envoie un correspondant au Rwanda, pour couvrir les massacres. En 1995, Robert Hue réalise un score de 8,8 % aux élections présidentielles. Il lance son livre *Communisme, la mutation* (Stock). À la fin des années 1990, la question des fermetures des usines, des licenciements et du chômage de masse est une préoccupation constante dans *l'Huma*, qui couvre aussi pendant toute la décennie les tensions entre Israël et la Palestine, les mouvements sociaux, des mobilisations contre le racisme en France et l'organisation du mouvement des Sans-Papiers, les accords conclus avec Jospin et les socialistes, les désillusions de la gauche plurielle, la victoire de la France à la Coupe du monde au Stade de France à Saint-Denis, en 1998... Le 13 septembre 2001, Pierre Laurent signe un éditorial pour exprimer son sentiment face à ces changements, s'interrogeant aussi bien sur « quel monde nous vivons » (sous la domination nord-américaine, avec la pauvreté et les guerres menées ailleurs) et « quel est le monde où nous souhaitons vivre » (avec la solidarité et les valeurs humaines) : « Plus de dix ans après la chute du mur de Berlin, les attaques terroristes du 11 septembre 2001 contre les États-Unis marquent une date dans l'histoire ». Les deux avions qui s'écrasent contre les tours jumelles à New York causent en effet plus de trois mille morts.

Ces événements ont produit des souvenirs pour les travailleurs qui se trouvaient dans le bâtiment de *l'Humanité* le 11 septembre 2001, bien évidemment. Pierre-Étienne se souvient d'un changement brusque de priorités et de l'attention ce jour-là :

Chaque année avant la fête de *l'Huma* ils faisaient une conférence pour parler de la fête. Ils faisaient un repas. Ce fameux 11 septembre, j'étais en cuisine, tout se passe bien... et tout d'un coup les journalistes se barrent et tout. On a appris ça au moment de la conférence de presse, la conférence était engagée, commencée, mais les journalistes se barraient car ils étaient appelés par leurs rédactions. J'étais en cuisine, je l'ai appris en retard, et j'ai été déçu, car tout le monde partait. Ça a été sabordé. Le repas a eu lieu, mais la conférence de *l'Huma* passait après tout... C'était normal. Je suis allé voir la secrétaire de Le Hyaric, et c'est là que j'ai appris. (...) C'était une fête

incroyable sinon. Avec le groupe cubain de Compay Secundo. C'était très beau.

La fête de *l'Humanité* continue de tracer son chemin, tandis que le chemin du journal est celui de la régression de ses ventes. Les années qui suivent sont marquées par la montée du Front National en France (après le 19 avril 2002, décrit dans un éditorial de Pierre Laurent comme une forme de cataclysme, soit « notre 11 septembre à nous »). En 2002, la vente du quotidien chute sous le seuil de 50.000 exemplaires²⁸. Quant aux effectifs du PCF, ils passent de plus de 369 mille en 1989 à un peu plus de 133 mille en 2009 (Martelli, 2020).

3. Du départ à l'abandon

La vente du bâtiment par le journal était la solution à une crise financière de *l'Humanité*, même si, comme le rappellent Pierre Trovel et d'autres, « *l'Humanité* a toujours été en crise. » À la fin du XXe siècle, on vit une période de crise de la presse en général, et de crise du PCF et de *l'Humanité* en particulier (Delporte *et alii*, 2004). Selon Lucien Sanbiagio, « l'époque dorée [de *l'Humanité*] était dans les années 1960. Déjà, si l'on déménageait [en 1989] c'était parce qu'on avait besoin de vendre l'ancien bâtiment. ». Et il ajoute à cela des éléments qui confirment aussi le déclin électoral du PCF. Selon ses termes : « En 1981, le Parti communiste fait 15% au lieu de 20%, il perd des électeurs. En 1988, il fait 5,5%. La diffusion de *l'Humanité* a diminué. Donc, on était dans cette période où il faut faire des économies ».

Lors des élections législatives de 1995, le PCF obtient 10% des voix. Selon Roger Martelli (2020), cette année marque le début de la crise du PCF, qui se poursuit jusqu'à maintenant, au niveau national, mais aussi progressivement au niveau local, avec la perte d'importantes municipalités comme Le Havre. Il participe du gouvernement de Jospin à partir de 1997, à la « gauche plurielle ». Mais les résultats électoraux sont très décevants : en 2002, Robert Hue obtient 3,4% aux présidentielles. Les municipales de 2001 sont aussi une alerte. Des 1124 municipalités communistes et apparentées de 1989, on en compte alors plus que 786 (Martelli, 2020, chapitre 11).

