

Introduction

François Mairesse

Le monde des musées semble assister à la fin de ses trente glorieuses, entamées au début des années 1980. La remise en cause de l'institution, après 1968, a donné lieu à nombre d'innovations originales de la part du secteur, comme l'invention des écomusées, une transformation de la manière de penser la muséologie, mais aussi le développement d'infrastructures spectaculaires, à l'instar du Centre Pompidou¹. Ces changements ont été accompagnés d'une croissance ininterrompue de l'institution à travers le monde, tant pour ce qui concerne le nombre d'établissements que leur fréquentation, du moins en Occident. On s'est bien sûr interrogé, au passage à l'an 2000, sur les transformations que pourrait connaître le secteur durant le XXI^e siècle, car tout le monde semble accepter le fait que le musée, forme instable en mutation constante, sera encore appelé à se métamorphoser pour répondre aux besoins de la société. La crise économique de 2007 a marqué les esprits. Cette période de transformations et de paupérisation, pour de nombreux pays, induit un questionnement sur le financement des institutions de la culture. Certains considèrent que les musées (mais aussi les théâtres ou les opéras) sont trop nombreux et qu'il conviendrait d'en fermer la moitié²; d'autres plaident au contraire pour un renforcement de la culture, arguant que celle-ci doit être vue comme un investissement qui contribue à cette nouvelle économie créative, solution miracle pour les économies occidentales en voie de désindustrialisation³.

Le monde des musées, lui-même, s'interroge sur son avenir. En témoignent les nombreux rapports de prospective qui tentent de projeter l'institution dans les dix ou quinze années à venir⁴. L'évolution démographique, le développement des technologies, les transformations du monde de l'éducation mais aussi les réductions des subventions publiques constituent autant de facteurs susceptibles d'entraîner des conséquences directes au sein du monde des musées. C'est dans un tel contexte que le comité international pour la muséologie du Conseil international des musées (Icofom) a organisé en 2014 à Paris son 37^e symposium sur le thème des nouvelles tendances de la muséologie⁵. Le présent ouvrage cherche à

1 MAIRESSE F., *Le musée, temple spectaculaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002.

2 HASELBACH D., KLEIN A., KNÜSEL P., et OPITZ S., *Der Kulturinfarkt* (« L'infarctus culturel »), München, Knaus, 2012.

3 BOUQUILLON P. (dir.), *Creative economy. Creative Industries, Des notions à traduire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012.

4 J'ai abordé ce sujet dans « L'économie et/ou le social ? Quel rôle futur pour le musée ? », in BARRÈRE A., MAIRESSE F., *Culture et inclusion sociale*, Paris, L'Harmattan, 2015. Je reviens sur cette question dans la seconde partie de cette introduction.

5 Le colloque a été co-organisé par le Laboratoire d'excellence « Industries créatives et création artistique » (Labex ICCA), en partenariat avec le Cerlis, les universités Paris 3 Sorbonne nouvelle et Paris 13, l'Institut national du patrimoine, l'École du Louvre, le Muséum national d'histoire naturelle, le ministère de la Culture et Icom France. Il a accueilli plus de 200 participants, chercheurs de tous les continents, autour de près de 90 communications dont la plupart ont été publiées dans la revue en ligne de l'Icofom, les *Icofom Study Series*. Le site de l'Icofom est <http://network.icom.museum/icofom/L/2/>

poursuivre cette réflexion, à partir d'interventions d'experts (dont plusieurs étaient présents lors de ce colloque) issus d'Europe et d'Amérique. Il n'a pas pour ambition de proposer une synthèse exhaustive sur les tendances mondiales de la muséologie ; en revanche, il présente un certain nombre d'essais sur la plupart des points susceptibles de transformer le champ muséal dans les prochaines années. À commencer par la notion de muséologie elle-même, dont l'évolution se poursuit mais dont les acteurs, c'est le moins que l'on puisse dire, ne partagent pas tous la même vision. De manière plus spécifique, le monde des musées lui-même connaît des transformations importantes, d'abord en Europe dans le cadre du contexte économique évoqué plus haut, mais surtout aussi sur d'autres continents, comme l'Afrique ou l'Asie.

