

Le musée de ville

Histoire et actualités

Jean-Louis POSTULA

Préface d'André GOB

Sommaire

| | |
|---|-----|
| Préface | 9 |
| André Gob | |
| Introduction | 13 |
| Chapitre 1 | |
| Musée de ville, une nouvelle catégorie de musées ? | 17 |
| Une étude de discours | 17 |
| Une définition impossible à établir | 30 |
| Chapitre 2 | |
| Les origines et le contexte muséal | 33 |
| L'affirmation d'un sentiment national | 35 |
| L'émergence d'une dimension locale | 41 |
| Un musée au croisement du local et du national | 55 |
| Chapitre 3 | |
| L'âge classique du musée d'histoire de ville | 57 |
| Le musée Carnavalet de Paris, institution fondatrice | 57 |
| La diffusion européenne du modèle, à la charnière des XIX ^e et XX ^e siècles | 80 |
| La période 1920-1970 | 96 |
| De la collection à la démocratisation, vers un changement de paradigme | 121 |
| Chapitre 4 | |
| Des modèles en mutation | 123 |
| Une nouvelle muséologie pour un nouveau regard sur la ville (1970-1990) | 123 |
| La diversification des approches, au cours des vingt-cinq dernières années | 143 |
| Conclusion | 173 |
| Annexe | |
| Les dix-sept événements analysés dans le cadre de la recherche | 175 |
| Bibliographie | 177 |
| Index | 191 |

Préface

André Gob,
professeur de muséologie à l'université de Liège

Le monde des musées est généralement structuré selon des catégories dans lesquelles se rangent les différentes institutions. Cela permet de réduire l'extrême diversité des musées, d'y mettre un semblant d'ordre, mais on ne peut pas vraiment parler d'une typologie. En effet, ces catégories de musées ne sont jamais définies de façon précise, lorsqu'elles le sont. Et pourtant, elles sont omniprésentes dans la vie des musées.

Dans leur organisation, d'abord. L'instance qui les met en place et qui les fait vivre – État, autorités locales, associations... – trouve naturel de créer côte à côte un musée de beaux-arts, un musée d'histoire naturelle, un musée d'ethnographie, etc. Ces musées vont se voir dotés de structures, de bâtiments, de personnels distincts et différenciés.

Dans l'esprit du public, ensuite. Le choix du musée, la fréquence et les modalités de visite, et l'attitude même, qui va, selon le type de musée, du recueillement quasi religieux à des activités ludiques exubérantes, s'imposent tout aussi naturellement au visiteur.

Dans la formation initiale des personnels, enfin. Des biologistes dans les muséums, des historiens dans les musées d'histoire, des archéologues dans ceux d'archéologie et des historiens de l'art pour les beaux-arts. Et lorsqu'un diplôme *ad hoc* n'existe pas, c'est le musée lui-même qui se charge de l'organiser, comme on l'a vu autrefois pour l'ethnographie. Les difficultés que rencontrent les formations de muséologie pour s'imposer parmi les cursus ne sont sans doute pas étrangères à cette attitude.

Les comités internationaux de l'Icom et d'autres institutions internationales, des réseaux nationaux ou régionaux de musées, tel Musées et Société en Wallonie, par exemple pour la Belgique francophone, reproduisent largement cette catégorisation.

Les catégories muséales sont essentiellement fondées sur les disciplines du savoir scientifique, comme s'il était impossible de penser le musée pour lui-même, indépendamment de la discipline à laquelle on le rattache. Dans ces conditions, l'interdisciplinarité et la multidisciplinarité, dont on nous vante à juste titre les mérites, ont bien du mal à s'exercer.

Il faut bien constater que les catégories disciplinaires de musées existent depuis leur origine, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. C'est même un signe de l'émergence du véritable musée moderne, fondé sur le rationalisme et la scientificité des Lumières, qui se distingue ainsi du Collectionnisme poly-thématique qui le précède. Lorsqu'en 1797, la Commission chargée des saisies révolutionnaires en Italie expédie à Paris le produit de ses réquisitions, elle spécifie la destination de son envoi : les sculptures et les tableaux au Musée central des arts (le futur Louvre), les échantillons et les spécimens naturels au Muséum, les manuscrits et même les vases «étrusques» à la Bibliothèque nationale. Le musée lui-même constitue

une catégorie d'institution culturelle qui a dû forger son identité, notamment par rapport aux bibliothèques et à des entreprises à caractère économique actives dans le domaine de la culture¹. Deux siècles plus tard mais dans la même perspective, lorsqu'est créé le Centre Pompidou en 1977, on prend bien soin de distinguer le musée national d'Art moderne de ses voisins – centre de documentation, salle de projection... – au sein du bâtiment emblématique de Piano et Rogers.

Ces deux traits – un univers muséal structuré en catégories disciplinaires et une institution muséale strictement cloisonnée autour de sa collection – constituent selon moi des caractéristiques du modèle classique de musée².

Par le caractère très diversifié de la vie urbaine, le musée de ville transcende les catégories disciplinaires et, par là même, pose problème comme le souligne, dès 1931, John Van Pelt, l'un des fondateurs, très novateur, du *Museum of the City of New York*, qui revendique la création d'une nouvelle catégorie spécifique de musée.

En quatre chapitres très toniques, Jean-Louis Postula dresse un portrait riche et contrasté de l'univers des musées de ville qui, à bien des égards, reproduit et amplifie la diversité des musées eux-mêmes. Son analyse – qui, à l'exhaustivité vite superficielle préfère l'étude approfondie de cas choisis – couvre un champ très large dans le temps (depuis la création du musée Carnavalet à Paris) et dans l'espace (de Montréal à Shanghai et de Barcelone à Helsinki). On voit bien, à le lire, que l'expression « musée de ville » recouvre des réalités très différentes qui ne se laissent pas enfermer dans une définition stricte et consensuelle d'une catégorie muséale qu'elle prétend désigner.

À travers cet exemple, Jean-Louis Postula s'interroge : comment une nouvelle catégorie de musées se définit-elle ? Comment s'impose-t-elle au sein des autres catégories, plus anciennes et, de ce fait, perçues comme plus légitimes ? Le cas du musée de ville est d'autant plus intéressant qu'à la nouveauté il ajoute l'hétérodoxie : le musée de ville ne s'appuie pas sur une collection aux contours bien définis mais, au contraire, il se veut multidisciplinaire, comme le reflète la diversité de ses collections, de l'archéologie à l'histoire, de l'ethnographie aux arts décoratifs. Pour dénouer les fils de cet écheveau, l'auteur met en œuvre, dans sa thèse, une méthodologie fondée sur de nombreux entretiens et sur l'analyse de discours, que les contraintes éditoriales n'ont pas permis d'exposer dans le détail. Il observe que, malgré une histoire plus que centenaire, ce n'est que dans la dernière décennie du xx^e siècle que cette catégorie de musées prend conscience d'elle-même (hormis la perspective visionnaire tracée par Van Pelt) et s'institutionnalise. On constate alors une sorte d'emballlement dans l'usage de l'expression « musée de ville » qui devient une formule (au sens d'Alice Krieg-Planque³) et s'impose à un contenu mal défini : le nom prend le pas sur la chose.

1 GOB André, « Vases grecs contre Canova. Une étrange transaction au Louvre en 1818 », in MORARD Thomas (éd.), *Art & Antiquité, Art&Fact*, n° 33, Liège, 2014, p. 33-44.

2 GOB André, *Le musée, une institution dépassée ?*, Paris, Armand Colin, coll. « Éléments de réponse », 2010, p. 26-30.

3 KRIEG-PLANQUE Alice, *La notion de « formule » en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'université de Franche-Comté », 2009.

Il me semble que cette intéressante hypothèse pourrait être étendue à d'autres catégories de musées, dont les limites ne sont pas davantage précises. Celle des musées d'art moderne et contemporain, par exemple, mais aussi les musées universels qui portent si mal leur nom, et la plus récente « musée de civilisation ».

La citation de John Van Pelt placée en exergue du présent ouvrage appelle une autre réflexion : « Le musée comme guide pour la vie de la Cité. » Dès 1931, elle ne fait pas référence à la collection comme fondement du musée mais bien à la finalité sociétale de ce dernier. Le musée de ville – pas seulement le *Museum of the City of New York* – interroge le passé pour éclairer le présent et le futur de la vie urbaine. Tous les responsables de ces musées ne sont pas d'accord avec cette assertion, comme le relève de façon pertinente Jean-Louis Postula, mais le fait que la question soit soulevée est déjà, en soi, une idée qui peut paraître révolutionnaire pour ceux qui pensent, à l'instar de Joern Borchert, « que les musées devraient se concentrer sur leurs “vraies” fonctions : collecter, conserver et cultiver le patrimoine matériel d'une ville ⁴ ». Pourtant, l'idée du passé et du musée comme guide pour éclairer le présent est déjà énoncée, à la fin du XVIII^e siècle, dans la préface du volume II du catalogue du *Museo Pio-Clementino* au Vatican, un des premiers musées en Europe. Ennio Quirino Visconti, l'auteur de cette préface, après avoir dépeint l'état de dégénérescence de la société romaine de son temps, justifie la création du musée (dont son père Giambattista fut le principal artisan) par le rôle qu'il peut jouer pour régénérer la société par l'exemple de la Rome antique ⁵.

L'invocation à la vertu exemplative du passé dénote certes la pensée néo-classique dominante de l'époque et s'inscrit dans l'esprit des Lumières qui anime le jeune Visconti, mais l'idée d'un musée utile, voire indispensable, pour le présent et le futur s'exprime bien dans ce texte qui rejoint, à certains égards, celui de John Van Pelt. L'un et l'autre s'éloignent de la vision conservatrice et passéiste qui marque souvent le musée classique.

Le musée de ville tel que le conçoit Van Pelt, ouvert sur le présent et dont l'objet est la ville elle-même, est largement mis en œuvre aujourd'hui, sur le modèle du *Museum of London*, « nouveau Carnavalet », pour reprendre l'expression de Jean-Louis Postula. Il s'inscrit dans un nouveau paradigme muséal qui place le discours du musée et le public auquel il est adressé au centre de la démarche et déplace au second plan la collection, toujours présente pourtant. Celle-ci est vue comme un moyen du musée et non plus comme sa finalité. Le concept de musée de société, d'abord pensé, semble-t-il, lors de son apparition vers 1990, comme une catégorie de musées, définit assez bien ce nouveau paradigme, comme le montre avec pertinence l'analyse très fine récemment publiée par Noémie Drouguet ⁶.

L'ouvrage de Jean-Louis Postula constitue une mise au point essentielle sur l'univers du musée de ville, tant dans sa dimension diachronique que synchronique. Mais il ouvre aussi des perspectives qui vont bien au-delà de ces musées en s'interrogeant sur la définition de cette nouvelle catégorie de musées. C'est, selon moi,

4 Voir le texte de Jean-Louis Postula, p. 29 et la bibliographie en fin de volume.

5 VISCONTI Ennio Quirino, *Il Museo Pio Clementino*, t. II, Rome, 1784.

6 DROUGUET Noémie, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2015.

la notion même de catégorie muséale qui est en question. Que représente-elle réellement ? Sa pertinence ne s'arrête-t-elle pas aux limites du paradigme muséal fondé sur la collection ? C'est en effet la nature de celle-ci qui, en dernier recours, définit une catégorie : un musée de beaux-arts, c'est un musée dont la collection est composée d'œuvres d'art. Le musée de ville, qui s'accommode mal de l'ancien paradigme – ancien mais qui n'est pas encore supplanté, loin de là, et qui ne le sera peut-être jamais –, a donné lieu à une nouvelle catégorie, par la grâce, semble-t-il, d'une « formule » qui a pris. Mais on perçoit bien, à la lecture de l'ouvrage, qu'elle est quelque peu bancal. Jean-Louis Postula a donné du sens à cette inadéquation apparente et, du même coup, ouvert une brèche pour interroger le concept de catégorie muséale lui-même et de son utilité par rapport au public et à la société.

C'est toujours un plaisir de préfacier un ouvrage écrit par un ancien élève et tiré d'une thèse de doctorat dont on a suivi pas à pas l'élaboration. Le plaisir est d'autant plus grand lorsque, comme ici, la qualité du livre reflète l'excellence de la thèse. Je remercie très vivement Jean-Louis Postula de m'avoir sollicité et de me donner ainsi l'occasion de souligner les grands mérites de cette publication et les perspectives qu'elle ouvre.

Introduction

« La catégorisation, procédé par lequel des entités distinctes sont considérées comme équivalentes, est l'une des activités cognitives les plus fondamentales et omniprésentes ⁷. »

À l'aube de l'an 2000, lorsque les contributeurs de la prestigieuse *MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences* définissent le principe de catégorisation, ils ne se rendent probablement pas compte à quel point la pertinence de leur affirmation saute aux yeux, si on l'applique au domaine particulier des musées. Depuis la fin du XIX^e siècle au moins, avec l'apparition des premières typologies modernes (G. Brown Goode, 1895) ⁸, nos schémas de représentation de la variété du paysage muséal passent par la répartition des institutions en catégories, la plupart du temps selon un modèle disciplinaire. Les musées de sciences diffèrent des musées d'art, qui se distinguent eux-mêmes des musées d'histoire naturelle ou d'ethnographie. Aujourd'hui encore, ce système pratique de classification est régulièrement mis en œuvre par les historiens et muséologues, afin de montrer les spécificités de chacun de ces ensembles ⁹.

La particularité du groupe de musées dont nous proposons ici de retracer l'évolution est de relever d'une thématique commune, plutôt que d'une même discipline académique : tous sont en effet consacrés aux villes dans lesquelles ils sont situés, qu'ils exposent le plus souvent, mais sans systématisme, selon une perspective historique. Bien que de tels établissements existent depuis un siècle et demi – à partir de l'aménagement, dans le Paris du Second Empire, du futur musée Carnavalet –, le traitement muséal du thème de la ville n'avait jusqu'alors pas fait l'objet de travaux de recherche visant à présenter une synthèse globale de son développement, depuis les premières manifestations jusqu'aux réalisations les plus récentes.