Parallèlement, on observe un vieillissement des cadres et des adhérents, mais aussi une progression de la représentation des femmes

²⁸ Voir : Delporte, Pennetier, Sirinelli, Wolikow (dir.), 2004 ; Leroy (dir.), 2004.

dans le parti. En 2007, Marie-George Buffet obtient 1,9 % aux présidentielles, et seulement 15 députés sont élus. Le PCF s'oriente vers une alliance, notamment avec les dissidents du PS comme Jean-Luc Mélenchon, pour la création du Front de Gauche au tournant des années 2010. Une hausse du pourcentage de participation des militants plus jeunes est ressentie notamment après les luttes de 2005 contre la Constitution européenne, et de 2006 contre le Contrat première embauche (CPE) (Martelli, 2020 ; Mischi, 2022).

Dans le même temps, la question des inégalités sociales, qui augmentent avec l'avancée du néolibéralisme, commence à être pensée en France comme une « inégalité territoriale » (Truong, 2022). Les banlieues populaires sont confrontées à la paupérisation et à la désindustrialisation (Bacque, Fol, 1996). La ségrégation socio-spatiale fragilise, à partir des années 1980, la base populaire et militante du PCF dans les réseaux municipaux également (Mischi, 2022). Plusieurs dispositifs avaient été mis en place dès cette époque, intégrant une « politique de la ville » pour atténuer les problèmes sociaux. Dans les banlieues rouges, ce sera le moment de réfléchir aux nouveaux projets urbains, comme la ZAC Basilique et, quelques années plus tard, déjà sous la gestion du maire Patrick Braouzec, à la « Plaine Renaissance », à la reconfiguration urbaine de la Plaine Saint-Denis après la désindustrialisation. Celle-ci passe d'une zone industrielle à un territoire de services et de sièges d'entreprises, surtout après la construction du Stade de France.

On se souvient qu'au début des années 2000 déjà, le quotidien a dû faire des licenciements économiques. Chantal Allain est partie dans ce contexte de « plan social », et elle n'a donc pas vécu le départ de Saint-Denis, comme elle le raconte : « J'y suis restée jusqu'à mon licenciement économique en mai 2001. J'ai donc travaillé pendant 23 ans à l'*Huma*. » Lucien Sanbiagio développe dans son témoignage également le fait de devoir quitter Saint-Denis pour des raisons économiques : « Le départ de Saint-Denis : on était résigné, car on savait que la situation économique n'était pas bonne. On savait qu'ils n'avaient pas d'autre choix que de vendre le bâtiment pour payer une partie de la dette. Il y a eu deux programmes de restructuration avant, avec des départs des salariés. ».

En 2001, l'*Humanité* se trouve en effet en grande difficulté financière (4 millions de francs de pertes par mois, déficit cumulé de 50 millions). Il ouvre sa composition à une nouvelle formation d'actionnaires : le groupe Hachette (Lagardère), TF1 et la Caisse d'épargne détiennent 20% du capital, le PCF 40%, la société des lecteurs 20%, les amis de

l'Humanité 10% et les salariés 10%. La même année, un plan social aboutit à 50 licenciements. *L'Humanité* avait 165 salariés, dont 65 journalistes²⁹.

La direction de *l'Humanité* signe un compromis de vente avec la société immobilière SARL Paris-Saint-Denis en 2007 pour 15 millions d'euros. Cependant, celui-ci n'aboutit pas et c'est finalement l'État qui achète le bâtiment pour 12 millions d'euros l'année suivante. On parle alors d'un « coup de main » du président Nicolas Sarkozy au journal en crise, qui a dû se placer en situation financière alarmante et lancer en parallèle une opération de souscription militante³⁰. À l'époque, la dette du journal communiste était d'environ 7 millions d'euros³¹. « Ce fut un crève-cœur d'être obligé de le vendre pour tenir, face à la pression économique. Lorsque je l'en avais informé, c'est lui [Oscar Nieyer], avec son merveilleux accent, qui m'avait remonté le moral et demandé de faire face aux nécessités, dans l'intérêt de *l'Humanité* », écrit Patrick Le Hyaric, rédacteur en chef du journal *l'Humanité* dans l'éditorial du numéro en hommage à Oscar Niemeyer lors de son décès, quelques jours avant son anniversaire. Il aurait eu 105 ans.

Le photographe Pierre Trovel regrette aussi ce déménagement, mais confirme l'état de résignation des salariés, qui ont dû déménager en mai 2008 dans l'ancien immeuble d'AGF rue Ambroise Croizat, à Saint-Denis³²: « J'ai très mal vécu le déménagement, je commence à m'y faire. On était très bien dans le bâtiment, on ne se rendait pas compte... On déménage pour aller au quai de La Mal-tournée devant le stade, c'était sinistre, juste des bureaux. Mais il n'y a pas eu de révolte. Il y a eu une sorte de suivisme. Je me rends compte maintenant, mais c'est terrible ça. »

Gisèle Lefebvre témoigne aussi de son état de tristesse lors du déménagement : « Ce que ça m'a fait lorsque nous l'avons malheureusement quitté en 2008 ? Cela m'a fait très mal de laisser cet immeuble spécialement créé pour *l'Huma*. On y travaillait depuis 19 ans !! » Quant à Pierre-Étienne, le cuisinier, il ne travaillait plus à *l'Humanité* au moment du déménagement, mais il est très catégorique sur son sentiment de détresse : « c'est un drame, une injustice le fait que *l'Humanité* ne soit plus dans cet immeuble. C'est clair qu'on n'est pas dans un monde idéal. Mais comment faire pour que *l'Huma* reste dans ses

²⁹ Voir *le Nouvel Obs*, 16/05/2001 : *TF1 et Lagardère au secours de L'Huma (nouvelobs.com)* (Consulté le 31/08/2024).