L'inexorable évolution de la muséologie

« Si quelqu'un avait parlé ou écrit, il y a vingt ou trente ans, sur la muséologie comme science, il aurait été traité avec un sourire condescendant. Aujourd'hui, la situation est fort différente⁶. » La phrase de Johann Theodor Graesse, publiée au début des années 1880, a été reprise par de nombreux muséologues, notamment au cours des années 1980. À cette époque, l'Icofom, fondé en 1977, s'était donné pour objectif, entre autres, d'établir la muséologie comme discipline scientifique universitaire⁷. De nombreux débats sur la nature de la muséologie (science, pratique, art, philosophie...) accompagnèrent les travaux du comité à son origine, mais si ces questions sont loin d'avoir disparu des débats, force est de reconnaître qu'elles sont souvent passées au second plan ou qu'elles ont été totalement évacuées par les générations de chercheurs ultérieurs.

Bernard Schiele est récemment revenu sur cette question, posant un regard critique sur les différentes tentatives visant à établir la muséologie en tant que discipline scientifique. « Dit simplement, l'idée de constituer une discipline a été abandonnée, et, corollairement, celle d'imposer un coût d'entrée à quiconque entend s'en réclamer. La muséologie – trente ans plus tard – se présente donc toujours comme un champ hybride aux contours flous, empruntant ici et là des outils au besoin⁸. » Il est vrai que la principale tentative pour développer une méthode propre à la recherche muséologique, présentée par Peter van Mensch dans sa thèse, n'a pas réellement fait l'objet d'applications importantes⁹. C'est donc en le présentant comme un champ de recherches multidisciplinaires « orientées objets », que Schiele définit la muséologie, les recherches du projet muséal visant donc à résoudre les problèmes qui lui sont posés, comme la connaissance des visiteurs et

6 GRAESSE J. T., « Die Museologie als Fachwissenschaft », *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde*, Dresden, n° 15, 1883, p. 1.

7 Sur l'histoire de la muséologie, voir MAIRESSE F., DESVALLÉES A., 2011, « Muséologie », in DESVALLÉES A., MAIRESSE F., (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, p. 343-384.

8 SCHIELE B., « La muséologie. Un domaine de recherches », in MEUNIER A. et LUCKERHOFF J., *La muséologie, champ de théories et de pratiques*, Québec, Presses universitaires de Québec, 2012, p. 79-100 ; p. 88.

9 VAN MENSCH P., *Towards a Methodology of Museology*, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Doctor's Thesis, 1992.

de leurs pratiques de visite, la lecture critique des expositions (à partir du post-colonialisme ou du genre), etc. Dans cette perspective, l'opposition théorie/pratique, telle qu'est présentée par le binôme muséologie/muséographie, s'avère de plus en plus caduque, la recherche ayant largement évacué cette dichotomie fondamentale/appliquée (très présente en revanche au cours des années 1970, à l'époque du développement de la muséologie) au profit de domaines plus hétérogènes et multidisciplinaires, en contexte d'application.

Une telle proposition mérite d'être examinée dans un contexte plus large, car si elle s'adapte de manière assez précise aux contextes anglo-saxon et francophone, elle n'en demeure pas moins le reflet d'une conception relativement dominante mais passant sous silence bon nombre d'approches différentes, encore en cours dans d'autres cénacles. En l'occurrence, l'analyse de Schiele, au même titre d'ailleurs que les présupposés de la muséologie scientifique, interroge la muséologie à partir de son objet ou de ses résultats mais n'évoque que de manière incidente le poids de ses acteurs. Le développement des sciences (et la potentielle institutionnalisation d'une discipline) fonctionne d'abord à partir d'un principe de reconnaissance lié certes à des méthodes, des schémas et des recherches, mais aussi surtout en rapport à des acteurs (des laboratoires et des collègues), des instruments, des revues et des collections de données, des liens avec l'État ou l'industrie, ainsi qu'avec le grand public, bref, tous les éléments constitutifs d'un réseau complexe tel que détaillé par un Latour depuis plusieurs années¹⁰. Force est de reconnaître, à ce stade, que nous ne possédons pas de vision détaillée de l'ensemble de ce réseau dans le monde, même si bien sûr notre connaissance locale de la muséologie s'avère un peu plus précise.