L'objectif que poursuit cet ouvrage consiste dès lors à tenter de combler cette lacune, à l'intérieur d'un large espace géographique, assimilé aux régions de culture occidentale. Nous nous intéressons en effet à des musées et centres d'interprétation d'une trentaine de moyennes et grandes villes européennes et nord-américaines, de Montréal à Berlin et de Barcelone à Helsinki, en nous autorisant toutefois quelques incursions vers la Russie ou la Chine lorsqu'elles se justifient. Le format de ce livre ne nous autorise évidemment pas à ambitionner la présentation d'une monographie exhaustive analysant en détail chacune des fonctions

⁷ « Categorization, the process by which distinct entities are treated as equivalent, is one of the most fundamental and pervasive cognitive activities. » MEDIN Douglas et AGUILAR Cynthia, « Categorization », in WILSON Robert A. et KEIL Frank C. (ed.), *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1999, p. 104-105, p. 104.

⁸ MAIRESSE François, « Musée », in DESVALLÉES André et MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 271-320, p. 281.

⁹ C'est notamment le cas de Georges Henri Rivière et d'Edward Alexander, qui structurent leur historique du musée selon une logique typologique. *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie/Textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989, p. 89-145. ALEXANDER Edward et ALEXANDER Mary, *Museums in motion, An introduction to the history and functions of museums*, Lanham, AltaMira Press, 2008 [2^e éd.], p. 21-183.

– exposition, conservation, recherche scientifique, animation¹⁰ – que remplissent les très nombreuses institutions qui s’inscrivent dans cette thématique. À l’instar du désormais classique *Museums of influence* du britannique Kenneth Hudson¹¹, nous souhaitons plutôt, à partir d’un nombre limité d’établissements considérés par nous comme des jalons exemplaires, mettre en lumière leurs caractéristiques essentielles, à différents moments d’une histoire muséale marquée par la succession, voire l’empilement, de traditions et de philosophies propres à chaque époque.

Dans cette optique, notre point de vue privilégié est celui du projet muséal des institutions, notion dont l’étude a été amorcée par François Mairesse¹². À sa suite, le projet muséal est désigné par André Gob et Noémie Drouguet comme « l’ensemble des idées, des concepts, des intentions, qui sous-tendent une institution muséale, sa création, son fonctionnement, ses activités, son évolution¹³ ». L’accent est donc mis principalement sur le contexte et les raisons, notamment politiques, de création des musées, en ne négligeant cependant pas d’autres aspects, telle la nature des collections et du discours ou encore la muséographie, lorsque ceux-ci se révèlent pertinents.

La démarche que nous avons suivie s’apparente à la méthodologie de la *pensée par cas*, récemment réhabilitée dans le domaine des sciences humaines, selon laquelle « l’exploration et l’approfondissement des propriétés d’une singularité [permet d’en] extraire une argumentation de portée plus générale¹⁴ ». La sélection des musées évoqués, par nature sujette à discussion, vise dès lors avant tout à donner un aperçu *représentatif* d’un paysage riche et complexe. Elle repose d’une part sur notre expérience personnelle, faite de voyages et de rencontres au cours de quatre années de recherche, et d’autre part sur une étude bibliographique approfondie, basée sur le dépouillement de nombreux catalogues et publications produits par des musées ou des associations, d’actes de colloques, de revues spécialisées en muséologie et de dossiers d’archives conservés en plusieurs dépôts.

Le propos de cet ouvrage est articulé en quatre chapitres.

La question qui sous-tend le premier chapitre est celle des usages contemporains du concept de catégorie muséale, à travers l’exemple de l’institutionnalisation récente de l’expression « musée de ville » dans la littérature et les milieux muséologiques. Nous proposons ainsi une interprétation des diverses définitions soumises par les locuteurs et scripteurs de cette notion de musée de ville, forgée en 1993 à l’occasion de la fondation à Londres d’un premier réseau d’institutions muséales « dédiées à l’étude des villes¹⁵ ».

10 Selon André Gob et Noémie Drouguet, ces quatre grandes fonctions circonscrivent l’offre que le musée se doit de proposer à son public. Le nombre et l’intitulé des fonctions muséales peuvent varier en fonction des auteurs. GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2014 [4^e éd.], p. 70-71.

11 HUDSON Kenneth, *Museums of influence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

12 MAIRESSE François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Muséologies », 2002.

13 GOB et DROUGUET, *La muséologie*, op. cit., p. 76-77.

14 « Raisonner à partir de singularités », in PASSERON Jean-Claude et REVEL Jacques (dir.), *Penser par cas*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, coll. « Enquête », 2005, p. 9-44, p. 9.

15 « *There has been no major meeting of representatives of museums devoted to the study of cities.* » HEBDITCH Max, « Reflecting cities : an international symposium on city museums : a key-note address », in JOHNSON Nichola (ed.), *Reflecting cities. The proceedings of a symposium*, Londres, Museum of London, 1993, p. 1-7, p. 1.

Les trois chapitres suivants composent ensuite un panorama diachronique de 150 années de projets muséaux en relation avec le thème de la ville. Le chapitre deux décrit d'abord les origines de ce type d'institution, à l'intérieur du mouvement général des musées dans l'Europe du XIX^e siècle, et l'environnement au sein duquel apparaissent les plus précoces d'entre elles. Le troisième chapitre s'ouvre quant à lui au cours des années 1860, avec la création du musée Carnavalet de Paris qui occupe une large place dans nos réflexions. Nous le considérons en effet comme la figure archétypale d'un modèle muséographique, dit « classique », qui prédomine durant près d'un siècle et dont nous examinons la diffusion et les adaptations successives à la fois dans le temps et dans l'espace. Enfin, le dernier chapitre voit l'émergence, à partir de la décennie 1970 et jusqu'à l'heure actuelle, d'autres façons d'exposer la ville, dans le sillage des conceptions de la nouvelle muséologie sur le rôle social de l'institution muséale.

Le choix de la citation mise en exergue en tête de cet ouvrage mérite par ailleurs un mot d'explication. *The museum as a guide to the life of a city* (« Le musée comme guide pour la vie de la Cité ») est une référence en forme d'hommage à un court texte rédigé au début des années 1930, dont la lecture nous a profondément inspiré au cours de nos recherches. Ces quelques mots constituent l'intitulé d'un discours délivré en mai 1931 à Pittsburgh par l'architecte new-yorkais John V. Van Pelt (1874-1962), à l'occasion de la réunion annuelle de l'Association américaine des musées¹⁶. Cet homme est l'un des administrateurs – *trustees* – du jeune *Museum of the City of New York*, fondé sept ans plus tôt et considéré comme le premier musée consacré à une ville à avoir pris pied sur le continent américain. Prenant prétexte du prochain déménagement des collections vers de nouveaux locaux situés sur la prestigieuse Cinquième Avenue, Van Pelt livre dans ce document sa conception personnelle du type de missions que devrait remplir une institution comme le *Museum of the City of New York*. Ce faisant, il aborde un sujet qui nous a particulièrement interpellé, tant ses réflexions s'avèrent en avance sur leur temps : celui de la pertinence du concept de catégorie muséale. Il déplore en effet la répartition systématique des musées de son époque en quatre groupes bien circonscrits – le musée d'art, le musée d'histoire naturelle, le musée commercial et industriel, et enfin le musée historique –, estimant que son propre établissement ne s'inscrit exactement et uniquement dans aucune de ces cases. Il plaide dès lors en faveur de la reconnaissance d'une catégorisation nouvelle, spécifiquement adaptée au genre de musée dont il a la charge :

« Les personnes que je rencontre ont tendance à cataloguer le *Museum of the City of New York* comme un musée historique [...]. Nous sommes confrontés au fait qu'il n'est pas plus historique qu'un musée d'art ou un musée d'histoire naturelle, peut-être même moins. Il est le musée d'une ville et sa valeur devrait être sociologique. [...] »

Je suis certain que vous serez d'accord avec moi pour considérer qu'un tel musée ne devrait pas être purement et simplement classé parmi les musées d'histoire. Je crois que

16 Ce texte sera publié quelques mois plus tard dans la revue de l'association : VAN PELT John, « The museum as a guide to the life of a city », in *The Museum News*, vol. 9, n° 12, Washington, The American Association of Museums, 1931, p. 8.

les musées comme le *Museum of the City of New York*, bien qu'il soit aujourd'hui unique en son genre [N. D. A. : en Amérique], méritent une classification bien à eux ¹⁷. »

Le caractère visionnaire du souhait de John Van Pelt ne peut manquer de nous impressionner. Il est en effet émis six décennies avant que ne se trouve posée, par l'intermédiaire de rencontres entre professionnels, de colloques scientifiques ou encore de publications, la question de la place particulière de ces institutions au sein de la communauté des musées. Nous le verrons dans le premier chapitre, la toute fin du ^{xx}e siècle correspond à la période d'accession à un espace public toujours plus grand de l'idée d'une catégorie autonome portant le nom de musée de ville. Enfin, si le titre du discours de John Van Pelt nous a paru mériter de figurer en épigraphe, c'est parce qu'il synthétise parfaitement la mission primordiale assignée depuis les origines à tous les établissements concernés par notre étude : celle d'être des musées-guides, au service d'une meilleure compréhension des multiples enjeux – non seulement passés, mais aussi présents et futurs – d'une vie urbaine en continue évolution.

17 « *I found a tendency on the part of those I met to catalogue the Museum of the City of New York as a historical museum. [...] We are confronted with the fact that it is no more historical than the art museum or the museum of natural history – perhaps less so. It is the museum of a city and its value should be sociological [...]. I feel sure you will sympathize with my view that such a museum ought not to be classified with the historical museum pure and simple. I believe museums like the Museum of the City of New York, though at present it is the only one of its kind, deserve a classification of their own.* » Ibid.

Chapitre 4

Des modèles en mutation

Une nouvelle muséologie pour un nouveau regard sur la ville (1970-1990)

« La nouvelle muséologie constitue, dans l'histoire récente des musées, la manifestation la plus extrême du bouleversement des valeurs engendré à partir de la fin des années 1960. On pourrait situer son plus important développement entre 1972 et 1985. [...] Sur fond d'expériences récentes, une pensée se forge et se développe, qui questionne le musée, sa place dans la société et son rapport à l'homme et à l'environnement, mais qui en même temps formule des réponses. Ces expériences nouvelles vont progressivement défrayer la chronique muséologique et imposer leurs vues, du moins durant quelques années ⁴¹⁹. »

La décennie 1970 est une période particulièrement riche dans l'histoire de l'institution muséale, qui se voit entraînée dans un mouvement inédit d'autocritique et de contestation des pratiques traditionnellement reproduites depuis des générations de conservateurs. Loin d'être réduit au seul monde des musées, ce phénomène s'inscrit dans une transformation globale de la société, qui voit naître la notion de contre-culture. Cette conception relativiste de la culture, qui valorise des savoirs jusqu'alors déconsidérés – « la culture des Autres ⁴²⁰ » –, entre en opposition avec la vision universaliste de la culture dite légitime, savante ou bourgeoise, dont le musée classique s'était fait le gardien. Issue d'une table ronde organisée par l'Unesco en 1972, la *Déclaration de Santiago du Chili* est l'un des jalons essentiels de la révolution en faveur de la démocratisation du musée, dans la mesure où le concept intègre une dimension nouvelle, lourde de conséquences : l'institution est mise « au service de la société et de son développement », renouant de la sorte avec son ambition d'origine, issue des Lumières ⁴²¹. Les modèles qui émergent de ces réflexions engagées sur le rôle social du musée, en Amérique latine et dans le tiers-monde, mais aussi en Occident, s'inscrivent dans un courant désigné par François Mairesse comme celui de l'utopie muséologique, dans la mesure où ils tentent de « révolutionner le monde des musées ⁴²² », qui n'évoluera pourtant pas dans cette direction. Le trait commun de toutes les initiatives mises en place à cette époque

419 MAIRESSE et DESVALLÉES, « Muséologie », in DESVALLÉES et MAIRESSE, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 343-383, p. 367.

420 Il s'agit du titre d'un ouvrage d'Hugues de Varine en 1976. Cité in CHAUMIER, « Société », in DESVALLÉES et MAIRESSE, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 543-557, p. 550.

421 « La diffusion des savoirs va devenir une préoccupation européenne, portée par l'utopie du XVIII^e siècle de garantir l'instruction à tous, car un peuple ne peut être épanoui que s'il est instruit. [...] Les progrès de l'instruction deviennent une affaire collective, et ce n'est pas un hasard si se déploient de manières concomitantes le souci de l'éducation par l'école et les premiers musées, c'est-à-dire des lieux publics, "pour que le peuple voie et s'instruise". » CHAUMIER, « Éducation », in DESVALLÉES et MAIRESSE, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 87-120, p. 91.

422 MAIRESSE, *Le musée, temple spectaculaire*, *op. cit.*, p. 128.

réside dans une redéfinition radicale des relations entre le musée et les populations auxquelles il s'adresse⁴²³. Avec l'apparition des musées communautaires, des *neighborhood museums*⁴²⁴ et des écomusées⁴²⁵ – à Anacostia, banlieue culturellement défavorisée de Washington, dans les bidonvilles de Mexico ou au cœur de la région économiquement sinistrée du Creusot –, l'institution cherche à toucher de nouveaux publics parmi les exclus du système classique, hérité du XIX^e siècle.

En raison de l'aspect territorial, et par conséquent communautaire, inhérent à leur sujet d'étude, les musées consacrés aux villes font logiquement partie des institutions concernées au premier chef par ce processus. Contrairement aux décennies précédentes qui peuvent être assimilées pour la plupart de ces musées à une période d'engourdissement quasi léthargique, les années 1970 et 1980, sujet de ce sous-chapitre, constituent pour eux un moment faste. Partout dans le monde, des institutions sont créées, de São Paulo à Shanghai, et d'anciennes complètement repensées, entre autres à Francfort et à Londres. Poussés par une volonté grandissante de démocratisation de la culture et de participation des communautés locales, les responsables d'un certain nombre de musées font le constat que leur discours ne peut plus être figé dans la seule matérialité d'une collection. Il s'agit à l'avenir d'appréhender le caractère mouvant de la ville, de son histoire et de ses habitants.

Les prémices d'une révolution

Parmi les réalisations pionnières qui attestent l'ouverture d'une nouvelle ère dans la présentation muséale de la ville, l'exposition temporaire *Drug scene in New York*⁴²⁶, tenue au *Museum of the City of New York* entre février et juin 1971, marque le franchissement d'un cap : de simple musée d'histoire consacré au passé et à la mise en scène de la vie des élites, le musée peut désormais choisir de s'ancrer résolument dans la société contemporaine, de faire écho à la vie quotidienne et aux problèmes d'aujourd'hui. Très controversée à l'époque, cette exposition montrant notamment des échantillons authentiques d'héroïne ou de LSD a permis au musée d'augmenter considérablement ses chiffres de fréquentation par rapport aux années qui précèdent, avec plus de 250 000 visiteurs, en grande majorité scolaires. Ce projet à visée éducative est le tout premier porté par le nouveau directeur de l'institution, Joseph Veach Noble, élu à son poste en 1970 sur base du programme suivant :

« Le musée doit être plus qu'un miroir tendu vers le passé⁴²⁷. »

423 *Ibid.*, p. 102.