³⁰ Voir *Le Point* du 04/09/2016 : *Comment Nicolas Sarkozy a sauvé "L'Humanité" ! (lepoint.fr)* (Consulté le 31/08/2024)

³¹ Voir *Challenges*, 30/11/2007 : *"L'Humanité" confirme vendre son siège - Challenges* (Consulté le 31/08/2024).

³² Voir *Le Parisien* du 23 mai 2008.

lieux ? Voilà la question qu'on aurait dû se poser. » Et plus loin dans ce même entretien, il revient encore sur le sujet :

Être obligé de vendre le siège, je trouve cela un déchirement. *L'Humanité* avait [dans son histoire] été clandestin, c'était difficile, il y a eu des périodes difficiles... Mais se séparer de ce siège qui a été construit pour l'*Huma*, qui était son bébé quand même... Mais ce qui prime plus que le bâtiment c'est l'existante de l'*Huma*. Même si les choses sont liées. À mon avis la direction de l'*Huma* l'a fait pour le mieux. Je ne sais pas s'il y a eu des débats internes sur le sujet. Je n'ai pas connu le départ car je n'y étais plus. Donc je n'ai pas d'éléments.

Peu de temps après la vente du bâtiment, c'est au tour du Café culturel, en difficulté financière, de fermer ses portes le 30 mai 2009. Il s'agit du « café des slameurs », qui recevait jusqu'à 600 personnes dans les soirées les plus animées et où Fabien Marsaud – le fameux Grand Corps Malade – a fait ses premiers pas. C'est là-bas aussi que la « Fabrique du Macadam » a été créée. Dans sa chanson *Saint-Denis*, le Grand Corps Malade donne sa version de ce côté de la rue Jean Jaurès, à l'angle de la rue de Strasbourg :

La rue de la République mène à la Basilique où sont enterrés tous les rois de France, tu dois le savoir !
Après Géographie, petite leçon d'Histoire.

Derrière ce bâtiment monumental, j't'emmène au bout de la ruelle, dans un petit lieu plus convivial, bienvenue au Café Culturel.

On y va pour discuter, pour boire, ou jouer aux dames. Certains vendredis soir, il y a même des soirées Slam. (Grand Corps Malade, *Saint-Denis*, 2006)

Le Parisien du 18 juin 2009 établit un lien entre la vente du siège de *l'Humanité* et la chute de l'activité du café entraînant sa fermeture. Ce bâtiment reste abandonné depuis le départ des équipes du journal *l'Humanité*. Il demeure vide, dans l'oubli, presque caché derrière la Basilique.

La Basilique de Saint-Denis est actuellement le deuxième lieu culturel le plus visité du département, derrière le Musée de l'Air et de

l'Espace du Bourget. Toutefois, le chiffre d'environ 200 000 visiteurs par an semble bien inférieur aux 13 millions qui visitent Notre-Dame de Paris, ou au million de personnes qui visitent la cathédrale de Reims tous les ans. Pour augmenter le nombre de visites, un chantier a été mis en place, qui devrait être à priori autofinancé par les entrées et le mécénat : celui de reconstruire la flèche de l'église démontée au XIX^e siècle (un chantier visitable qui doit durer environ dix ans). François Hollande, président de la République à l'époque, s'est rendu à Saint-Denis le 11 mars 2017 pour « poser la première pierre » du chantier de reconstruction de la flèche. L'événement s'est tenu littéralement « le dos tourné » à l'édifice de *l'Humanité*. Rien n'a été dit sur cet immeuble à cette occasion.

Lors de la campagne municipale de 2014, un des candidats mentionne l'intention de transformer l'immeuble en annexe de l'Université Paris 8, alors que le projet officiel de l'État était d'y installer une sous-préfecture, projet soutenu par les élus PCF. En 2015, on pose une première pierre sur place. Lors de la campagne municipale de 2020, le bâtiment revient dans le débat : un candidat propose son utilisation pour créer un musée ; alors qu'un autre propose l'installation d'une école supérieure pour les jeunes du territoire, dédiée au numérique. L'État envisage, à son tour et de manière encore incertaine, d'y installer le siège de l'ANRU (Agence Nationale pour la Rénovation Urbaine). Mais ces projets ne verront pas le jour.