Il convient d'abord de remarquer que si le monde des musées se présente comme un phénomène très populaire à l'échelle mondiale, celui de la muséologie (*museum studies* ou *Museumswissenschaft*) demeure relativement restreint. Même en évoquant le champ muséal dans un sens très large, le nombre d'acteurs considérés comme produisant une recherche académique (sinon scientifique) avoisine les quelques centaines, chiffre à confronter à d'autres champs disciplinaires plus classiques comme la sociologie ou la physique, composés de dizaines de milliers de scientifiques. Ce petit monde, on le sait, ne dispose pas d'outils partagés ou de concepts unanimement acceptés, ni même d'une langue réellement commune. Un tel constat ne diffère guère de celui que l'on peut poser sur l'ensemble des sciences humaines – la sociologie est loin de se présenter comme un continent monolithique – mais la taille relativement réduite du champ muséal rend les logiques d'émiettement encore plus palpables. L'approche de ce que l'on pourrait intituler l'École d'Avignon¹¹, en matière de muséologie, s'est inscrite, à partir des années 1990, au cœur du discours académique muséal francophone. Fondée sur la notion de muséologie comme champ de recherche, elle y a étroitement associé des disciplines comme la sémiotique, la psychologie et la sociologie. C'est à partir d'un tel positionnement

10 LATOUR B., *Le métier de chercheur. Regard d'un anthropologue*, Paris, INRA, 2001.

11 On songe bien entendu au rôle fondateur de Jean Davallon à cet égard, mais l'action de ce dernier s'inscrit dans un contexte plus vaste dont rend compte Daniel Jacobi dans le chapitre de cet ouvrage. Voir DAVALLON J., *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999; DAVALLON J., *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006.

que Daniel Jacobi présente, dans cet ouvrage, le développement du musée et celui de la muséologie à partir de la logique médiatique qui s'est emparé de l'institution, contribuant à transformer en profondeur ses modes de fonctionnement ; à commencer par la place réservée aux expositions dont la temporalité ne cesse de s'accélérer, enjoignant le musée à se métamorphoser en machine événementielle. Le musée et la muséologie, dans une telle perspective, semblent condamnés à se transformer en profondeur, du moins une partie d'entre eux.

On peut cependant discerner d'autres points de vue, toujours en cours à certains endroits du globe, conditionnant d'autres manières de penser le musée et la muséologie. Il existe d'une part encore des partisans de la muséologie comme discipline scientifique, notamment en Allemagne et en Autriche, où l'ouvrage de Friedrich Waidacher, proche de Stránský, demeure une référence¹². Une telle perspective n'est pas sans rappeler une temporalité centrée sur le temps de la recherche structurelle fondamentale, telle qu'elle était appliquée par un Rivière au cours des années 1960 et 1970, au service d'un projet centré sur le long terme. De manière générale, l'étude théorique du phénomène muséal est encore assez largement privilégiée en Russie et dans de nombreux pays de l'Est, mais aussi par plusieurs enseignants d'Amérique latine (réunis à travers le réseau Icofom-Lam) et notamment au Brésil, où la muséologie se développe de manière particulièrement dynamique. C'est notamment ce principe que rappelle Tereza Scheiner dans cet ouvrage, positionnant la muséologie sur le plan philosophique et déplorant l'impérialisme franco-anglo-saxon de la littérature, mobilisant l'essentiel de l'attention des chercheurs.

C'est à partir d'un autre plan que se transmet également la pensée muséologique, un plan que Daniel Jacobi qualifierait de « théorème en actes » (formalisation d'une pratique en vue de la communiquer ou de la transmettre à d'autres), certes largement développée par des muséologues praticiens, mais aussi théorisée par un certain nombre de chercheurs. Dès les années 1970, le courant de la nouvelle muséologie, avant d'être défini par un certain nombre de professionnels de musées (Georges Henri Rivière, Hugues de Varine ou André Desvallées) se pose d'abord comme un corpus de réalisations et d'expériences concrètes. La limite entre les deux mondes – celui de la recherche et celui de la pratique – demeure dès cette époque floue : plusieurs praticiens, comme Rivière ou plus tard Mayrand, enseignent et transmettent au sein de l'université ; ce qui distingue la recherche-action de l'action-recherche, ou de la recherche en contexte d'application, n'est guère aisé à définir. Quoi qu'il en soit, c'est à partir d'un tel contexte que d'autres courants vont progressivement voir le jour. Jesús Pedro Lorente évoque ici le passage progressif de la nouvelle muséologie à la muséologie critique, courant présent en Grande-Bretagne (et relativement proche de la *New museology*), mais également dans plusieurs pays d'Amérique latine. C'est sans véritablement se définir à partir de la muséologie, comme le remarque Lorente, que le courant de la nouvelle muséologie s'était déployé, et c'est approximativement de la même manière que de nouvelles appellations voient le jour, à commencer par le terme de *critical museology*, issu des milieux académiques, domaine se formant, comme il le précise dans cet