424 « De par ses diverses fonctions, un musée de voisinage embrasse tous les aspects de l'existence de la population d'une localité donnée, une population directement concernée par son identité, ses origines, ses réalisations passées, son échelle de valeurs et ses besoins les plus pressants. » KINARD John R. et NIGHBERT Esther, « Le musée de voisinage d'Anacostia, Smithsonian Institution, Washington, D. C. », in *Museum*, vol. 24, n° 2, 1972, p. 102-109, p. 103.

425 « Un écomusée est un instrument qu'un pouvoir et une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble. [...] Un miroir où cette population se regarde, où elle recherche l'explication du territoire auquel elle est attachée [...] » RIVIÈRE George Henri, « Définition évolutive de l'écomusée », 22 janvier 1980. Cité in *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, op. cit., p. 142.

426 BARAGWANATH, *More than a mirror to the past*, op. cit., p. 23-24. NOBLE Joseph Veach, « Drug scene in New York », in *Museum News*, vol. 50, n° 3, 1971, p. 10-15.

427 « *The museum must be more than a mirror to the past.* »

Dans le hall d'entrée du musée, le visiteur est accueilli par trois cercueils, respectivement en bronze, pin et bois blanc, qui symbolisent les trois New-Yorkais décédés chaque jour du fait de leur addiction, sans distinction de classe sociale, d'âge ou de couleur de peau. Financée en partie par la *Narcotic Addiction Control Commission*⁴²⁸, l'exposition s'éloigne du schéma muséographique classique d'images sur les murs et d'objets dans des vitrines. À la place sont installées dans les salles des photographies grandeur nature de vrais toxicomanes occupés à se droguer, réalisées avec leur consentement pour les besoins de la manifestation. Elles sont plaquées sur des structures de carton autoportantes dans lesquelles sont incorporées de petites boîtes de plexiglas aux endroits adéquats : à la main pour un verre de whisky, au creux du bras pour une seringue, à la bouche pour une capsule d'amphétamine... Les thématiques qui constituent généralement l'arrière-plan sociétal de l'usage des drogues, comme la pauvreté, la discrimination, l'aliénation ou le matérialisme sont abordées dans l'exposition, ainsi d'ailleurs que la problématique plus large de la surconsommation des « drogues légales » – le tabac, l'alcool, les médicaments. Comme l'indique un panneau montrant une famille moyenne, apparemment sans histoire, « nous faisons tous partie de la scène de la drogue⁴²⁹ ». Pour faire vivre l'exposition et répondre aux nombreuses questions suscitées par ces artefacts inhabituels, les guides engagés par le musée sont tous d'anciens drogués. Véritables « *living exhibits* », ces derniers témoignent de leurs expériences personnelles. Ils apportent également des conseils de prévention auprès des plus jeunes et des solutions d'accompagnement pour les personnes en détresse qui trouvent là l'occasion de solliciter discrètement de l'aide. Le *Museum of the City of New York* dépasse dès lors le stade purement informatif, descriptif d'une situation, qui le caractérisait jusqu'alors. Le désir, affiché dès 1931 par John Van Pelt, d'un musée soucieux de jouer un rôle actif dans l'amélioration des conditions de vie des citoyens est maintenant concrétisé⁴³⁰.

De ce côté-ci de l'Atlantique, l'*Historisches Museum Frankfurt* est l'un des tout premiers musées d'histoire de ville européens à opérer sa mutation vers un nouveau type d'institution, ouvert sur le xx^e siècle et prêt à aborder avec un regard critique la période nazie, sujet particulièrement délicat dans l'Allemagne d'après-guerre. En 1968, le programme d'un musée entièrement renouvelé, plaçant l'éducation au premier rang de ses missions, dans un bâtiment à construire sur l'une des principales places de la ville, le Römerberg, est validé par les autorités municipales. Ses objectifs sont formulés de la sorte par son directeur :

« Le musée d'histoire ne peut pas se limiter à faire le tri parmi les objets accumulés au fil des ans et à bien les présenter, en laissant au visiteur le soin d'en tirer profit en fonction de sa culture. Nous voulons plutôt faire connaître au public les rapports historiques et sociaux. Cette connaissance permet aussi de percevoir des possibilités de changement dans la situation sociale actuelle. Ainsi, le musée peut devenir une partie intégrante d'un système d'éducation démocratique⁴³¹. »

428 Il s'agit du service administratif de l'État de New York en charge de la question des drogues.

429 « *We are all part of the drug scene.* »

430 VAN PELT, « The museum as a guide... », in *The Museum News*, op. cit., p. 8.

431 STUBENVOLL Hans, « Musée d'histoire, Francfort-sur-le-Main », in *Museum*, vol. 29, n° 2-3, 1977, p. 156-157.

De temple des Muses, le musée devient lieu d'apprentissage⁴³². Les collections perdent leur statut antérieur d'*alpha* et d'*oméga* du musée traditionnel pour se faire le support d'une exposition à visée didactique, « outil de stratégie communicationnelle⁴³³ » au service d'un message, en l'occurrence le discours porté par l'institution sur l'histoire sociale de la ville. Dorénavant, l'exposition n'est plus uniquement structurée autour des objets, d'ailleurs beaucoup moins nombreux qu'auparavant, mais intègre une diversité de dispositifs porteurs de sens qui expliquent et contextualisent ceux-ci : textes, panneaux, diagrammes, schémas, maquettes, mais aussi projection de diapositives, de films et de bandes sonores.

Les deux premières sections du musée sont inaugurées en 1972, dans des ailes contemporaines en verre et béton formant un ensemble carré autour d'une cour centrale. Assortis d'une volonté de modularité maximale de l'espace intérieur, ces matériaux, semblables à ceux utilisés au même moment dans l'édification du Musée royal de Mariemont, par exemple, sont typiques de la mode architecturale du temps. L'exposition new-yorkaise de 1971 et la rénovation du musée francfortois l'année suivante constituent, par leur caractère précoce, des étapes notables dans la prise en compte progressive des valeurs de la nouvelle muséologie par les responsables des musées consacrés aux villes. Le premier événement traduit l'acceptation par l'institution muséale de se confronter à des sujets difficiles, qui renvoient à la société dans son ensemble une part plus sombre d'elle-même qu'elle préfère la plupart du temps dissimuler⁴³⁴. Le second introduit quant à lui en Europe l'idée d'un musée pour tous, assimilé à un lieu éducatif, où la connaissance préalable n'est plus indispensable à la jouissance. Cette ambition tend à évacuer les représentations négatives véhiculées dans l'inconscient collectif par l'institution classique, celles d'un lieu intimidant, palais du savoir inaccessible au commun des mortels⁴³⁵. Mais le musée qui imprime avec le plus de force sa marque dans le paysage de cette époque est sans conteste possible le *Museum of London*, institué en 1965 et inauguré onze ans plus tard, dans un bâtiment neuf du cœur de la City.

Le *Museum of London*, nouveau Carnavalet

Si le titre choisi pour ce sous-chapitre consacré au *Museum of London* incite à l'analogie avec le musée Carnavalet de Paris, celle-ci ne se situe nullement au niveau de leurs approches muséographiques. Elle se mesure plutôt à l'influence durable et manifeste qu'ils ont, l'un comme l'autre, exercée sur leurs contemporains et les générations suivantes. L'institution londonienne s'impose en effet dans la seconde moitié du xx^e siècle comme le principal « prescripteur de tendances » en matière

432 « *Lernort contra Musentempel*. » GERCHOW, « Stadt- und regionalhistorische Museen », in GRAF et RODEKAMP, *Museen zwischen Qualität und Relevanz*, op. cit., p. 327-333, p. 328.

433 DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre*, op. cit., p. 158-159 et p. 248-249.

434 Depuis la fin des années 1990, le musée d'Histoire de la ville de Luxembourg peut être considéré comme l'héritier le plus évident de cette tradition.

435 L'étude fondamentale de Pierre Bourdieu sur le public des musées d'art n'est alors vieille que de six ans (1966). BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1969.

d'exposition de l'histoire urbaine, rôle dévolu depuis la fin du siècle précédent au musée parisien. En juin 1977, l'historien Jack Simmons publie dans la revue anglaise *Museums Journal* un compte rendu de ses premières visites au tout récent *Museum of London*. Son article comporte, lui aussi, une référence à l'incontournable musée Carnavalet, comparé avec le nouveau musée :

« À la fin, on repense au musée Carnavalet, dont on pourrait considérer que celui-ci est l'héritier. Comme ils se présentent aujourd'hui, les deux ne pourraient pas être plus différents. L'un est logé dans une ancienne demeure, infiniment riche en petits objets adaptés aux salles étroites qui les contiennent. L'autre est installé dans un nouveau bâtiment de grande classe spécialement dessiné pour lui. Le nouveau musée reflète les idées nouvelles sur la nature même des musées, sur leurs approches et sur les services qu'ils devraient offrir à ceux qui viennent les visiter⁴³⁶. »

Le *Museum of London* n'est pourtant pas à proprement parler un nouveau musée. Il résulte de la fusion de deux institutions vénérables, dépendant de niveaux de pouvoir différents : le *London Museum* de 1911, financé par l'État, et le *Guildhall Museum*, créé en 1826 par la *City of London Corporation* pour servir au départ d'annexe à la bibliothèque de son hôtel de ville⁴³⁷. La City est un district central, le plus anciennement occupé de Londres, d'une superficie d'à peine 2,5 km². Situé à l'emplacement de la cité romaine de *Londinium*, il ne doit pas être confondu avec le *Greater London*, zone administrative de statut régional qui englobe tout le territoire de la capitale, 600 fois plus vaste, et sur lequel le maire de Londres a autorité. Dès l'origine, le *London Museum* présente des collections généralistes sur l'histoire de la ville, tandis que le *Guildhall Museum* est essentiellement un musée d'archéologie qui préserve les vestiges découverts au cours des travaux de modernisation de la City depuis le début du XIX^e siècle. Tout au long de leur histoire commune, les relations entre ces deux musées sont délicates. Malgré leurs différences, leurs projets se recouvrent en de nombreux aspects, créant dès lors un sentiment de concurrence. Les conséquences du second conflit mondial imposent cependant aux deux institutions d'entamer des discussions en vue d'une union. L'une et l'autre ont en effet perdu leurs installations d'avant-guerre et il apparaît rapidement que leur réaménagement permanent en deux lieux séparés est une aberration non seulement économique, mais surtout intellectuelle. Il est temps pour Londres de disposer d'un musée unique, consacré à l'agglomération dans son ensemble, conçu à partir des points forts de chacun des établissements. Initiées en 1960, les négociations réunissent les trois organismes subsidiaires du futur musée, chacun à hauteur d'un tiers des dépenses : la *City Corporation*, le gouvernement national et les autorités locales du *Greater London Council*. L'accord politique qui se dégage est formalisé par un acte du parlement britannique en 1965. Il inclut la mise à la

436 « In the end one's mind turns back to the Carnavalet, from which in some degree this Museum may be said to have sprung. As they are now, the two could not be more widely different. One is accommodated in an ancient mansion; infinitely rich in small objects, suited to the small rooms that contain them. The other is housed in a new building of high distinction specially designed for it. The new Museum reflects new thinking about the nature of museums themselves, the approach they should make, the facilities they should afford to those who come to them. » SIMMONS Jack, « The Museum of London », in *The Museums Journal*, vol. 77, n° 1, Londres, juin 1977, p. 15-18, p. 18.

437 HUME Tom, « Musée de Londres », in *Museum*, vol. 29, n° 2/3, 1977, p. 98-105.

disposition par la *City* d'un terrain lui appartenant afin d'y édifier un bâtiment neuf, à la pointe des techniques muséographiques du temps. Le chantier du « plus vaste et plus complet [musée] qui ait été construit en Grande-Bretagne depuis bien longtemps⁴³⁸ », est lancé en 1971 et s'achève cinq ans plus tard. Élisabeth II procède alors à l'inauguration, en décembre 1976, d'une institution « pas simplement "de" ou à propos de Londres, mais aussi pour Londres⁴³⁹ ».

Le *Museum of London* s'intègre dans un complexe urbanistique de quatorze hectares, de style moderniste, le *Barbican Estate*⁴⁴⁰. Bâtie dans les années 1960 et 1970, cette zone de redéveloppement remplace un quartier ancien dévasté par les bombardements durant le *Blitz*. Inspiré des travaux brutalistes de Le Corbusier, le Barbican se veut la reproduction en miniature d'une véritable ville, où les fonctions se mélangent : des tours d'habitations et de bureaux voisinent avec des écoles, des lieux de culte et des équipements culturels, dont un important centre d'art. Tous ces lieux de vie sont reliés entre eux par des passerelles piétonnes surélevées, séparées de la rue où le trafic automobile est particulièrement dense. L'entrée du musée se situe d'ailleurs au niveau de ces « *high walks* », dont l'accès n'est malheureusement pas toujours aisé à repérer à partir de la route. Pratiquement invisible depuis la ville, alors que la cathédrale Saint-Paul et ses flots de visiteurs ne se trouvent qu'à deux pas, le bâtiment se signale surtout par le nom du musée inscrit en grandes lettres blanches sur la construction en forme de tambour qui se dresse au milieu du rond-point adjacent.

Le choix du *Barbican*, site à l'apparence extrêmement contemporaine, voire futuriste pour l'époque, pour y bâtir un musée sur l'histoire de Londres n'est pas le fruit du hasard :

« Le site choisi pour le bâtiment symbolise de manière appropriée le rôle fondamental du musée : relier le Londres d'aujourd'hui avec son passé⁴⁴¹. »

Le musée est édifié le long d'une portion excavée du rempart de la ville romaine, qu'il est possible d'apercevoir à travers quelques ouvertures depuis certaines salles d'exposition – justement celles consacrées à la période antique. Les fenêtres extérieures sont pourtant rares, car les architectes ont choisi d'enrouler les deux niveaux du musée sur eux-mêmes, autour d'un jardin intérieur clos de parois entièrement vitrées, « référence visuelle constante du public⁴⁴² ». L'aménagement du bâtiment est conçu de telle sorte que sa structure globale, ainsi que celle de l'exposition, soient en permanence perceptibles pour le visiteur, amené à cheminer linéairement.