L'immeuble reste abandonné entre 2008 et 2023, quand des travaux de rénovation sont repris. En 2020, le maire PCF Laurent Russier, qui a remplacé Didier Paillard, perd les élections municipales contre Mathieu Hanotin, ancien député et Conseiller départemental, tête de liste du PS, mettant fin à cent ans de communisme municipal presque ininterrompu. Le 7 août 2018, le député Stéphane Peu (PCF) pose une question écrite au ministre de l'Action et Comptes publics au sujet de l'immeuble Niemeyer. Selon lui, une réhabilitation à hauteur de 20 millions d'euros était prévue, mais le bâtiment était encore à l'abandon. « Outre le gâchis financier que cette situation engendre, il suscite l'incompréhension des habitants. (...) Il faut donner à Saint-Denis, ville la plus peuplée du département, la centralité administrative qu'elle mérite. (...) Actuellement, les habitants de l'arrondissement sont contraints d'aller à Bobigny pour certaines démarches, ce qui a un impact non négligeable sur l'activité de la préfecture. ». Et pour conclure sa question, le député communiste fait une mention rapide à l'importance architecturale du bâtiment, demandant au ministre « d'apporter la garantie que ce bâtiment remarquable sera entretenu et qu'il aura comme prévu initialement une destination d'accueil du public, dans la perspective d'offrir aux usagers une

accessibilité facilitée à des services essentiels de l'État³³. » Malgré cela, l'État décide d'installer la sous-préfecture ailleurs à Saint-Denis, rue Catullienne, dans le siège de l'ancienne banque de France qui avait perdu l'essentiel de son activité depuis le début des années 2000 avec le passage à la monnaie unique européenne.

La réponse du ministre arrive quelques mois plus tard, publiée dans le *Journal Officiel* du 6 novembre 2018. On lit dans ce texte que l'État avait acheté ce bâtiment car il souhaitait abriter dans les deux premiers étages de cet immeuble « atypique » la sous-préfecture, et qu'il cherchait à partager les autres étages avec un autre sous-occupant, lequel n'a jamais été trouvé. En 2016, les besoins en travaux ont été réévalués à 26 millions d'euros. Le ministère de l'Intérieur n'a pas souhaité réhabiliter le bâtiment, qui a donc été proposé à l'Agence Nationale pour la Rénovation Urbaine (ANRU) et, enfin, au ministère de la Culture. Mais tous les autres services de l'État ont eux aussi renoncé à leurs projets d'occupation. En conclusion de cette réponse, on peut lire :

La direction départementale des finances publiques a réalisé des travaux de sécurisation et mis en place un gardiennage H24 depuis avril 2016, pour environ 192 000 euros, auxquels il faut rajouter les fluides et, notamment, l'électricité (environ 91 000 euros par an). Compte tenu des qualités architecturales et patrimoniales de ce bien, le ministère de l'Action et des Comptes publics souhaiterait trouver des voies de valorisation de ce bien alternatives à la cession (sous la forme d'un bail de très longue durée par exemple). Des réflexions sont actuellement en cours pour développer la valorisation des biens de l'État, devenus inutiles et inoccupés par des services, sans recourir systématiquement à la cession³⁴.

Le 23 octobre 2020, le Premier ministre Jean Castex écrit aux députés et élus de Seine-Saint-Denis pour leur faire part qu'une partie des 4 milliards d'euros du « plan de relance » (des investissements décidés après la pandémie de COVID) serait destinée à la réhabilitation de l'immeuble Oscar Niemeyer à Saint-Denis, qui abriterait les locaux de la

³³ Question écrite numéro 11457 de M. Stéphane Peu (Gauche démocrate et républicaine – Seine-Saint-Denis). Ministère interrogé : Action et comptes publics. Analyse : Devenir du bâtiment Niemeyer à Saint-Denis. Question publiée au *JO* le 07/08/2018. Réponse publiée au *JO* le 06/11/2018, p. 9953.

³⁴ Idem.

DIRECCTE et de l'inspection du travail : « L'ancien siège du journal l'Humanité va permettre également de rendre à la ville un véritable "Monument" de l'architecture de la fin du XXème siècle, œuvre d'un architecte parmi les plus grands. ». Le député Stéphane Peu se félicite de ce choix sur les réseaux sociaux³⁵, même si, quelques jours plus tard, le *Journal de Saint-Denis (JSD)* laisse entendre une certaine frustration : « on préférerait un équipement culturel ouvert à la population³⁶. » Les travaux commencent en 2023 pour une livraison prévue en 2025, pour un coût de 41,5 millions d'euros dans le cadre du plan de relance³⁷.

Quelques mots pour conclure : un nouveau départ ?