12 WAIDACHER F., *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, Wien, Böhlau Verlag, 1996 (2^e éd.) ; WAIDACHER F., *Museologie – knapp gefasst*, Wien, Böhlau Verlag, 2005.

ouvrage, « autour de l'idée que les musées ne devraient pas éviter les controverses mais plutôt les rendre explicites » en exposant leurs doutes et leurs incertitudes. Mais c'est aussi autant avec des chercheurs travaillant au sein de musées qu'avec des universitaires et des pratiques muséographiques recensées dans un certain nombre d'établissements, que se dégagent les principes de la muséologie critique. L'analyse de Lorente illustre, de manière opportune, le rôle des pays hispanophones et lusophones dans les développements récents de la muséologie. En l'espace de quelques années, une littérature originale s'est très largement développée, non seulement autour de la sociomuséologie (résurgence de la nouvelle muséologie) ou de la muséologie critique, mais de manière plus générale à travers l'ensemble du monde des musées¹³.

La liste des termes qui semblent se succéder en autant de slogans est longue, comme ceux de *post-critical museology* ou de *radical museology*¹⁴. Par-delà l'inflation des mots, il importe de reconnaître une volonté de transformation du champ de la recherche, renforçant son caractère hétérogène sans pour autant insister sur ses fondations communes – la plupart du temps tout aussi hétérogènes, mais parfois aussi quasiment inexistantes.

Si la muséologie se doit d'évoluer, peut-elle continuer de s'accommoder du patrimoine ? C'est en quelque sorte le questionnement, provocateur, qu'envisage Serge Chaumier dans sa contribution. L'auteur analyse les liens anciens – et (forcément) patriarcaux – du patrimoine avec le musée : le second serait en quelque sorte issu du premier qui guiderait son devenir et en conditionnerait les valeurs. À cette vision, Chaumier en suggère une autre, radicale, visant la séparation des deux domaines. Le patrimoine suppose la collection au cœur de l'institution, alors que ce sont les publics qui dès les années 1970 sont pressentis par la nouvelle muséologie pour jouer ce rôle. Le débat est ancien, on le retrouve déjà chez un John Cotton Dana¹⁵ et il continue d'animer le Landerneau muséal actuel sur le sens et les priorités du musée : la préservation des collections, la recherche ou l'émancipation des citoyens ?

En évoquant ces principes, Chaumier rappelle que la muséologie – comme éthique du muséal¹⁶ – traite forcément des questions de valeurs et des finalités du musée ou de l'institution qui pourrait lui succéder. Mais si elle se présente comme un champ théorique interdisciplinaire et si elle pourrait potentiellement se passer du patrimoine, la muséologie peut-elle se passer du musée ?

13 La maison d'édition Trea, par exemple, en donne une illustration particulièrement éclairante. Voir notamment LORENTE J. P., *Manual de historia de la museología*, Gijón, Trea, 2012. Voir également, sur l'Amérique latine : CASTILLA A., *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós & Typa, 2010.

14 DEWDNEY A., DIBOSA D., et WALSH V., *Post-critical Museology. Theory and Practice in the Art Museum*, Londres, Routledge, 2013 ; BISHOP C., *Radical Museology, or What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art ?*, London, Koenig Books, 2013. Voir aussi GREWCOCK D., *Doing Museology Differently*, London, Routledge, 2014.