438 BELL James, « Le Museum of London », in *Museum*, vol. 31, n° 1, 1979, p. 122-127, p. 122.

439 « [...] not simply "of" or about London, but also for London. » *Museum of London Manifesto*, Londres, décembre 1976, p. 6.

440 KOSTOF Spiro, *The city shaped : Urban patterns and meanings through history*, Londres, Thames & Hudson, 1991, p. 90.

441 « The site chosen for the building appropriately symbolises the museum's fundamental role : linking present-day London with its past. » *Museum of London Manifesto*, op. cit., p. 8.

442 BELL James, in *Museum*, op. cit., p. 125.



Le site du *Museum of London*, au cœur du *Barbican Estate* et de la City.



Le rempart romain de *Londinium*, visible depuis l'intérieur du *Museum of London*.

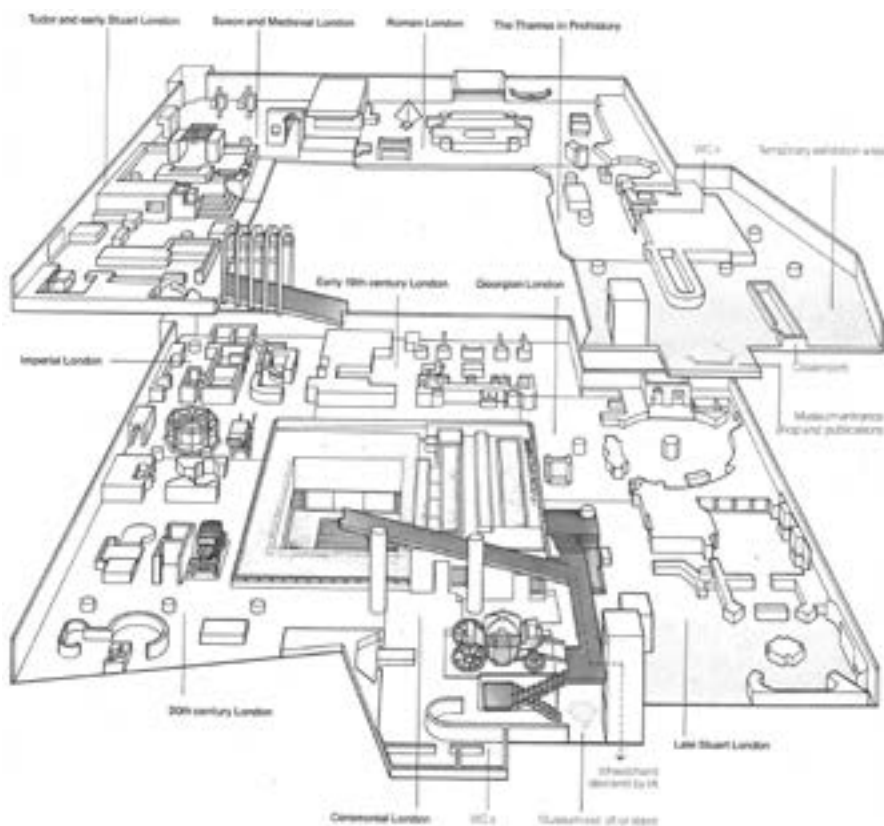
Un passage latéral, sorte de balcon courant tout le long des fenêtres du jardin, lui permet cependant de faire l'impasse sur une section ou l'autre et de rejoindre rapidement n'importe quel point du musée. Les fonctions muséales non directement liées à l'exposition – service éducatif, réserves, salle de conférences et de cinéma, bibliothèque, laboratoire de conservation, studio photo, administration et bureaux... – sont toutes installées dans une aile séparée.

Si, comme à Francfort, la décision de concevoir le musée dans un nouvel édifice plutôt que dans un lieu historique sort déjà de l'ordinaire – « le *Museum of London* est l'un des très rares grands musées anglais du xx^e siècle à disposer d'un édifice prévu spécialement pour lui⁴⁴³ » –, c'est avant tout dans l'approche muséographique retenue que le *Museum of London* se fait novateur. Pour la première fois, un musée ambitionne de dresser la biographie tridimensionnelle d'une ville, et plus particulièrement de ses habitants, depuis la formation de son cadre naturel, aux temps préhistoriques, jusqu'au milieu du xx^e siècle. En raison de la superficie disponible limitée, deux grands thèmes structurants sont retenus, sur les trois initialement envisagés : d'une part « Londres et le monde », et d'autre part « Londres et le peuple ». Le projet « Londres et l'environnement bâti », dévolu au développement physique et architectural de la ville, en lien avec l'évolution de la planification urbaine, est quant à lui abandonné. De manière probablement inédite pour ce genre de musée, l'histoire des pierres est ici subordonnée à celle des gens. Les collections réunies des deux anciens musées, auxquelles s'ajoutent des acquisitions depuis les années 1960, sont résolument mises au service d'un récit chronologique sur la ville, très documenté : 7 500 objets sont exposés, sur un nombre total d'un demi-million conservés. À l'exception de la dernière salle du parcours, consacrée aux cérémonies londoniennes et dont le fameux carrosse du Lord-Maire de la City⁴⁴⁴ constitue la pièce maîtresse, le musée ne présente aucune section thématique, bien que le principe ait été envisagé au départ. Il est en effet apparu aux muséographes que des salles dédiées spécifiquement à des domaines tels que les jouets, le théâtre, l'éducation, les palais royaux, la police et les pompiers ou encore les institutions municipales et nationales auraient nui à la vision d'ensemble du discours. Si ces sujets méritent d'être abordés dans l'exposition, ils le sont au sein du parcours principal, chronologique.

Le circuit de visite est composé de neuf sections successives, correspondant chacune à une période déterminée. Quatre sont situées au niveau de l'accueil du musée (*The Thames in Prehistory, Roman London, Saxon and Medieval London, Tudor and early Stuart London*) et cinq à l'étage inférieur (*Late Stuart London, Georgian London, Early 19th century London, Imperial London, 20th century London*). La répartition spatiale de ces chapitres biographiques tient compte du fait que les 250 dernières années de l'histoire de la ville concentrent à elles seules plus des deux tiers de la population londonienne totale. Pour cette raison, l'histoire contemporaine, grande

443 « *The Museum of London is one of the very few large museums in 20th century Britain to have a building specially planned for it.* » *Museum of London Manifesto*, *op. cit.*, p. 8.

444 Ce véhicule hippomobile, du xviii^e siècle, est particulièrement populaire auprès des Londoniens. Il prend part chaque année en novembre à la parade du Lord-Maire, tradition festive, événement à la fois politique et folklorique, qui se déroule dans les rues de Londres. Bien que muséalisé, le carrosse conserve aussi son usage dans la vie réelle. LOHMAN Jack (ed.), *Museum of London : Museum highlights*, Londres, Scala, 2010, p. 66-67.



Plan du parcours initial du *Museum of London*, en 1976.
Illustration extraite de Francis Sheppard, *The treasury of London's past*, 1991, p. 175.

oubliée de l'ancien *London Museum* comme de l'immense majorité des musées d'histoire de ville conçus jusqu'alors, occupe la moitié de la surface d'exposition de tout le bâtiment, signe de l'importance qui lui est accordée, égale à celle des époques antérieures. Au vu de la singulière pauvreté des collections témoignant du passé récent de Londres lors de la création du musée, les trois quarts des objets dans les galeries du XIX^e siècle et l'intégralité de ceux des salles du XX^e siècle ont été rassemblés à partir de 1971, grâce à des dons, des achats et des emprunts. La cheville ouvrière de cette entreprise de collecte sans précédent est le conservateur du *Modern London Department*, Colin Sorensen, dont la devise illustre parfaitement l'entrée de l'institution dans la muséologie d'idée, où c'est le concepteur de l'exposition qui lui donne son sens :

« S'il vous manque un objet, soit vous sortez pour en ramener un exemplaire, soit vous trouvez une autre façon d'aborder le sujet ⁴⁴⁵. »

445 « If you haven't got an object, you either go and get one, or you find another way of dealing with the subject. »
Cité in SHEPPARD, *The treasury of London's past*, op. cit., p. 173.

Lors de l'ouverture du musée, les salles consacrées à l'histoire londonienne la plus récente, à partir de la Seconde Guerre mondiale, ne sont pourtant pas encore terminées :

« L'exposition s'affaiblit sur la fin. Il est évident qu'elle n'est pas encore complète. Quelle satisfaction de penser qu'il y a encore d'autres choses à venir⁴⁴⁶. »

Bien que prévue dans le programme muséographique d'origine, la section consacrée à Londres durant la seconde moitié du xx^e siècle ne verra finalement le jour que bien plus tard. La vie contemporaine n'est cependant pas totalement absente du musée, grâce aux activités proposées par le service éducatif, au public scolaire comme aux adultes, et à de nombreuses expositions temporaires.

Une autre particularité du discours du *Museum of London* est d'être essentiellement centré sur l'explication des phénomènes économiques et sociaux, plutôt que sur un récit strictement événementiel de la capitale. Le travail et les travailleurs sont mis en exergue, reflétant de cette façon l'appropriation par les musées d'une nouvelle conception de l'écriture de l'histoire, qui n'hésite plus désormais à recourir à des disciplines telles que la sociologie ou la démographie. Jack Simmons note cet intérêt, et l'apprécie :

« Ce que nous voyons ici souligne généralement la vie des classes moyennes et ouvrières. C'est assez raisonnable, en harmonie avec les réflexions actuelles et une correction salutaire par rapport aux conceptions anciennes, arrêtées au cliché de la *Georgian elegance*⁴⁴⁷. »

Il regrette cependant le caractère jugé trop radical de la démarche, qui marque en effet la disparition quasi complète des salles d'exposition des objets illustrant le mode de vie de la « bonne société », celle des mécènes et des arbitres du goût.

« L'aristocratie a été fermement poussée hors de vue⁴⁴⁸. »

Du point de vue des classes sociales représentées, le *Museum of London* prend donc l'exact contrepied de son très royal prédécesseur, le *London Museum*, dont il conserve pourtant les collections prestigieuses.

Au milieu des années 1970, le *Museum of London* détonne dans un paysage muséal encore essentiellement classique. Par ses aspects novateurs – l'architecture pensée pour le confort du visiteur ; l'arrangement chronologique du récit qui, jusqu'aux périodes les plus récentes, met le peuple et non les princes à l'honneur ; l'attachement à une histoire économique et sociale de la ville –, il insuffle en effet au genre du musée d'histoire urbaine une vitalité inédite.

Une génération d'institutions au service de la population

Le *Museum of London* jouit dès son ouverture au public d'un succès critique international. Très rapidement, nombre de concepteurs d'exposition et de conservateurs,

446 « The exhibition tails away at the end. It is obviously not yet complete. How satisfactory to think that there is still something more to come. » SIMMONS, in *The Museums Journal*, op. cit., p. 15-18, p. 17.

447 « What we get here emphasizes generally the life of the middle and working classes. That is reasonable enough ; in harmony with current thinking, and a salutary corrective of the older view, which made a cliché of Georgian elegance. » *Ibid.*

448 « The aristocracy has been pushed firmly out of sight. » *Ibid.*

en Europe comme en Amérique, puiseront leur inspiration à cette source qui succède au musée Carnavalet comme modèle archétypal d'une génération renouvelée d'institutions. Ce sous-chapitre est principalement consacré à l'évocation de quatre établissements créés entre 1975 et 1983 qui, chacun à leur manière et sur base de critères différents, constituent des cas « utopiques » remarquables. Malgré les disparités formelles et conceptuelles qui séparent deux musées « à collections » d'un écomusée et d'un centre d'interprétation, ceux-ci sont tous représentatifs de ce même courant muséologique engagé qui place le rôle social de l'institution et l'humain avant toute autre considération.

Le premier musée envisagé dans ce contexte est l'*Amsterdams Historisch Museum*. Conçu à partir de 1963, il est inauguré en octobre 1975 en plein cœur historique de la ville, dans l'ancien orphelinat municipal réaffecté⁴⁴⁹. Comme d'autres institutions fondées à cette époque, il est l'héritier d'un classique musée d'histoire de ville créé au début du xx^e siècle dans une ancienne porte de la cité. Le programme muséographique de la nouvelle institution est proche de ceux déjà rencontrés à Londres et Francfort : un parcours chronologique sur l'évolution de la ville, depuis ses origines au xii^e siècle jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, décliné selon des thèmes variés – histoire, économie, société, culture, religion et topographie⁴⁵⁰.

« Selon cette conception, le nouveau musée n'est plus un magasin du passé, entaché de chauvinisme, mais un bâtiment public où un certain nombre d'objets appartenant à la communauté permettent à chacun de s'instruire, de se distraire et de s'informer tout en éprouvant des joies artistiques⁴⁵¹. »

Ce dernier aspect, celui de la jouissance esthétique, est l'une des spécificités de l'exposition de l'*Amsterdams Historisch Museum*, par rapport à celles des deux musées, britannique et allemand, cités ci-dessus. Les responsables de l'institution amsteldamoise tiennent en effet à présenter à la fois des découvertes archéologiques et des collections à caractère documentaire, « souvenirs de situations, de conditions ou de personnes appartenant à un domaine ou l'autre de l'histoire⁴⁵² », mais également des œuvres de grande qualité artistique, traditionnellement réservées aux prestigieux musées d'art. Cette conception inhabituelle du musée d'histoire heurte l'*establishment* de l'époque, surtout lorsqu'en 1973, le directeur du musée a l'impudence de réclamer pour la future exposition permanente la rétrocession d'une célèbre toile, *Le Syndic de la guilde des drapiers* de Rembrandt. Celle-ci fait partie d'un très riche lot d'œuvres d'art mis en dépôt au *Rijksmuseum* à la fin du xix^e siècle par leur propriétaire, la ville d'Amsterdam⁴⁵³. La polémique entraînée par cette demande prend alors des dimensions telles que le musée doit renoncer,

449 VAN LIER Bas, *Treasures of Amsterdam, Highlights of the Amsterdam Historical Museum collection*, Amsterdam, Amsterdam Historical Museum, 2000, p. 86-89.

450 Entretien avec Renée Kistemaker, *Senior Consultant Research and Development* à l'*Amsterdam Historical Museum* (15 mars 2010).

451 SNOEP Derk, « Musée d'histoire d'Amsterdam », in *Museum*, vol. 29, n° 2/3, 1977, p. 114-125, p. 121.

452 *Ibid.*, p. 114-115.