Le 21 septembre 2024, lors de la journée du patrimoine, les équipes responsables des travaux actuels ouvraient le bâtiment aux visiteurs sur la base d'une inscription préalable. Trois séances réunissant chacune vingt personnes environ ont été organisées. Toutes les places disponibles ont été très vite épuisées. J'ai insisté pour m'inscrire, mais les listes étaient déjà complètes. Le jour J, je me suis quand même rendue sur place, à deux pas de chez moi. J'ai réussi à accompagner une partie de la visite. Les photos de l'intérieur étaient interdites. Le public, constitué d'intéressés, mais aussi probablement de nombreux architectes ou connaisseurs de l'architecture, a appris à cette occasion que le nouveau bâtiment allait accueillir quatre cents salariés de la DREETS (Directions régionales de l'économie, de l'emploi, du travail et des solidarités), l'ancienne DIRECCTE ; et qu'il ne serait pas vraiment ouvert à la population, hormis quelques visites exceptionnelles sur la terrasse que la mairie pourra organiser. L'horizon de 2025 est confirmé pour l'ouverture, et on nous explique plusieurs questions techniques sur le bâtiment, les travaux déjà réalisés et ceux qui sont en cours.

Nous montons sur la terrasse, avec une vue unique sur la Basilique. Très peu de bâtiments ont une terrasse à Saint-Denis, c'est vraiment un endroit privilégié. En quinze ans d'abandon, les pigeons ont eu le temps d'occuper la terrasse et de ne plus vouloir la quitter. Les personnes qui nous font visiter l'immeuble nous montrent une belle cage à pigeons qui a dû être mise en place (image 25). Dans l'article du *Parisien* du

³⁵ Post sur Facebook du 22/10/2022.

³⁶ *JSD*, le 05/11/2020 (Consulté le 05/11/2020) [Plus disponible sur Internet].

³⁷ *Le Parisien* du 16 mai 2023 : *À Saint-Denis, l'ancien siège de L'Humanité entame sa transformation (actu.fr)* (Consulté le 31/08/2024)

16 mai 2023, on lit qu' « avec son impressionnante façade ondulante, c'est une œuvre architecturale majeure du centre-ville de Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), mais qui restait désespérément inanimée depuis quinze ans et le départ des journalistes du quotidien *l'Humanité*. » Les 2900 m² de vitres seront retirées et remplacées par des doubles vitrages, remises aux normes énergétiques et d'accessibilité. Valérie Forey, directrice générale de l'Oppic, l'établissement public de maîtrise d'ouvrage, ajoute que les travaux en cours réalisent « une rénovation complète, mais dans le respect total de l'œuvre d'Oscar Niemeyer. Le dessin d'origine sera préservé ». Dans le même article, on peut encore lire que les 300 m² du rez-de-chaussée pourront être utilisés par la mairie pour des expositions, comme nous le dit la première adjointe Katy Bontinck, et que la terrasse aussi sera exploitée lors des événements ponctuels et pour l'observation des travaux de la flèche de la Basilique, prévus pour les années à venir. Par ailleurs, une convention a été signée entre la municipalité et l'État, comme le précise un rapport présenté par l'adjointe à la culture à l'époque, Nadège Grosbois, à la séance du conseil municipal du 07 octobre 2021³⁸. Selon ce rapport, la ville pourra utiliser les « deux espaces à fonctionnement indépendant (les locaux dits Pif Gadget et la salle triangle), des accès pour des visites, notamment scolaires, au toit-terrasse, et au préau urbain. » La salle triangle se trouve au rez-de-chaussée, et lesdits « Locaux Pif Gadget » se trouvent dans la rotonde.



Image 25 : Terrasse du bâtiment, vue sur la Basilique et la cage à pigeons. Source : Photos personnelles de Silvia Capanema, le 21/09/2024

³⁸ Voir le rapport B-2, séance du 7/10/2021. « Objet : signature d'un protocole et d'une convention d'occupation temporaire afin de pouvoir disposer d'espaces au sein du bâtiment Oscar Niemeyer. »

À l'intérieur du bâtiment, on se rend compte de l'élégance des courbes, des vitres qui nous donnent une impression d'intérieur et d'extérieur, des espaces agréables et plaisants. En sortant de la visite, je vois sur le rez-de-chaussée, à l'extérieur, une affiche de la fête de *l'Humanité* (image 26). Il s'agit forcément d'une affiche des années 1990, comme nous l'indiquent les tenues portées dans le photomontage qui présente différents artistes s'étant produits à cette occasion. Cette relique, témoin d'une autre vie en ces lieux, était sans doute restée à l'intérieur de l'immeuble toutes ces années, malgré le déménagement, malgré les années d'abandon, malgré les travaux déjà avancés. Comment ne pas penser une fois encore aux analyses de Nicolas Offenstadt (2018, 2019, 2022) sur tous les objets que l'on retrouve dans les balades Urbex, notamment en Allemagne de l'Est. Faut-il voir dans les frontières de la « banlieue rouge », et malgré toutes ses évidentes différences, un tronçon du rideau de fer en Europe de l'Ouest, avec ses propres « traits de mémoire », comme dans le film *Goodbye Lénine* ? Je m'autorise cette réflexion sur une partie du passé de ma ville. Car si tel était le cas, l'immeuble de *l'Humanité*, d'Oscar Niemeyer, serait lui aussi un témoin privilégié, incarné dans la puissance d'un bâtiment qui demeure quand tout le reste disparaît (les papiers, les objets, les images, les personnes...). Je pense une fois encore à la puissance de l'architecture parmi les autres arts et objets de culture. Une puissance que l'on retrouve dans la Basilique, bien sûr, mais aussi dans *l'Humanité*, ce bâtiment d'une autre époque, le dernier de Niemeyer en France. Nous sommes, habitants et élus de la ville, soulagés par la préservation de cet édifice, quand bien même le coût de celle-ci se monterait à 53 millions d'euros depuis son rachat par l'État, en incluant le prix des travaux mais pas les dépenses d'entretien et de manutention. Ce qui aura surtout coûté trop cher, au fond, est son abandon.