15 DANA J.C., *The New Museum Series*, Woodstock, Elm Tree press, 1917-1920.

16 DELOCHE B., *Le musée virtuel*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

L'évolution du muséal à partir des musées

Pour certains muséologues, la muséologie pourrait en effet exister sans les musées¹⁷ puisque la forme muséale n'est pas stable et qu'elle est condamnée à évoluer, voire disparaître. Il est cependant indéniable que c'est à partir de la conception du musée moderne qu'elle s'est développée et que la question qui intéresse au premier plan les muséologues est celle de l'avenir de cette institution à peine bicentenaire. Nombre de formes nouvelles liées au champ muséal sont ainsi apparues au cours des décennies précédentes, sans pour autant être d'emblée reconnues comme en lien avec l'institution, à l'instar de l'écomusée, d'abord dénigré par la Direction des musées de France (« un musée sans collections n'est pas un musée »¹⁸), ou plus récemment les cybermusées.

L'Espagne, à cet égard, constitue comme plusieurs autres pays européens un lieu de réflexion des plus intéressants pour interroger le futur muséal. On sait combien la crise économique a frappé durement ce pays, à la suite d'une vague de spéculation immobilière particulièrement importante qui semble avoir poussé l'ensemble du pays à se doter d'infrastructures de niveau international. Le syndrome (ou l'effet) Bilbao, on le sait, a largement dépassé les frontières du Pays basque, poussant nombre de villes à se doter d'infrastructures publiques supposées d'exception, afin de se rendre plus attractives aux yeux des investisseurs et des touristes culturels ou d'affaire. Nombre de chantiers de musées, initiés dans l'euphorie du début du XXI^e siècle, ont été parfois abandonnés ou tournent au ralenti. C'est ce contexte qui est évoqué par Xavier Roigé, explorant les conséquences de la crise sur le développement ou la survie des musées, analysant les alternatives de financement se présentant aux musées, tous plus ou moins directement confrontés au phénomène. La crise de 2007 sonne-t-elle le glas de la croissance du phénomène muséal ou ne constitue-t-elle qu'un épisode parmi d'autres du développement du phénomène ? Il est évidemment trop tôt pour répondre, mais il est indéniable que la période conduit nombre de membres de la profession muséale à se repositionner à travers l'Europe, comme en témoignent l'ensemble des rapports des associations de musées s'interrogeant sur la forme que l'institution pourrait prendre dans les années à venir¹⁹.

Généralement, ce sont essentiellement trois types de répercussions qui sont le plus souvent évoqués comme source de facteurs de transformation : la retraite des *boomers*, la récession et le *crowdsourcing*. La génération du baby-boom, née après la Seconde Guerre mondiale, est justement celle qui a popularisé le phénomène muséal ; elle continue de le fréquenter et sa mise à la retraite ne devrait pas influencer directement ses pratiques (son pouvoir d'achat est généralement important), mais nombre de professionnels savent que les musées devront sans doute s'adapter à cette population vieillissante, à l'image de l'Europe. Car le phénomène est

17 MAROVIĆ I., « Museology in the Future world », in STRÁNSKÝ Z. Z. (ed.), *Museology for Tomorrow's World*, München, Müller-Straten, 1997, p. 21-29.

18 DEBARY O., *La fin du Creusot ou l'art d'accueillir les restes*, Paris, Éditions du CTHS, 2002.

19 J'ai déjà évoqué cette question dans MAIRESSE F. (2015), *op. cit.*, et dans « Éléments de prospective muséale », *La lettre de l'Ocim*, 150, 2013, p. 9-14. Le paragraphe qui suit s'inspire directement de ces deux articles.

essentiellement occidental, au même titre que la récession qui a surtout frappé les pays anciennement industrialisés. Le constat dressé par Roigé pourrait être largement adopté, avec quelques nuances, pour bon nombre d'autres pays européens, comme la Grande-Bretagne, la France ou les Pays-Bas, la plupart des professionnels semblant se résigner au fait que les subventions publiques seront, à terme, diminuées, se préparant dès lors à d'autres alternatives de financement. Parmi celles-ci, la participation du public ou de la *community* (terme plus large que celui de communauté), constitue l'une des voies les plus largement évoquées, pour autant que les musées se renouvellent de manière à se présenter comme réellement au service de celle-ci. La notion de participation, ancienne (on songe au bénévolat et aux sociétés d'amis, dont la pratique remonte aux origines du musée moderne) regroupe ce que l'on envisage sous la forme de *crowdfunding* et de *crowdsourcing*²⁰, mais se concentre également sur les questions d'inclusion sociale et de recherche de publics actuellement peu engagés dans les activités muséales²¹. Le problème de la gestion des collections est lui aussi très largement à l'ordre du jour, celles-ci étant parfois mises de côté²² au profit d'un recentrement vers la question des publics mais sont en tout état de cause amenées à plus de mobilité²³.