453 KISTEMAKER Renée, « The origins of the Amsterdam Historical Museum and its relations with the Rijksmuseum », in CALABI, MARINI et TRAVAGLINI, *I musei della città, op. cit.*, p. 37-50.

provisoirement, à ses prétentions sur cette peinture et cet artiste emblématiques⁴⁵⁴. Soutenu par les autorités locales, l'*Amsterdams Historisch Museum* obtient néanmoins du *Rijksmuseum* le retour de 156 peintures, principalement du XVII^e siècle, et d'un important ensemble d'objets d'art et d'artisanat appartenant à la municipalité. Dans l'exposition initiale, l'âge d'or hollandais est nettement surreprésenté en comparaison des périodes antérieures et de l'époque contemporaine :

« Il faut reconnaître qu'il faudra encore un certain temps avant que les collections soient suffisamment importantes pour illustrer également chaque stade de cette évolution [d'Amsterdam]. Actuellement, les XVII^e et XVIII^e siècles, époque de la grande prospérité de la ville, sont particulièrement bien représentés ; par contre, les XIX^e et XX^e siècles sont nettement moins satisfaisants car les photographies et les autres documents visuels remplacent bien souvent les originaux⁴⁵⁵. »

À partir des années 1980, l'institution s'engage dans un processus d'adaptation de son projet muséal. Une double direction est poursuivie, qui emmène le musée d'Amsterdam vers de nouveaux champs d'action : d'une part, la reconnaissance du caractère multiculturel de la ville, assortie de l'ambition de permettre aux personnes issues de minorités ou de milieux défavorisés de se sentir concernées et représentées par le musée, grâce à un travail de terrain axé sur la proximité et l'échange avec la population⁴⁵⁶ ; d'autre part, la mise en valeur au sein du musée de l'histoire la plus récente, par l'élargissement des collections et des thèmes d'exposition à des problématiques sociétales actuelles, comme la passion pour le football, la consommation de drogues ou encore la circulation urbaine⁴⁵⁷.

Mais l'élément qui confère au musée son accent véritablement utopique⁴⁵⁸, par lequel il se distingue, est sa quête d'ancrage dans la vie quotidienne des habitants d'Amsterdam. Celle-ci se manifeste dans le projet même de restauration de l'édifice destiné à accueillir l'institution, mené au début des années 1970. Le complexe architectural de l'ancien orphelinat est composé de plusieurs constructions d'époques différentes, du XV^e au XVIII^e siècle, organisées autour de deux cours centrales, l'une réservée aux garçons et l'autre aux filles. Une ruelle, servant notamment d'égout à ciel ouvert, séparait alors les deux corps de bâtiment principaux. Lors des travaux d'aménagement du musée, ce lieu est transformé en un passage couvert public, appelé Galerie civique, qui le traverse en son centre et ouvre directement sur l'espace piétonnier à l'extérieur⁴⁵⁹. Cette galerie est assimilée à une véritable rue, que les passants empruntent librement au cours de leurs déambulations pour se rendre d'un point à l'autre du quartier.

454 Le temps passant, Rembrandt fera finalement son entrée dans les collections de l'*Amsterdams Historisch Museum* près de vingt ans plus tard, en 1994, avec *La Leçon anatomique du docteur Deyman*, devenue la pièce centrale de la section de l'exposition consacrée à l'âge d'or de la ville.

455 « Prix européen du musée de l'année », in *Les nouvelles de l'Icom*, vol. 32, n° 1-4, 1979, p. 11-12.

456 VAN LAKERVELD Carry, « Whose museum ? The Amsterdam Historical Museum and the multicultural city », in JOHNSON, *Reflecting cities*, op. cit., p. 101-104. ERNST Mila, « East Amsterdam, an outreach project », in KISTEMAKER, *City museums as centres of civic dialogue ?*, op. cit., p. 107-112.

457 VAN VELDHUIZEN Arja, « New galleries on recent history in the Amsterdam Historical Museum, Result of an intensive process », in LAVELEYE, VANDENBULCKE et VANRIE, *Un musée pour une ville*, op. cit., p. 155-162.

458 Au sens de François Mairesse : MAIRESSE, *Le musée, temple spectaculaire*, op. cit., p. 101-128.

459 GOB André, « Musée ouvert, manifestation de l'espace public ? » in GOB, *Musées : on rénove !*, op. cit., p. 122-129, p. 122.



La galerie civique de l'*Amsterdams Historisch Museum*, véritable rue au cœur d'un musée.



Les collections de l'*Amsterdams Historisch Museum*, à la fois dans le musée et dans la ville.

Elle est cependant une salle à part entière du musée, sur les murs de laquelle est présentée une collection d'œuvres non exposables ailleurs en raison de leur grand format, celle des portraits de groupes des gardes civiques au ^{xvii}^e siècle, c'est-à-dire des compagnies de miliciens composées de bourgeois amstellodamois, chargés de la sécurité publique. La thématique citoyenne de ce passage ouvert à tous n'est évidemment pas due au hasard.

Par ailleurs, cette galerie permet plusieurs échappées visuelles vers les salles à l'intérieur du musée, tandis qu'en divers endroits du bâtiment, des vitrines semblent faire déborder les collections dans la ville, comme les armures de la garde civique. Sa curiosité éveillée, le promeneur est alors amené à vivre, sans nécessairement s'en rendre compte, une première expérience muséale. Ce contact avec l'institution, à la frontière physique entre le dedans et le dehors, est dès lors conçu comme une invitation à la visite de l'ensemble.

Le deuxième établissement caractéristique des conceptions de l'époque visant à rapprocher le musée de la ville et de ses habitants est le musée d'Histoire de Marseille, ouvert au public en 1983. Par sa localisation au sous-sol d'un grand centre commercial aménagé au cours des années 1970, lui-même situé à l'emplacement du port antique de la ville, il constitue un cas extrême de désacralisation de l'institution muséale classique⁴⁶⁰.

Le musée est né de la conjonction de divers éléments : d'abord la découverte fortuite en 1967, à l'occasion des travaux de construction du futur Centre Bourse, des vestiges exceptionnels de la *Massalia* grecque, entre le Vieux-Port et la Canebière ; ensuite la décision du ministre des Affaires culturelles de l'époque, André Malraux, de conserver et de valoriser *in situ* ces vestiges sur une superficie d'un hectare, aboutissant à leur classement en 1972 comme monument historique ; et enfin la ferme volonté des promoteurs immobiliers et du maire Gaston Defferre de mener néanmoins à bien leur grand projet de requalification de ce quartier du centre-ville, par l'édification d'un centre commercial et résidentiel. Un espace initialement prévu pour un centre culturel est alors réservé dans la nouvelle construction, entre trois étages de magasins en hauteur et trois étages de parking en sous-sol, pour accueillir un musée consacré au site archéologique. À la suite d'une visite inspirante du tout récent *Museum of London* par l'équipe de conception de la future institution marseillaise, le projet évolue rapidement d'un simple musée de site vers un véritable musée d'histoire urbaine, qui prend le Jardin des vestiges attenant comme un point de départ pour retracer le récit plus de deux fois millénaire de la plus ancienne ville de France⁴⁶¹. Contrairement à Londres cependant, l'ambition

460 Entretien avec Laurent Védrine, conservateur et directeur de projet du nouveau musée d'Histoire de Marseille (4 février 2011). PILATO Dominique, « France : quelques cas controversés », in *Museum*, vol. 41, n° 164, 1989, p. 215-220, p. 218. MOREL-DELEDALLE Myriame, « Le musée d'Histoire de Marseille, un projet qui aboutit », in FONSECA BREFE, GERVEREAU et MOREL-DELEDALLE, *Comment inscrire les musées...*, op. cit., p. 150-155.

461 « Il existait des musées de site en milieu urbain qui sont des musées d'histoire de ville. Parmi les plus anciens, le musée de Cluny à Paris, parmi les plus récents, à l'époque de la programmation, le *Museum of London*. À partir d'un élément de la muraille romaine, conservée *in situ*, c'est toute l'histoire de la ville de Londres jusqu'à nos jours qui est racontée par des objets de fouilles, des collections historiques et des reconstitutions. Ce musée fut un exemple et une référence dans les réflexions pratiques du musée d'Histoire de Marseille ». VÉDRINE Laurent (dir.), *Marseille ville-monde. Réalités et représentations*, programme scientifique et culturel du nouveau musée d'Histoire de Marseille, 15 novembre 2010, p. 15.



Le Jardin des vestiges du musée d'Histoire de Marseille, à l'emplacement du port antique de la ville.

marseillaise « d'une continuité historique [qui] couvre l'histoire de la ville de l'Antiquité à nos jours ⁴⁶² » demeure inachevée et parcellaire durant trente ans. Lors de l'inauguration du musée en 1983, seules les sections dédiées à l'histoire antique de la ville sont prêtes. Le parcours muséographique est ensuite étendu, dix ans plus tard, aux périodes médiévale et moderne, mais l'époque contemporaine reste totalement absente du musée.

Dès le départ, la création d'une institution muséale au sein de cet environnement particulier, voire unique à notre connaissance, que représente le centre commercial, est vue comme un atout, une formidable opportunité de démocratisation culturelle. L'établissement abandonne en effet son statut intimidant d'institution élitiste, éloigné des préoccupations de la population, puisqu'il est directement accessible à tous, immergé au cœur de la vie quotidienne du quartier et de la ville. Le musée dispose d'ailleurs d'équipements très complets, comme un auditorium, un atelier d'éveil pour les enfants, une bibliothèque et une vidéothèque, dont le public est invité à faire usage gratuitement ⁴⁶³.

462 *Musée d'Histoire de Marseille, note d'information*, Paris, ministère de la Culture, 1983, p. 2.

463 MOREL Myriame, « Le dernier né des musées de Marseille : le musée d'Histoire », in *Musées et collections publiques de France*, vol. 162, n° 4, 1984, p. 139-144, p. 144.

L'écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines, près de Paris, est quant à lui créé en 1977, sous forme associative, moins de dix ans après la création *ex nihilo* de la ville elle-même. Dans le cadre d'un projet urbanistique majeur destiné à décongestionner la capitale, la ville nouvelle de Saint-Quentin est implantée autoritairement par l'État sur un territoire jusque-là rural, composé de onze communes unanimement opposées à leur fusion à l'intérieur de cette nouvelle structure⁴⁶⁴. Les circonstances politiques qui président à la fondation de l'écomusée sont donc celles d'un antagonisme profond entre l'organisme aménageur de la ville nouvelle, établissement public étatique, qui rêve d'une vitrine pour son action, et les élus locaux, soumis à une intercommunalité non désirée, qui souhaitent pour leur part conserver la mémoire spécifique de chacune de leurs entités en voie de mutation. L'écomusée est alors envisagé comme le moyen le plus consensuel pour établir des liens entre les anciens et les nouveaux habitants et entre les modes de vie rural et urbain⁴⁶⁵.

Directement inspiré par l'expérience fondatrice du Creusot, l'écomusée de Saint-Quentin est l'une des huit premières institutions françaises à être conçues sur ce modèle. Contrairement cependant à la plupart des écomusées qui accompagnent le plus souvent le développement des communautés locales dans un contexte de déclin industriel et de disparition des activités traditionnelles, la mission de celui de Saint-Quentin se révèle différente. Son objectif est en effet d'aider à la création et au renforcement d'une identité urbaine alors en construction, auprès de « populations en voie d'adaptation⁴⁶⁶ », et d'enregistrer l'histoire du lieu en train de s'écrire. Le cadre d'expérimentation urbaine offert par la ville nouvelle intéresse Hugues de Varine, qui participe aux réunions de conception de l'écomusée :

« Un écomusée, en tant qu'expérience novatrice, trouve justement sa place dans une ville nouvelle offrant un champ d'expériences également vaste. La constitution d'un écomusée à Saint-Quentin-en-Yvelines est particulièrement intéressante dans la mesure où les populations transplantées ont, plus que d'autres, besoin de s'expliquer un territoire pour s'y sentir à l'aise⁴⁶⁷. »

Pendant près de vingt ans, l'institution ne dispose pas d'équipement permanent pour accueillir du public. Le lien avec la population constitue le cœur de son projet, et ses activités se concentrent alors en différents lieux – antennes thématiques provisoires réparties sur le territoire de référence, comme des gares, des fermes ou des écoles – pour monter des petites expositions, prévoir des animations pédagogiques, lancer une revue annelle d'histoire locale intitulée *Miroir*, en référence à la définition de l'institution par George Henri Rivière, proposer des visites guidées de cette architecture contemporaine en voie de patrimonialisation... Au départ centré sur le souvenir de la vie cheminote et agricole, l'écomusée élabore à partir

464 GLADIEU Jean-Dominique, « Un musée en ville nouvelle et sur la ville nouvelle : pour quoi faire ? », in *Musées et collections publiques de France*, vol. 246, n° 3, 2005, p. 18-24.

465 Entretien avec Julie Guiyot-Corteville, conservatrice en chef du musée de la Ville de Saint-Quentin-en-Yvelines (28 janvier 2011).

466 POULOT, *Une histoire des musées de France*, op. cit., p. 182.

467 DE VARINE Hugues, *Rapport sur l'originalité de l'écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines*, 1977, archives du musée. Cité in GUIYOT-CORTEVILLE Julie, « L'écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines, acteur ou témoin de la ville nouvelle », in *Ethnologie française*, t. XXXVII, Paris, Puf, 2003, p. 69-80, p. 71.

du milieu des années 1980 une politique d'acquisition de collections relatives à la ville nouvelle, et plus généralement aux modes de vie contemporains.

Enfin, aux côtés des musées et des écomusées, l'apparition de centres d'interprétation dédiés à la vie urbaine constitue une étape essentielle dans l'introduction d'équipements culturels représentatifs d'une manière de penser différemment l'institution muséale :

« Car la démarche ne semble pas commune entre le musée classique et le centre d'interprétation [...]. Il y a inversion des approches entre l'un et l'autre, selon que l'un place son action pour communiquer des collections et des savoirs à des publics, ou que l'autre cherche à développer une sensibilisation pour inviter les publics à aller à la rencontre d'un questionnement [...] ⁴⁶⁸. »

Les centres d'interprétation sont des institutions pratiquement dépourvues de collections, la plupart du temps liées à un site ou un territoire, naturel ou non, qu'elles ont pour mission de déchiffrer, de rendre accessible. Dans le cas des centres d'interprétation consacrés aux villes, leur objectif primordial est de fournir au visiteur les clés de compréhension de l'espace urbain qui se trouve au dehors et de l'inciter ensuite à découvrir par lui-même cet environnement. Usant de slogans tels que « La ville est le musée! ⁴⁶⁹ », ces établissements, dont les premiers représentants sont nord-américains, s'inscrivent donc pleinement dans le prolongement des expériences de muséalisation de la ville, décrites précédemment à partir de l'exemple de *Colonial Williamsburg*. Le Centre d'histoire de Montréal (CHM) est une parfaite application de cette approche.