Le bâtiment de *l'Humanité* fut aussi un sujet des conclusions de notre atelier « Pour un musée populaire à Saint-Denis », à l'origine du présent ouvrage (voir l'introduction de ce livre). Parmi les propositions listées par les participants dans la catégorie des « rêves » et des « désirs », figurait l'idée d'y installer un musée, un musée populaire, un lieu de culture pour la population, à côté de la Basilique. J'avais à ce moment déjà commencé mon étude sur la mémoire du bâtiment, à partir des témoignages des travailleurs du journal et des personnes qui ont vécu les années de *l'Humanité* d'Oscar Niemeyer à Saint-Denis. Mon désir était de voir se concrétiser, par exemple, un musée de Seine-Saint-Denis, pour la collection du département (comme celui qui existe en Val de Marne, le Mac Val), avec des espaces pour ses habitants, accueillant des expositions réalisées par ces derniers, un lieu pour la mémoire sociale et populaire, qui ne ferait pas concurrence au Musée Paul Éluard mais créerait une

véritable dynamique de circuit culturel dans notre centre-ville, à côté de la Basilique et du chantier de reconstruction de sa flèche³⁹.

Je termine ce texte aujourd'hui, cependant, avec de nouvelles interrogations. Le bâtiment Niemeyer est-il un véritable monument de l'histoire sociale ? Représente-il, au fond, un patrimoine populaire ? L'avenir de cet édifice est indissociable des transformations actuelles de la ville et de l'ancienne banlieue rouge. Comme à Saint-Ouen, Pantin, Lilas, au Pré Saint-Gervais et dans une certaine mesure à Montreuil et d'autres endroits, nous vivons à Saint-Denis un véritable risque de « gentrification ». Je pense à l'étude de Charlotte Recoquillon (2024) sur Harlem, qui étudie le processus de gentrification dans ce quartier de New York dans le temps long, les différentes structures qui ont favorisé ce processus (comme l'installation de l'Université de Columbia), ainsi que les formes de résistance. Si une dénonciation des processus d'expulsion des pauvres et de leur remplacement par les classes plus aisées s'avère nécessaire, il s'agit d'éviter les approches réductrices. Nous devons percevoir ces processus de transformation à travers les perspectives des habitants des villes. Que se passe-t-il effectivement pour eux ? Que désirent-ils pour leur ville ?



Image 26 : Affiche ancienne de la fête de l'Huma se trouvant encore dans le bâtiment. Source : Photo personnelle de Silvia Capanema prise le 21 septembre 2024

39 Le montage de la flèche de la Basilique coûtera plusieurs dizaines de millions d'euros, voir, parmi d'autres : *Le remontage de la flèche de Saint-Denis est un sport de combat* | *Mediapart* (Consulté le 31/08/2024).

L'architecte Jean-Maur Lyonnet serait plutôt favorable à une reconversion de l'immeuble Niemeyer en vue d'une autre activité de bureaux. C'est bien là la destination de celui-ci, désormais réhabilité du point de vue de l'optimisation énergétique, comme nous le font savoir les affiches du « Plan de relance » du gouvernement devant les travaux en cours. Mais quelle est la place pour l'espoir et les rêves dans l'histoire ?

Toutes les personnes qui m'ont offert de leur temps et de leurs expériences pour les interviews de cet article se sont accordées sur le fait qu'ils avaient bien compris à l'époque le besoin de vendre le bâtiment pour la survie du journal, qu'ils étaient alors « résignés », mais qu'ils regrettaient aujourd'hui le départ du quotidien de cet édifice expressément conçu pour lui à Saint-Denis. Sur ce point, le propos du cuisinier Pierre Étienne est très emblématique :

Mon fantasme par rapport à ce bâtiment, c'est que je gagne au loto une grosse somme et je donne ça à l'*Huma*, à condition qu'il rachète l'immeuble ! Mais je ne joue pas... Un rêve, mais ce n'est pas avec des rêves qu'on fait les choses. Que l'*Huma* intègre son siège. Pourquoi l'État ne le rend pas au journal l'*Humanité* ?