La plupart de ces transformations sont largement connues et débattues dans les musées occidentaux. Il convient de noter, par ailleurs, qu'elles ne s'appliquent pas de la même manière pour tout le monde : les plus importants, les « *superstars museums* »²⁴, apparaissent de plus en plus éloignés des modes de financement et de la logique générale de fonctionnement des autres établissements, ayant à gérer des flux de plus en plus cosmopolites largement conditionnés par le tourisme mondial. Mais bon nombre d'autres musées dans le monde, et notamment en Amérique latine, en Asie ou en Afrique, semblent très largement influencés par d'autres logiques de fonctionnement, étrangères aux mouvements économiques ou de natalité tels qu'ils prévalent en Occident.

La Chine constitue, à cet égard, un cas particulièrement révélateur des transformations muséales en cours dans le monde. Bernard Schiele montre, à partir d'une étude remontant à la création des premiers musées chinois, les différents discours qui ont contribué à façonner la logique de leur développement. La transformation du parc muséal chinois, à partir du début des années 2000, ainsi que son extension, constituent un phénomène particulièrement remarquable pour le monde des musées. Forcément, les acteurs de ce réseau jouent sur un registre partiellement

20 Voir BLACK G., *Transforming Museums in the Twenty-first Century*, London, Routledge, 2012 et bien sûr SIMON N., *The participatory museum*, *Museum*, s. l., 2.0, 2010 (disponible également sur le site Internet de Simon : <http://www.participatorymuseum.org/>).

21 Il s'agit notamment de la logique de l'inclusion sociale telle que présentée dès la fin des années 1990 par Richard Sandell. SANDELL R., « Museums as agents of social inclusion », *Museum Management and Curatorship*, 17, 4, 1998, p. 401-418; SANDELL R., NIGHTINGALE E., *Museums, Equality and Social Justice*, Londres et New York, Routledge, 2012.

22 On peut voir notamment les débats tournant autour de la présentation du rapport de la *Museums Association, Museums 2020 Discussion Paper*, London, Museums Association, 2012. Disponible sur Internet <http://www.museumssassociation.org/download?id=806530>

23 PETTERSSON S. et al. (ed.), *Encouraging collections mobility – A way Forward for Museums in Europe*, Helsinki, Finnish National Gallery, Amsterdam, Erfgoed Nederland et Berlin, Staatliche Museen.

24 FREY B., « Superstar museums : an economic analysis », *Journal of Cultural Economics*, n° 22, 1998, p. 113-125.

différent de celui que l'on retrouve en Occident, à commencer par le rôle de l'État, à l'initiative de la création de la plupart des établissements, mais aussi celui de la population fréquentant ces derniers. « Les emprunts culturels d'une société à l'autre portent d'abord sur les aspects concrets, sensibles et tangibles – comme le sont les pratiques de mise en exposition – sans que les discours et les valeurs – le substrat culturel en quelque sorte – ne soient assimilés », remarque Schiele dans le présent ouvrage, qui laisse ouverte l'évolution du monde muséal en Asie.

Quelques années plus tôt, un renouveau de l'architecture muséale s'opérait ainsi depuis le Japon, conduisant à la construction de remarquables édifices traduisant une esthétique à la sobriété particulière. L'influence du Japon, mais surtout celle de la Corée, quelques années plus tard, conduisaient l'Unesco à adopter, au début du nouveau millénaire, une convention sur la protection du patrimoine immatériel. La présence grandissante des pays asiatiques sur l'échiquier économique, mais aussi sur celui de la culture mondiale, ne peut manquer d'entraîner de nouvelles transformations de notre relation au musée ou de la manière de concevoir notre rapport au savoir et aux collections.