Le Centre d'histoire de Montréal est créé en 1983, dans le cadre de l'*Entente sur le Vieux-Montréal et le patrimoine montréalais*, contrat passé en 1979 entre le ministère de la Culture du gouvernement du Québec et la ville de Montréal, régulièrement reconduit jusqu'à l'heure actuelle ⁴⁷⁰. L'*Entente* est un gigantesque projet de revalorisation du cœur historique de la ville qui subit alors un grave déclin, en raison du délestage depuis plusieurs décennies d'une part importante de ses fonctions économiques et résidentielles traditionnelles au profit d'un nouveau centre-ville plus au nord, le *Downtown*. Face à l'urgence de redonner vie à ce quartier riche d'un patrimoine architectural, urbanistique et archéologique unique en Amérique mais bien peu valorisé, les dirigeants politiques de l'époque investissent des budgets conséquents pour restaurer les immeubles remarquables, réaménager les espaces publics et encourager les initiatives privées. Par ailleurs, un outil d'interprétation patrimoniale et historique de cette zone de la ville en train de renaître est vite considéré comme nécessaire. Une caserne de pompiers du début du xx^e siècle, proche du Vieux-Port, est alors restaurée pour accueillir une telle structure. La conception muséographique du projet est quant à elle confiée au château Ramezay, l'un des plus anciens musées de Montréal, siège de la Société

468 CHAUMIER Serge, « De l'interprétation au Centre d'interprétation », in CHAUMIER et JACOBI, *Exposer des idées...*, op. cit., p. 43-57, p. 47.

469 COLLINS, « La ville est le musée! », in *Les musées de la ville*, op. cit., p. 30-34.

470 *25 ans d'Entente, les gestes, les acteurs, les témoins, Montréal*, Société de développement de Montréal, 2008 [en ligne], www.vieux.montreal.qc.ca/images/pdf/25_ans.pdf (page consultée le 22/05/2015).

de numismatique et d'archéologie⁴⁷¹, qui est chargé d'imaginer une exposition permanente de synthèse sur l'histoire de la ville. Dès 1985, la gestion et le financement du Centre d'histoire de Montréal sont municipalisés.

Lorsque le CHM ouvre ses portes, l'exposition de référence est un parcours « son et lumière » dans l'ancienne caserne, avec des images de lieux emblématiques du Vieux-Montréal projetées sur des décors blancs⁴⁷². L'institution est rapidement confrontée à des difficultés logistiques de gestion des flux, car cet aménagement multimédia automatisé interdit les visites autonomes et impose un temps fixe dans chaque section. L'exposition est donc revue au début des années 1990 pour permettre une circulation libre du public dans le bâtiment. Le concept retenu est d'ordre immersif, avec une scénographie réaliste reconstituant des éléments architecturaux de la ville ou des lieux de vie, comme le tramway, une usine ou encore une cuisine. Les collections conservées par le Centre d'Histoire, essentiellement des objets de la vie domestique au xx^e siècle, sont peu nombreuses et exclusivement utilisées comme support à l'interprétation. Comme dans sa première mouture, l'aspect ludique de la présentation est privilégié, grâce à la recreation de différentes ambiances par l'usage de bandes sonores et de décors en trompe-l'œil.

Malgré les modifications apportées à sa muséographie, le CHM reste fidèle à son engagement d'origine, celui d'être une porte ouverte sur Montréal, « le point de départ du parcours réel que le visiteur fera dans la ville⁴⁷³ ». Lors de sa création, le centre d'interprétation est en effet envisagé comme l'équivalent d'un *visitor centre*, passage obligé des touristes à l'entrée des parcs et des sites historiques américains dans lequel leur sont fournis tous les éléments de contexte et les informations utiles à la jouissance de la visite. Par ailleurs, les activités proposées par le Centre d'Histoire comportent des expositions temporaires sur des thèmes d'actualité, régulièrement changées, et de nombreux programmes éducatifs sans lien direct avec ces dernières, adressés en particulier au public scolaire et aux adultes apprenant le français. La majorité de ces animations se déroulent à l'extérieur du bâtiment, en divers quartiers de la ville, ce en quoi le centre d'interprétation se distingue fondamentalement de la majorité des musées, dont les activités restent la plupart du temps confinées en leur sein.

Le Centre d'histoire de Montréal fait figure de précurseur parmi les établissements dénués de collections consacrés à la ville. Le phénomène prend rapidement de l'ampleur durant les années 1980, qui voient la naissance, des deux côtés de l'Atlantique, de plusieurs institutions du même genre, aux considérations néanmoins distinctes de celles du CHM. Les exemples du Centre d'Interprétation de la Vie urbaine (CIVU) de Québec, fondé en 1987, et du Pavillon de l'Arsenal à Paris l'année suivante, témoignent alors de la variété des approches possibles dans l'interprétation d'un thème aussi riche et complexe que la ville. Essentiellement financés par la municipalité qui est à l'origine de leur création, tous deux possèdent un statut d'association sans but lucratif.

471 GAGNON, « Divertissement et patriotisme », in *Revue d'histoire de l'Amérique française*, *op. cit.*, p. 332-347.

472 Entretien avec Jean-François Leclerc, directeur du Centre d'histoire de Montréal (5 mai 2010).

473 COLLINS, in *Les musées de la ville*, *op. cit.*, p. 30-34, p. 31.



Le Centre d'interprétation de la vie urbaine de Québec propose un parcours dans la ville, à la découverte *in situ* du patrimoine québécois.

La particularité du CIVU est de se consacrer presque exclusivement à la mise en valeur *in situ* des aspects muséaux du quartier historique du Vieux-Québec, classé au patrimoine mondial de l'Unesco⁴⁷⁴. L'institution définissant sa mission essentielle comme étant l'éveil à l'urbanité, les programmes d'éducation et de sensibilisation se font principalement au contact de la ville, véritable musée à ciel ouvert. Le CIVU propose en particulier à ses visiteurs différentes manières d'expérimenter physiquement la ville, considérée comme une exposition permanente, la plupart du temps à l'aide de moyens technologiques de pointe. Les classiques panneaux d'interprétation installés au départ dans les rues ont donc été progressivement remplacés par des bornes audio permettant d'obtenir un commentaire, en différentes langues, sur l'histoire et l'évolution du monument ou du quartier concerné. À l'inverse, le Pavillon de l'Arsenal, centre d'information, de documentation et d'exposition d'urbanisme et d'architecture de Paris et de la métropole parisienne, concentre ses activités à l'intérieur d'un ancien entrepôt de la fin du XIX^e siècle, acquis par la ville

474 Entretien avec Marie-Dominic Labelle, directrice de la Société du patrimoine urbain de Québec et du Centre d'interprétation de la vie urbaine de Québec (13 juillet 2010) LABELLE Marie-Dominic, « Éducation et sensibilisation au patrimoine mondial : le cas de la Société du patrimoine urbain de Québec », in MOUMOUNI Charles et SIMARD Cyril (dir.), *Journalisme et patrimoine mondial*, Québec, Presses de l'université Laval, 2007, p. 61-64.



Le Pavillon de l'Arsenal à Paris, centre d'interprétation de l'urbanisme et de l'architecture de la ville d'aujourd'hui.

de Paris depuis les années 1950. Ce centre d'interprétation a pour mission de retracer l'évolution de la capitale française, du point de vue urbanistique et architectural, par le biais d'expositions, de conférences, de publications d'ouvrages, de présentations de concours d'architecture. Il est surtout en charge d'évoquer le Paris contemporain et la ville du futur – sujets absolument étrangers au musée Carnavalet –, dont il n'aborde cependant que les aspects physiques ou liés à l'aménagement du territoire ⁴⁷⁵. La population parisienne d'aujourd'hui et des thèmes tels que la diversité culturelle ne trouvent donc leur place dans aucune de ces deux institutions.

Bien que tous différents, les établissements et projets intégrés dans ce sous-chapitre revendiquent chacun un lien étroit avec certaines des caractéristiques du courant muséologique novateur qui s'épanouit au cours des années 1970 et 1980. Qu'il s'agisse d'un élément architectural permettant l'ouverture du musée sur la ville et la création d'échanges entre les deux entités, du choix d'une localisation symbolisant la démocratisation du savoir et de la culture, de l'ambition de prendre une part active à la construction d'une identité urbaine, ou encore d'un positionnement citoyen au cœur des quartiers, chacune de ces institutions s'inscrit en effet dans cette dynamique qui les distingue nettement des musées classiques des générations

475 Entretien avec Ian Jones, secrétaire du Camoc (27 juillet 2011).

antérieures. Dans le cadre d'une volonté de rupture avec les méthodes traditionnelles, le temps des utopies muséologiques est une période au cours de laquelle des logiques ignorées jusqu'alors ont trouvé des terrains d'expérimentation propices. Deux avancées remarquables doivent dès lors être soulignées pour cette époque : d'abord la subordination des collections à un discours sur la ville véritablement construit par l'exposition, et ensuite l'élargissement des thématiques abordées par le musée à l'histoire la plus contemporaine.

La diversification des approches, au cours des vingt-cinq dernières années

Comme s'accordent à le reconnaître de nombreux auteurs, le quart de siècle qui vient de s'écouler constitue une période de prolongement, voire d'accroissement, du phénomène de diversification des formes et des techniques muséales, engagé depuis la révolution muséologique des années 1970. Le sociologue britannique Gordon Fyfe considère « la croissance des activités muséales parmi les faits sociaux globaux les plus significatifs de la fin du ^{xx}^e siècle, avec [...] plus des trois quarts des musées anglais établis après 1970 ⁴⁷⁶ ». Dominique Poulot évoque quant à lui « le mouvement d'accélération [dans lequel] le patrimoine est largement entraîné, au seuil du ^{xxi}^e siècle ⁴⁷⁷ », tandis que pour Yves Bergeron, « on assiste à un essor sans précédent du tourisme culturel, [dont] bénéficient les musées ⁴⁷⁸ ». « La diversité des approches, [qui] constitue un élément très visible du paysage muséal [actuel] ⁴⁷⁹ », est pour sa part mise en exergue par André Gob. Dans la citation suivante, François Mairesse exprime enfin comment l'évolution récente des missions assignées aux musées entraîne la création de nouveaux modes d'organisation des institutions, mieux adaptés aux besoins de la société :

« Filiales ou organisation indépendantes, les musées continuent de proliférer. [...] Une certaine mutation peut être cependant observée en ce qui concerne le contenu des catégories les plus classiques (art, science, ethnographie), qui sont partiellement reformulées. Le trait commun à ces transformations résulte sans doute du plus grand rapprochement du musée avec le monde actuel et des liens que celui-ci veut tisser avec ses visiteurs, notamment en ce qui concerne son rôle de médiation entre les publics et les tendances actuelles de l'art, de la science ou de la société. Il ne s'agit plus de montrer l'histoire de l'art ou celle de la science, ni les civilisations disparues ou lointaines, mais de présenter les enjeux actuels auxquels le public se voit confronté. Pour réaliser un tel projet, de nouvelles formes de musées voient le jour ⁴⁸⁰. »

476 « [...] the growth of museum activity amongst the most significant of global social facts in the late twentieth century, with [...] more than three-quarters of English museums established after 1970. » FYFE Gordon, « Sociology and the social aspects of the museum », in MACDONALD, *A companion to museum studies*, op. cit., p. 33-49, p. 39.

477 POULOT, *Patrimoine et musées*, op. cit., p. 198.

478 BERGERON YVES, « La révolution du réseau des musées québécois », in PERRON Michel (dir.), *Musées*, vol. 28, Montréal, Société des musées québécois, 2009, p. 14-29, p. 26.

479 GOB, *Le musée, une institution dépassée ?*, op. cit., p. 37.

480 MAIRESSE, « Musée », in DESVALLÉES et MAIRESSE, *Dictionnaire...*, op. cit., p. 271-320, p. 302.

Au cours des vingt-cinq dernières années, les projets de fondation et de rénovation de musées dédiés aux villes se sont succédé à un rythme particulièrement soutenu, faisant incontestablement de ce secteur l'un des plus dynamiques du paysage muséal de ce début de ^{xxi}^e siècle.

Les innovations majeures apportées au traitement muséal du thème de la ville depuis 1990 environ nous semblent pouvoir être synthétisées en trois points, développés successivement. Le premier concerne d'abord une approche nouvelle, celle du « musée de société », dont l'un des effets essentiels est de permettre une réelle diversification socioculturelle des catégories d'usagers touchées par les institutions. La deuxième évolution repose sur la recherche par les concepteurs de certains musées d'une spectacularisation de l'expérience qu'y vivront les visiteurs. Le dernier élément enfin, déjà esquissé au premier chapitre, est celui de la structuration progressive, à partir de 1993, de différents réseaux constitués de musées consacrés aux villes, concomitamment à l'identification dans la littérature muséologique de la notion de musée de ville pour désigner une catégorie autonome. Nous verrons que l'idée de réseau peut également s'appliquer aux musées eux-mêmes, dès lors qu'ils sont conçus comme une connexion entre divers sites ou édifices répartis sur l'ensemble du territoire urbain.

Des musées témoins de l'homme et de la société d'aujourd'hui

En juin 1991, un grand colloque intitulé « Musées et sociétés » est organisé à Mulhouse et Ungersheim, siège de l'Écomusée d'Alsace⁴⁸¹. Il rassemble des représentants, essentiellement français, de diverses catégories d'institutions (musées d'histoire, écomusées, musées d'ethnographie ou d'arts et traditions populaires...) qui, tous, se reconnaissent dans une très large définition commune : ils sont, chacun à leur manière, « témoins de l'évolution de l'homme et de la société⁴⁸² ». C'est au cours de ce colloque qu'est popularisée la formule « musée de société », par ailleurs destinée à donner à ces musées, dans le contexte français de l'époque :

« ... plus de poids aux yeux de la Direction des musées de France, par rapport aux musées d'art, en particulier, stigmatisés pour leur classicisme, leur attachement à la collection, et leur élitisme. Les musées de société se sont rassemblés en réaction à ce "bloc"⁴⁸³ ».