Après cette étude sur la mémoire sociale de ce bâtiment, je suis tentée d'être d'accord avec lui. L'*Humanité* n'aurait pas dû le vendre et le quitter. D'autres solutions existaient, certainement moins coûteuses, comme une cohabitation avec la ville ou les collectivités territoriales, avec l'État, avec un service culturel ou public. Cela aurait sans doute été possible et moins dispendieux. Pour le moins, nous pouvons nous consoler en pensant que l'édifice Niemeyer n'est pas perdu, qu'il sera bientôt réaffecté, au cœur de Saint-Denis, avec une nouvelle activité qui s'engage – comme nous le souhaitons – à défendre le droit des travailleurs.

Principaux entretiens et témoignages cités :

- Entretien de Jean-Maur Lyonnet à Silvia Capanema et Pierre Rabardel, le 12 janvier 2021, dans son agence d'architecture à Paris.
- Entretien de Pierre Trovel à Silvia Capanema et à Pierre Rabardel, le 13 février 2021 au Laboratoire de l'Habitat Populaire à Saint-Denis, en présence de l'architecte Jean François Parent.
- Entretien de Pierre-Etienne Véron à Silvia Capanema et Pierre Rabardel, le 5 mars 2021 à Saint-Denis.
- Témoignage de Chantal Allain à Silvia Capanema, le 29 avril 2021, par écrit.
- Témoignage de Gisèle Lefebvre à Silvia Capanema, le 30 avril 2021, par écrit.
- Entretien de Lucien Sanbagio à Silvia Capanema, le 25 février 2022, dans les locaux actuels de la rédaction de L'Humanité, à Saint-Denis (Pleyel).
- Entretien de Jacques Marsaud à Silvia Capanema, Liliane Mutti et Daniel Darvos, le 12 juin 2023, à Saint-Denis.

Références bibliographiques :

Bacqué, M.-H., & Fol, S. (1997). *Le devenir des banlieues rouges*. Paris : L'Harmattan.

Bellanger, E. (2017). *Ivry banlieue rouge : Capitale du communisme français – XXe siècle –*. Paris : Grane Créaphis.

Delporte, C., Pennetier, C., Sirinelli, J.-F., & Wolikow, S. (Dirs.). (2004). *L'Humanité de Jaurès à nos jours*. Paris : Éditions du Nouveau Monde.

De Varine, H. (2017). *L'écomusée*. Paris : L'Harmattan.

Duarte Cândido, M. M. (2014). La muséologie sociale, expériences brésiliennes. In Gob, A., & Drouguet, N. (Orgs.), *La muséologie*. Paris : Armand Colin.

Fourcault, A. (Ed.). (1988). *Un siècle de banlieue parisienne*. Paris : L'Harmattan.

Genevée, F. (2012). *La fin du secret : Histoire des archives du Parti communiste français*. Paris : Éditions de l'Atelier.

Grossman, V., & Pouvreau, B. (2021). *Oscar Niemeyer en France - Un exil créatif*. Paris : Éditions du Patrimoine.

Leroy, R. (Dir.). (2004). *Un siècle d'Humanité, 1904-2004*. Paris : Éditions Le Cherche Midi.

Marsaud, J. (2018). *Passion Commune : secrétaire de mairie en banlieue rouge*. Ivry-sur-Seine : Les Éditions de l'Atelier.

Martelli, R. (2020). *Le PCF, une énigme française*. Paris : La Dispute.

Martelli, R., Vigreux, J., & Wolikow, S. (2020). *Le Parti Rouge : une histoire du PCF 1920-2020*. Paris : Armand Colin.

Mischi, J. (2020). *Le Parti des Communistes : histoire du Parti Communiste Français de 1920 à nos jours*. Marseille : Hors d'attente.

Niemeyer, O. (1963). *Mon expérience à Brasilia*. Paris : Éditions de Minuit.

Offenstadt, N. (2018). *Le pays disparu : Sur les traces de la RDA*. Paris : Stock.

Offenstadt, N. (2019). *Urbex RDA : L'Allemagne de l'Est racontée par ses lieux abandonnés*. Paris : Albin Michel.

Offenstadt, N. (2022). *Urbex : Le phénomène de l'exploration urbaine décrypté*. Paris : Albin Michel.

Recoquillon, C. (2024). *Harlem : une histoire de la gentrification*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Le Seuil.

Trasi, N. (2007). *Permanence et invention - Oscar Niemeyer*. Paris : Éditions du Moniteur.

Truong, F. (2022). Banlieues. In Fassin, D. (Org), *La société qui vient*. Paris : Points.

Zancarini-Fournel, M. (2016). *Les luttes et les rêves : une histoire populaire de la France de 1685 à nos jours*. Paris : Zones.