Un tel constat vaut pour l'ensemble du monde muséal. Dès les années 1970, Stanislas Adotevi dénonçait le colonialisme de la pensée occidentale en Afrique, visant à installer des musées à l'image des pays européens, sans lien réel avec les conceptions de la culture africaine²⁵. Le continent africain a certes largement évolué en l'espace de quarante ans, probablement pas de la manière dont on l'envisageait au moment de la « crise des musées » dans le sillage de 1968. Il n'en reste pas moins que bon nombre d'expériences très novatrices ont émergé en Afrique, qu'Yves Girault s'emploie à décrire avec précision. Proportionnellement, l'Afrique est sans doute le continent pour lequel nous disposons du moins d'informations sur les musées, aussi la synthèse proposée ici vient-elle à point nommé. Retraçant dans un premier temps l'histoire du phénomène muséal en Afrique, Girault explore les formes les plus novatrices de travail contemporain sur le patrimoine actuel, détaillant avec l'aide de Danièle Wozny le système des banques culturelles tel qu'il a été mis en place ces dernières années, dont il présente la synthèse actuelle la plus exhaustive. Depuis quelques années cependant, c'est moins sur terre qu'à travers Internet que se présentent certaines des innovations les plus radicales.

Le musée à l'époque de sa reproduction numérique

La logique des bases de données informatiques et leur application aux méthodes de classement et de description des objets ont intéressé, dès les années 1960, bon nombre de responsables de collections muséales. La possibilité de numériser des photos permet aux musées, à partir des années 1980, de présenter des informations nettement plus riches sous différents formats numériques puis sous forme

25 ADOTEVI S., « Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains », in *Actes de la neuvième conférence générale de l'Icom*, Grenoble, 1971, p.19-30.

de CD-Rom. Comme le suggère Marshall McLuhan à partir des années 1960, le médium influence le message, et donc aussi la manière pour le visiteur ou le spectateur d'appréhender ce dernier. McLuhan, qui s'intéresse alors à la logique télévisuelle, perçoit déjà les transformations qui pourraient être induites par l'ordinateur dans les années à venir, notamment dans les musées qui sont sommés, sous peine d'un désintérêt total du public, à adapter leur structure (et donc leurs méthodes de présentation) aux visiteurs baignant dans une culture non-linéaire comme celle de la télévision²⁶, ou plus tard celle d'Internet. Si la télévision a déjà très largement bouleversé notre rapport au réel préalablement fondé sur la vue et les supports écrits, il est difficile de ne pas voir combien les technologies de l'information et de la communication (TIC) sont également en train de le modifier à nouveau. Certes, il ne s'agit pas d'imaginer d'ici quelques années, la machinerie patrimoniale totalement prise en charge par la toile, ou le Louvre contraint de fermer ses portes, mais il importe de voir combien notre relation au patrimoine et au savoir est en passe de se transformer de manière radicale.

La notion de patrimoine immatériel, mise en valeur à partir de 2003 par l'Unesco, insiste notamment sur la logique d'appropriation successive et de transmission pour qu'un bien ou qu'un geste puisse traverser les siècles. Avant d'être un objet plus ou moins matériel (un château ou une représentation théâtrale), le patrimoine se présente d'abord comme un ensemble de relations plus ou moins solides entre des êtres humains et des objets. Forcément, l'avènement des TIC contribue à transformer assez radicalement ces relations, d'une part en les multipliant de manière exponentielle (par le biais du Web), d'autre part en élargissant également le domaine du patrimonialisable mais aussi en développant l'action du public sur le patrimoine.

En retraçant l'histoire de l'informatique au musée et notamment le passage de l'ordinateur centralisé à la micro-informatique, Bernard Deloche évoque les transformations considérables opérées par l'interconnexion généralisée qui en résulte. La subversion des valeurs de référence et l'effritement des régimes d'authenticité, la transformation des pratiques du musée (l'interactivité non linéaire), le détournement de la relation sensible ou la dissolution du musée et la muséalisation du virtuel : autant de changements modifiant la nature actuelle du musée, mais aussi celle de la muséologie. « [L]a muséologie telle qu'elle est pratiquée actuellement se révélera très probablement inapte à penser l'esprit global du cyberspace, la "noosphère" », et c'est dans cette perspective que Deloche évoque la *noologie* comme perspective d'évolution de la muséologie. La tâche principale de cette nouvelle discipline viserait à explorer et cartographier le cyberspace, afin de rendre intelligible le désordre dont il est composé – tâche que le musée n'a cessé de réaliser tout au long de son existence, à partir de ses collectes, fouilles et achats. Selon les mêmes principes que la muséologie, Deloche envisage aussi la question de l'éthique qui devrait figurer au centre des préoccupations de la noologie, afin de réfléchir sur les valeurs de « cette prothèse monstrueuse » sans foi ni loi que constitue la noosphère.