Le processus d'institutionnalisation de cette appellation est rapide car dès 1992, l'Association des Écomusées en France, « groupe de pression⁴⁸⁴ » fondé trois ans plus tôt, porteur de revendications et « nourri par une culture d'opposition⁴⁸⁵ », change officiellement de nom pour devenir la Fédération des écomusées et des musées de société⁴⁸⁶.

481 BARROSO et VAILLANT, *Musées et sociétés*, *op. cit.*

482 VAILLANT Emilia, « Les musées de société en France », *ibid.*, p. 16-38, p. 16.

483 DROUGUET, *Le musée de société*, *op. cit.*, p. 91-92.

484 « Réseau (de musées) », in DESVALLÉES et MAIRESSE, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 654.

485 Ces mots, publiés sur le site internet de l'association, sont de Julie Guiyot-Corteville, présidente de la Fédération depuis 2003. *Fédération des écomusées et des musées de société* [en ligne], <http://www.fems.asso.fr> (page consultée le 18/05/2015).

486 *Ibid.*

Vingt ans après l'émergence de l'expression, le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* donne quant à lui une définition très large, non limitée à la France, de cet ensemble de musées, que certains considèrent comme une approche muséale⁴⁸⁷ plutôt que comme une catégorie à proprement parler :

« Le nom de "musée de société" est conçu comme rassembleur, cherchant à regrouper une mouvance qui partage des valeurs et des façons de faire plutôt qu'un sujet particulier, mettant davantage en avant la volonté de produire des expositions de discours. Dans celui-ci, la société occupe un centre qui relègue l'objet dans une position plus ou moins seconde, où les sujets sont abordés dans une logique transversale et anthropologique, intégrant les publics au cœur même de leurs actions. Soucieux d'articuler le local et le global, la société en son ensemble et les communautés (en se gardant du communautarisme), la société et l'humanité dans une vision planétaire, ces musées contribuent à inventer les formes qui correspondent au mieux à la société d'aujourd'hui et de demain⁴⁸⁸. »

La filiation entre nouvelle muséologie et musée de société est évidente. Il n'est donc guère étonnant que l'évolution au cours des dernières années de plusieurs des institutions décrites dans la première partie de ce chapitre, notamment celles de Londres, Montréal ou Saint-Quentin-en-Yvelines, se traduise par une forme d'engagement dans cette voie citoyenne et sociétale.

Dès 1982, en réaction à des menaces de fermeture des activités portuaires dans la capitale britannique, le conseil d'administration du *Museum of London* propose la formation d'une antenne qui serait située dans la zone des docks. Le *Museum in Docklands* aurait pour mission d'évoquer le rôle historique joué par la Tamise dans le développement de Londres en tant que centre mondial de l'industrie et du commerce⁴⁸⁹. Une petite équipe de conservateurs est alors engagée pour collecter des artefacts relatifs au port, procéder à une campagne photographique des anciens docks et initier un programme d'histoire orale destiné à enregistrer la mémoire de ceux qui y ont vécu et travaillé⁴⁹⁰. Rapidement compromis dans les années 1980 en raison de l'extension vers l'est des quartiers d'affaires de la City, synonyme d'un soudain renchérissement des prix de l'immobilier, le projet est néanmoins maintenu. Installé depuis 2003 dans un grand entrepôt du début du XIX^e siècle réaffecté, le *Museum of London Docklands* expose des collections provenant en partie de sa maison mère, qui retracent la chronologie des relations entre les habitants, la ville et le fleuve depuis l'époque romaine jusqu'à l'actualité la plus récente. Le phénomène de l'esclavage et du « commerce triangulaire », auquel Londres a pris une part active à partir du XVII^e siècle, est le sujet d'une des sections centrales du musée, ouverte en 2007. La question de la diaspora africaine, ancienne comme actuelle, en Grande-Bretagne, et plus particulièrement à Londres, est notamment posée dans cette section de l'exposition.

487 GOb et DROUGUET, *La muséologie*, op. cit., p. 49-50.

488 « Musée de société », in DESVALLÉES et MAIRESSE, *Dictionnaire...*, op. cit., p. 628.

489 SHEPPARD, *The treasury of London's past*, op. cit., p. 180.

490 WERNER Alex, « Icons for the future », in GERVEREAU Laurent (dir.), *Quelles perspectives pour les musées d'histoire en Europe*, Paris, Association internationale des musées d'histoire, 1997, p. 63-66.



La section de l'exposition permanente du *Museum of London Docklands* consacrée à l'esclavage.

Aujourd'hui, le *Museum of London* est une institution fortement engagée en faveur du dialogue avec les nombreuses communautés immigrées qui font de Londres l'une des cités les plus cosmopolites du monde. La diversité culturelle est pourtant une thématique très peu explorée jusqu'au début des années 1990⁴⁹¹. À cette époque, le musée procède à des enquêtes qui font le constat d'une non-correspondance entre le profil de son public et celui de l'ensemble des habitants de la ville : un cinquième des Londoniens déclare appartenir à une minorité ethnique, alors que ces derniers ne constituent que 4% du total des visiteurs⁴⁹². Des secteurs entiers de la population ne se rendent jamais au musée, institution où ils ne trouvent pas de trace de leur propre vécu. En 1993-1994, un projet majeur d'exposition, intitulé *Le peuplement de Londres : 15 000 ans d'implantation étrangère*, est alors entrepris, dans lequel l'histoire de la ville depuis ses origines est revisitée sous l'angle des apports positifs de l'immigration⁴⁹³. Parmi les initiatives lancées figure l'organisation d'une exposition itinérante, *The Museum on the move*, installée successivement dans divers quartiers populaires, afin de sensibiliser les membres des

491 Entretien avec Cathy Ross, *Director of Collections and Learning* du *Museum of London* (10 septembre 2010).

492 MERRIMAN Nick, « L'histoire cachée : le projet "Peuplement de Londres" », in *Les musées de la ville*, *op. cit.*, p. 12-16, p. 12.

493 MERRIMAN Nick, « Les stratégies de conquête des publics des musées anglais », in JOLY et COMPÈRE-MOREL, *Des musées d'histoire pour l'avenir*, *op. cit.*, p. 151-159, p. 157.

communautés au projet. Soixante-cinq personnes sont interrogées à cette occasion sur leurs expériences d'immigré, tandis que des représentants de treize groupes ethniques – Africains, Antillais, Espagnols, Irlandais, Chypriotes... – participent à la conception de l'exposition et de la publication qui l'accompagne. Au moment de la tenue de l'exposition, les communautés ont surtout été sollicitées pour présenter, sous la forme de *Focus Weeks*, diverses animations de leur choix, représentatives de leur culture, de leur histoire et de leur mode de vie à Londres. En dehors de toute intervention du personnel du musée, les différents groupes ont pu y mettre en scène leurs propres moyens d'expression : représentations théâtrales, dégustations culinaires, défilés de mode ou encore conférences et débats. Ces activités, basées sur l'incitation à la participation des visiteurs, ont permis une diversification du public jamais observée jusque-là, puisque 20 % d'entre eux appartenaient à une minorité ethnique.

Malgré le succès évident du projet, les responsables du musée en ont néanmoins pointé deux éléments négatifs, à l'heure du bilan : l'usage trop marqué de stéréotypes et la réticence à aborder les aspects les moins positifs de l'immigration, comme le racisme ou le communautarisme. Presque vingt ans plus tard, ces réserves émises au sujet de la difficulté d'un véritable travail muséal de proximité avec les communautés locales conservent d'ailleurs toute leur pertinence :

« Pour certains, l'appartenance à une communauté n'a pas été une expérience positive, et mettre l'accent sur l'attachement, la promotion ou le rappel de celle-ci est déplacée. [...] La représentation des histoires communautaires, comme la création de toute histoire, doit être réalisée avec mesure puisque souvent, les nouvelles voix seront aussi partielles que les anciennes ⁴⁹⁴. »

Depuis de nombreuses années déjà, le *Museum of London* tente d'impliquer la population, y compris les Londoniens d'adoption, dans sa politique de collecte du contemporain. En témoigne par exemple le projet *Collecting 2000*, conçu pour célébrer la diversité londonienne au tournant du millénaire ⁴⁹⁵. Environ mille groupes, clubs, sociétés et organisations actifs dans tous les domaines ont été sollicités en vue de sélectionner et d'offrir au musée un artefact – objet, image ou enregistrement – qui, selon eux, résume leur identité et les raisons qui poussent leurs membres à s'investir. L'objectif du musée n'était pas dans ce cas de rassembler des pièces rares, historiques ou précieuses, mais plutôt des éléments porteurs de sens aux yeux de chacun de ces groupes. Des francs-maçons aux scouts et des prostituées à la communauté bengalie, 200 associations ont répondu à cette invitation, contribuant par leur participation à la création d'une collection bigarrée, symbole du dynamisme de la capitale britannique au moment de son entrée dans le *xxi^e* siècle.

494 « For some, community has not been a positive experience and the emphasis on cherishing, fostering, or recalling it is misplaced. [...] The representation of community histories, just like the creation of any history, must be measured, as new voices will often be just as partial as the old. » CROOKE Elizabeth, « Museums and community », in MACDONALD, *A companion to museum studies*, op. cit., p. 170-185, p. 183-184.

495 REYNOLDS Rachel, *Collecting 2000*, Londres, Museum of London, 2000.

Particulièrement sensible à Londres⁴⁹⁶, le thème de l'intégration des immigrants et du brassage des populations sur un territoire partagé se pose dans toutes les métropoles mondiales. Depuis une quinzaine d'années, le Centre d'histoire de Montréal se distingue par l'importance qu'a progressivement acquise cette question parmi ses activités. Si les années 2000 correspondent à une seconde refonte de l'exposition permanente par rapport à celles décrites précédemment⁴⁹⁷, cette période marque surtout le développement d'une approche nouvelle, sous l'impulsion de l'actuel directeur du CHM, Jean-François Leclerc. Celle-ci se veut « plus communautaire et sociale, centrée sur la mémoire et sur les communautés de citoyens qui composent la ville⁴⁹⁸ », et succède à la politique plutôt patrimoniale et urbanistique des débuts de l'institution.

Ce repositionnement dans les missions du Centre d'histoire de Montréal s'est en fait révélé indispensable en raison de l'apparition soudaine, à partir des années 1990, d'une concurrence muséale locale jusque-là absente, dont il nous faut dire un mot. Depuis 1992, un prestigieux et très populaire musée, inauguré à l'occasion du 350^e anniversaire de Montréal, est en effet édifié juste à côté du CHM, sur les lieux mêmes de la fondation de la ville⁴⁹⁹. Le musée de Pointe-à-Callière, financé lui aussi par la municipalité mais disposant d'un statut d'institution privée et de budgets beaucoup plus conséquents que ceux du CHM, est bien plus qu'un simple musée de site archéologique enfoui sous la dalle de béton de la place Royale. Son *mission statement* est en effet formulé comme suit :

« Pointe-à-Callière, musée d'Archéologie et d'Histoire de Montréal, s'est donné pour double mission de conserver et mettre en valeur le patrimoine archéologique et historique de Montréal et faire connaître et aimer le Montréal d'hier et d'aujourd'hui afin de contribuer à ce que chacun puisse participer plus activement au présent et au futur de la ville⁵⁰⁰. »

À partir de vestiges échelonnés du XVI^e au XIX^e siècle, ce nouveau musée tient en réalité un discours global sur l'histoire de la ville jusqu'au temps présent et sur la vie de ses habitants. Cette large couverture chronologique est rendue possible grâce à *Signé Montréal*, un spectacle multimédia introductif à la visite de dix-huit minutes, qui retrace l'évolution de la ville depuis l'occupation amérindienne⁵⁰¹, et par l'aménagement dans un ancien bâtiment de douane accolé au site d'une salle

496 BAILONI Mark et PAPIN Delphine, « Londres mondiale et communautariste », in DENIS Jean-Pierre et POURQUERY Didier (éd.), *L'Atlas des villes, 5 000 ans d'histoire*, Le Monde/La Vie Hors-série, Paris, 2013, p. 66-67.

497 Toujours visible aujourd'hui, ce nouveau parcours permanent est organisé en cinq espaces chronologiques successifs qui mettent en évidence les traces visibles laissées dans la ville par chaque époque, depuis le XVI^e jusqu'au XXI^e siècle. LEFEBVRE Josée, *Centre d'histoire de Montréal, une histoire vivante. Guide de visite*, Montréal, Centre d'histoire de Montréal, 2004.

498 MONTPETIT Raymond et BERGERON Yves, *Centre d'histoire de Montréal : diagnostic et plan de développement*, Montréal, 2010, p. 8.

499 Entretien avec Sylvie Dufresne, directrice des expositions honoraire à Pointe-à-Callière, musée d'Archéologie et d'Histoire de Montréal (4 mai 2010).

500 DEMERS Clément (éd.), *Pointe-à-Callière, musée d'Archéologie et d'Histoire de Montréal, Rapport de projet*, Montréal, Société immobilière du patrimoine architectural de Montréal, 1993, p. 9.

501 DUFRESNE Sylvie, « Pointe-à Callière, une muséographie multimédia : la relation objet – support – espace – animation », in *Les muséographies multimédias : métamorphose du musée*, 62^e Congrès de l'ACFAS, Québec, musée de la Civilisation, 1995, p. 53-59.



Centre d'histoire de Montréal : couloir central de l'exposition permanente.

d'exposition permanente consacrée à des thématiques contemporaines (les objets familiers d'abord, remplacés après quelques années par les relations amoureuses dans une ville culturellement mixte)⁵⁰².

502 Depuis 2013, cet espace accueille une exposition immersive permanente destinée aux enfants et aux familles, intitulée *Pirates ou corsaires ?*.



Pointe-à-Callière, bâti à l'emplacement du site de fondation de Montréal en 1642.

Par ailleurs, la situation se complexifie encore pour le CHM lorsqu'en 1998, le musée McCord, institution privée du centre-ville fondée en 1921 par un représentant de la bourgeoisie anglophone de Montréal⁵⁰³, procède à la révision de son exposition permanente, désormais intitulée *Simplement Montréal*. Ce nouveau parcours, qui s'appuie sur les très riches collections du musée, datant principalement du XIX^e siècle, n'est pas à strictement parler historique. Organisé autour de quatre thèmes – Hiverner, S'amuser, Prospérer et Se rencontrer –, il propose néanmoins divers coups d'œil sur la ville de Montréal à plusieurs époques⁵⁰⁴. En 2011, l'exposition est à nouveau réaménagée pour faire place à *Montréal – Points de vue* qui, dans le même esprit que la précédente, présente dix facettes de l'histoire de la ville, depuis les premières occupations amérindiennes jusqu'aux gratte-ciel caractéristiques de l'actuel *Downtown*.