À propos
des organisatrices
de l'ouvrage

Silvia Capanema



Université Sorbonne Paris Nord,
Pléiade, Campus Condorcet
silvia.capanema@sorbonne-paris-nord.fr

Silvia Capanema est historienne et maîtresse de conférences en études lusophones à l'Université Sorbonne Paris Nord, chercheuse à Pléiade, Campus Condorcet. Elle est actuellement en délégation de recherche CNRS au CREDA-IHEAL. Elle travaille sur les mouvements populaires au Brésil au début de la République, l'histoire populaire et les relations entre mémoire, territoire et culture dans les périphéries urbaines dans une approche comparative Brésil-Europe. Elle a récemment publié au Brésil : *João Cândido e os navegantes negros : a revolta da chibata e a segunda abolição* (Malê, 2022) et a co-organisé le dossier en France : *Les marges créatrices*, IdeAs, n. 16, 2020.

Silvia Capanema is a historian and an associate professor of Brazilians studies at the Sorbonne Paris Nord University, and a researcher at Pléiade, Campus Condorcet. She is currently on a CNRS research delegation at CREDA-IHEAL. She works on popular movements in Brazil at the beginning of the Republic, people's history and the relations between memory, territory and culture in the urban peripheries in a comparative Brazil-Europe approach. She recently published in Brazil: *João Cândido e os navegantes negros: a revolta da chibata e a segunda abolição* (Malê, 2022) and co-organized the dossier in France: "Creative Margins", IdeAs, n. 16, 2020.

Carolina Ruoso



Universidade Federal de Minas Gerais
carolinaruoso@eba.ufmg.br
carol@ruoso.com

Carolina Ruoso a obtenu une licence d'histoire à l'Université Fédérale de Ceará (UFC – Brésil), un master recherche à l'Université Fédérale de Pernambuco (UFPE). Ces premières recherches ont abouti à la publication d'un livre "O Museu do Ceará e a linguagem poética das coisas (1971-1990)" et un doctorat en histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (bourse CAPES) sous la direction de Dominique Poulot, avec une thèse intitulée : « Nid de frelons. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art Brésilien (1961-2011) ». Elle a participé du Groupe de Travail en Histoire du Patrimoine et de Musées (<https://hipam.hypotheses.org/>) pendant son parcours doctoral. Actuellement, elle est professeur de Théorie et Histoire de l'Art à l'École de Beaux-Arts de l'Université Fédérale de Minas Gerais et poursuit une recherche issue de la thèse à propos des théories et méthodologies du curating : histoires des expositions, réseaux de curateurs d'expositions, les artistes-curateurs et méthodologies participatifs du curating.

Carolina Ruoso holds a bachelor's degree in history from the Federal University of Ceará (UFC – Brazil), a research master's degree from the Federal University of Pernambuco (UFPE). This initial research led to the publication of a book "O Museu do Ceará e a linguagem poética das coisas (1971-1990)" and a doctorate in art history at the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne (CAPES grant) under the supervision of Dominique Poulot, with a thesis entitled: "Nid de frelons.

Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art Brésilien (1961-2011)". She participated in the Working Group on the History of Heritage and Museums (<https://hipam.hypotheses.org/>) during her doctoral studies. Currently, she is Professor of Art Theory and History at the School of Fine Arts of the Federal University of Minas Gerais and is pursuing research from the thesis on the theories and methodologies of curating: exhibition histories, networks of curators, artist-curators and participatory methodologies of curating.

Manuelina Maria Duarte Cândido



Universidade Federal de Goiás
manuelin@uol.com.br

Manuelina Maria Duarte Cândido est professeure de l'Université Fédérale de Goiás (Brésil) et Professeure invitée du doctorat en Sociomuséologie de l'Université Lusophone, à Lisbonne. Elle a été également invitée par les universités d'Artois, de Würzburg et de Catane, et par l'École du Patrimoine Africain, au Bénin. Elle a travaillé à l'Université de Liège (Belgique) et dirigé le Département de processus muséaux de l'Institut Brésilien de musées (IBRAM). Elle a fait partie du Conseil d'Administration de l'ICOFOM LAC, Comité de Muséologie de l'ICOM pour l'Amérique Latine et Caraïbe, et participé commission d'organisation de la Conférence du Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie, MINOM, à Catane, en 2024.

Manuelina Maria Duarte Cândido is Professor at the Federal University of Goiás (Brazil) and Visiting Professor for the PhD in Sociomuseology at the Lusophone University, Lisbon. She has also been invited by the Universities of Artois, Würzburg and Catania, and by the Ecole du Patrimoine Africain, in Benin. She has worked at the University of Liège (Belgium) and headed the Department of Museum Processes at the Brazilian Institute of Museums (IBRAM). She was a member of the Board of Directors of ICOFOM LAC, ICOM's Museology Committee for Latin America and the Caribbean, and participated in the organizing committee of the Conference of the International Movement for a New Museology, MINOM, in Catania in 2024.