26 McLUHAN M., PARKER H., et BARZUN J., *Le musée non linéaire – Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public des musées*, Lyon, Aléas [1969], 2008.

Brigitte Juanals et Jean-Luc Minel analysent dans le même contexte, à partir de plusieurs terrains de recherche, les stratégies de communication et les dispositifs des musées à l'ère du numérique. L'analyse des stratégies des musées américains leur permet de dresser un premier panorama des outils à disposition de ces établissements pour le développement des fonctions de préservation, de recherche et bien sûr de communication, qu'ils comparent dans un second temps avec les pratiques mises en œuvre au musée d'Histoire de Marseille, afin d'étendre le musée à l'ensemble des vestiges situés sur le territoire de la ville. Les politiques de médiation, on le sait, ont très largement profité des développements des TIC, mais peut-être plus encore celles de communication à travers les réseaux sociaux. L'analyse de la *MuseumWeek*, lancée en partenariat avec la firme américaine Twitter et le ministère de la Culture, permet d'évoquer les multiples enjeux véhiculés par les réseaux sociaux mais aussi les différents modes de participation des communautés touchées *via* ce mode de transmission à mi-chemin entre la médiation et l'événementiel.

Les transformations successives du Web – Internet des objets et Web sémantique – conduisent les musées à espérer de nouvelles possibilités d'exploitation de leurs ressources... pour autant qu'elles puissent être partagées. C'est dans la perspective d'un espace numérique intermuséal de transfert de données issues des collections que se jouent une partie des enjeux du musée de demain et des types de recherche qu'ils pourront mettre en œuvre. Mais le Web de données ouvert (*Linked Open Data*) exige l'interopérabilité des données pour la création d'un nouvel espace culturel réellement partagé, ce qui suppose des normes internationales communes. Tel n'est pas encore le cas aujourd'hui et nombre de modèles d'échange coexistent, fondés sur des logiques d'indexation différentes : espaces d'échanges partagés, communautaires ou balkanisés, autant de possibilités n'offrant pas, à terme, les mêmes perspectives d'évolution du champ muséal et de ses liens avec la recherche.

Selon le même contexte et pour les mêmes objectifs, c'est sur le plan des relations entre les objets numérisés et le public que se focalise l'intervention de Vincent Puig. Le niveau des métadonnées qui accompagnent un objet numérique conditionne un grand nombre d'enjeux susceptibles de développer les relations de cet objet avec les autres, donc sa place ou sa présence au sein du Web, en fonction des caractéristiques descriptives qui lui sont accolées. La description et le classement se trouvent au cœur du musée lui-même, celui-ci s'est historiquement construit comme une sorte de machine classificatrice visant à explorer et décrire le monde. C'est un tel travail qu'il importe de poursuivre à l'échelle du numérique et du Web, soit à partir d'algorithmes exploités par des moteurs de recherche commerciaux, classant et restituant l'information à partir de nos requêtes et de notre activité sociale sur le Web (comme Google), soit à partir d'un travail de classement et d'enrichissement opéré par des êtres humains (selon les mêmes principes adoptés depuis des siècles par les bibliothèques, musées et dépôts d'archives). On sait combien ces activités de classement sont sources de richesses économiques, pour les grandes compagnies du Web ; celle-ci induit donc des relations de pouvoir et de contre-pouvoir : scientifique, politique et économique. Les actions collaboratives autour de l'écriture qui accompagnent les objets sur la toile, que Puig détaille à partir des projets menés par l'Institut de la recherche et de l'innovation créée par le Centre Pompidou, montrent l'importance et les potentialités de ce travail d'indexation

contributive au niveau de la constitution des bases de données, et donc du développement des connaissances.