Au début des années 2000, trois musées différents – voire quatre ou cinq si l'on tient compte du château Ramezay, spécialisé dans l'histoire locale du XVIII^e siècle⁵⁰⁵, et

503 YOUNG Brian, *Le McCord, l'histoire d'un musée universitaire*, Montréal, Cahiers du Québec, coll. « Histoire de l'éducation », 2001.

504 Entretien avec Nicole Vallières, directrice des collections, de la recherche et des programmes du musée McCord d'Histoire canadienne (19 mai 2010).

505 Entretien avec André Delisle, directeur du musée du château Ramezay, Montréal (8 mai 2010).

de l'écomusée du Fier-Monde, musée consacré depuis 1980 à la mémoire industrielle et ouvrière du quartier populaire du Centre-Sud – présentent chacun leur propre version de l'histoire de Montréal, créant de la sorte un climat concurrentiel sans comparaison dans le domaine des musées consacrés aux villes : le CHM avec son approche interprétative, en lien avec la ville réelle, Pointe-à-Callière sur un mode archéologique et multimédia et le musée McCord par touches thématiques à partir d'objets de collection. Ce contexte particulier de répartition non concertée d'un sujet globalement identique entre plusieurs institutions explique les difficultés du public à percevoir l'identité distincte du Centre d'histoire de Montréal, la plus modeste d'entre elles en termes d'infrastructure d'accueil, de personnel et de budget. Ce dernier décide dès lors d'affirmer une vision stratégique plus axée sur la citoyenneté, qui lui permet de se démarquer du positionnement plutôt touristique de musées tels que Pointe-à-Callière ou le McCord.

Dans cette optique, le CHM initie en 2004 une antenne montréalaise du musée de la Personne, institution née en 1991 à São Paulo, dont l'ambition est de « garantir à tous et chacun d'avoir son histoire de vie préservée⁵⁰⁶ ». Inscrite dans le mouvement international de la muséologie communautaire⁵⁰⁷, cette initiative se traduit par l'organisation de « Cliniques de mémoire » au cours desquelles est récoltée de la mémoire vivante, matérielle et immatérielle, au travers de témoignages, d'objets et de photographies. Ces opérations sont souvent préludes à des expositions temporaires ou d'autres activités de diffusion consacrées à des communautés, des associations ou des quartiers. Plus récemment encore, le CHM a développé une mission d'expertise muséologique pour des groupes de citoyens ou des administrations (arrondissements, bibliothèques publiques...) souhaitant promouvoir localement des aspects de leur histoire ou de leur patrimoine. Des projets d'expositions, de conférences, de commémorations sont alors gérés conjointement par les organismes demandeurs et les équipes du Centre d'Histoire, ces dernières fournissant un travail d'accompagnement et de conseil. Cette nouvelle orientation de l'institution, axée prioritairement sur les besoins de la population montréalaise, entraîne un changement d'implantation du CHM à l'horizon 2017. Celui-ci devrait en effet quitter son ancienne caserne dans le quartier touristique du Vieux-Montréal pour une relocalisation en un lieu central de la ville, plus proche des habitants, facilement accessible et mieux adapté aux normes muséales actuelles.

Du côté de la ville nouvelle de Saint-Quentin-en-Yvelines, c'est seulement depuis 1995, date de l'intégration de la structure de l'écomusée dans l'organigramme municipal, que l'établissement, fondé près de vingt ans plus tôt, dispose de locaux permanents pour les expositions et les animations. Rapidement, le constat est établi par ses dirigeants que le terme « écomusée » ne signifie pas grand-chose auprès des visiteurs et qu'il tend à brouiller leur perception de la nature de l'institution. Afin de pallier ces décalages de communication avec son public, cette dernière change de dénomination en 2000, pour un plus classique musée de la Ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, que sa directrice de l'époque définit en ces termes :

506 MONTPETIT et BERGERON, *Centre d'histoire de Montréal...*, op. cit., p. 33.

507 « Le principe communautaire à travers le monde », in CHAUMIER, « Société », in DESVALLÉES et MAIRESSE, *Dictionnaire...*, op. cit., p. 543-558, p. 555-556.

« À la fois musée d'histoire, à la fois musée d'architecture, à la fois musée de société, je le vois surtout comme un laboratoire de musée de ville. Il tente sur chaque thème traité de confronter le discours des acteurs, élus, urbanistes, architectes, habitants pour construire une analyse critique, mais compréhensive, de la façon dont se fait, se défait et se refait la ville⁵⁰⁸. »

Le musée est désormais confronté au défi du changement de statut de la ville qui, quarante ans après sa création, n'est plus tout à fait nouvelle⁵⁰⁹ mais semble par contre, à l'instar de ses consœurs franciliennes, « avoir échoué à se forger une identité forte. Dans l'imaginaire collectif, la plupart des anciennes villes nouvelles demeurent des entités un peu floues⁵¹⁰ ». Tandis que le musée clame le maintien de son attachement à la philosophie écomuséale qui l'a vu naître, il s'est adapté à l'évolution au cours du temps des besoins d'ancrage identitaire de sa population. Les habitants sont systématiquement impliqués, principalement par le biais de collectes de témoignages et de prêts d'objets personnels, dans tous les projets d'exposition mis en place – sur l'habitat à Saint-Quentin, les photos de famille ou encore les modes de vie au xx^e siècle⁵¹¹.

À partir de l'extrême fin des années 1980 et plus encore durant la décennie suivante, la logique qui préside à la définition du musée de société est dans l'air du temps. À cette époque, les musées nouvellement créés, en Europe comme ailleurs, de toutes tailles et catégories, sont nombreux à s'inscrire dans ce mouvement qui place l'humain plutôt que la collection au centre des préoccupations.

Dans le domaine de l'exposition de la ville, il s'agit par exemple d'institutions aux thématiques spécialisées, qui n'en abordent qu'un aspect particulier, comme *The People's Story* à Édimbourg, ouvert en 1989, consacré au récit depuis le xviii^e siècle de la vie quotidienne des classes populaires dans la ville⁵¹², ou encore, trois ans plus tard, le *Lower East Side Tenement Museum* de New York⁵¹³. Cet établissement, membre de la Coalition internationale des Sites de Conscience⁵¹⁴, est installé au cœur d'un quartier pauvre de la ville, porte d'entrée traditionnelle des immigrants

508 GUIYOT-CORTEVILLE, « Musées de ville en France », in *Musée et ville*, op. cit., p. 19-22, p. 22.

509 En 2006, la ville se voit attribuer par le ministère de la Culture et de la Communication le prestigieux label de Ville d'art et d'histoire, qui correspond à l'aboutissement institutionnel du processus de légitimation patrimoniale engagé depuis une génération par ses concepteurs. Par ailleurs, cette labellisation impose aux collectivités la création d'un Centre d'interprétation de l'architecture et du patrimoine (CIAP), salle d'exposition permanente qui présente l'évolution urbaine de la ville, son patrimoine et son histoire. Le CIAP de Saint-Quentin est intégré au musée de la Ville. GASC Cécile et JACOBI Daniel, « Les Centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine », in CHAUMIER et JACOBI, *Exposer des idées...*, op. cit., p. 145-157. GUIYOT-CORTEVILLE Julie, « Les missions du musée, entre contemplation et éducation », in *Muséologies, les cahiers d'études supérieures*, vol. 3, n° 2, Montréal, Institut du patrimoine, 2009, p. 48-63, p. 52.

510 ALBERT Marie-Douce, « Les villes nouvelles ont-elles bien vieilli ? », in DENIS et POURQUERY, *L'Atlas des villes*, op. cit., p. 140-141.

511 *Habiter à Saint-Quentin-en-Yvelines, entre utopie et tradition* (2002), *Photos de famille, toute une histoire...* (2007), *Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du xx^e siècle* (2008).

512 ROSS, « Collections and collecting », in KAVANAGH et FROSTICK, *Making city...*, op. cit., p. 114-132, p. 124.

513 SHEINMAN Mort (ed.), *A tenement story, The history of 97 Orchard Street and the Lower East Side Tenement museum*, New York, Lower East Side Tenement Museum, 2008. RUSSEL-CIARDI Maggie, « Éducation in situ en environnement urbain », in VINSON et MACDONALD, *Vie urbaine et musées*, op. cit., p. 75-82.

514 La Coalition internationale des sites de conscience est un réseau créé en 1999 de musées, lieux historiques et mémoriaux consacrés à l'interprétation des luttes sociales du passé et à leur héritage contemporain. Il rassemble des institutions telles que le musée du Goulag à Moscou, la Maison des esclaves à Gorée ou encore *Memoria Abierta*, l'alliance des organisations argentines des droits de l'homme. *Coalition internationale des sites de conscience* [en ligne], <http://www.sitesofconscience.org> (page consultée le 18/05/2015).



Le Lower East Side Tenement Museum raconte l'histoire et recrée les conditions de vie des habitants du 97 Orchard Street à New York, entre 1864 et 1932.

aux États-Unis, dans un immeuble résidentiel de quatre étages qui, entre 1864 et 1932, date de sa fermeture, a hébergé environ 7 000 résidents de vingt nationalités⁵¹⁵. À la fin des années 1980, le bâtiment est acheté par les fondateurs du musée qui veulent y raconter l'histoire des personnes qui y ont vécu. Après d'intenses recherches archéologiques et dans les archives, les appartements de cinq familles – les Moore,

515 LINDELL Henrik, « New York, la ville-monde par excellence », in DENIS et POURQUERY, *L'Atlas des villes*, op. cit., p. 98-99.

les Rogarshevsky, les Baldizzi... – ayant effectivement occupé les lieux à des périodes différentes sont fidèlement reconstitués à leur emplacement d'origine, chacun à un étage de l'immeuble. Le public y accède au cours de visites guidées thématiques qui tournent autour des problèmes sociaux vécus à l'époque par les populations immigrées (les conditions d'hygiène et de travail, l'éducation, les traditions religieuses...). Mais il se trouve également de tels modèles parmi la dernière génération de musées « généralistes », au sein desquels se détache nettement la figure du musée d'Histoire de la ville de Luxembourg. Inauguré en juin 1996 dans un complexe rénové de quatre bâtiments anciens construits à flanc de colline, à deux pas du centre politique et touristique de la capitale du grand-duché, cet établissement revendique en effet avec conviction son engagement envers une dynamique de type sociétale⁵¹⁶.

« Le musée d'Histoire de la ville de Luxembourg n'est comparable à aucun autre musée d'histoire. En effet, sa création a été motivée, non par le besoin d'accueillir des collections existantes, mais afin de tenir un discours historique qui manquait⁵¹⁷. »

Ces mots sont ceux de Danièle Wagener, directrice du musée, engagée depuis 1986 dans le montage du projet, à la suite de la décision du conseil communal de Luxembourg de « créer un musée d'histoire, afin de combler une importante lacune dans l'ensemble des services offerts par la ville à ses habitants : celle de retracer l'histoire deux fois millénaire du territoire de la capitale et de décrire l'évolution au cours des siècles des conditions de vie des habitants⁵¹⁸ ».

Contrairement à la plupart des situations exposées dans cet ouvrage, aucune collection municipale préexistante ne justifie l'implantation de la nouvelle institution muséale. Celle-ci résulte uniquement d'une volonté politique de créer un outil culturel de prestige pour la ville, dans le dessein de lui octroyer une meilleure visibilité internationale⁵¹⁹. Elle s'inscrit par ailleurs rapidement dans la programmation mise en place à l'occasion de l'obtention par Luxembourg du titre de Capitale européenne de la culture, pour l'année 1995.

Une équipe de chercheurs est dès lors rassemblée afin d'élaborer le concept et le discours du futur musée, la constitution des collections étant subordonnée à cette première étape cruciale. Le travail de restauration de l'édifice, situé entre la ville haute et la ville basse, est quant à lui mené en parallèle. Le projet architectural retenu pour le musée est celui d'un passage vertical entre les deux parties de la ville, résumant symboliquement l'histoire de l'édification de Luxembourg, depuis le rocher sur lequel la ville est posée jusqu'aux bâtiments en surface, des ^{xvii}^e, ^{xviii}^e et ^{xix}^e siècles, en passant par les caves voûtées d'époque médiévale. Ce voyage dans le temps est rendu particulièrement perceptible grâce à l'installation d'un ascenseur panoramique unique, véritable salle mobile entièrement vitrée – prévue pour accueillir 60 personnes ! –, qui effectue une coupe stratigraphique dans l'histoire du bâtiment et de la ville.

516 Entretien avec Danièle Wagener, directrice du musée d'Histoire de la ville de Luxembourg (11 février 2010).

517 *Comment travaillent-ils ?*, interview de Danièle WAGENER, in *La lettre des musées et des expositions*, n° 56, Paris, mai 1993, p. 1-2, p. 2.

518 *Musée d'Histoire de la ville de Luxembourg*, dossier de présentation définitif du projet, novembre 1992, p. 3.

519 POULOT, *Patrimoine et musées*, op. cit., p. 176.



La façade vitrée du musée d'Histoire de la ville de Luxembourg.

En 1996, la première exposition permanente est constituée d'un nombre peu important de pièces acquises, données ou prêtées, entre autres par le musée national d'Histoire et d'Art tout proche. Deux thèmes principaux y sont présentés, de manière séparée : d'une part, sur les trois étages en souterrain, l'histoire de la construction de la ville et son évolution matérielle depuis le ^{x^e} siècle, rythmées par une série de six grandes maquettes urbaines, d'environ 8m² chacune, montrant son état à différentes époques ; et d'autre part, aux niveaux en surface, l'histoire sociale de Luxembourg au cours des ^{xix^e} et ^{xx^e} siècles ⁵²⁰.

À peine dix ans plus tard, le musée repense sa scénographie et réorganise ses collections ⁵²¹, notamment en raison de la reprise de plusieurs pièces présentées dans l'exposition par les institutions prêteuses ⁵²². La nouvelle exposition permanente,

520 WÜRTH-POLFER Lydie (préf.), *Musée d'Histoire de la ville de Luxembourg*, Luxembourg, musée d'Histoire de la ville de Luxembourg, 1996, p. 26-30.

521 THEWES Guy, *Luxembourg, une ville s'expose*, Luxembourg, musée d'Histoire de la ville de Luxembourg, 2008. JUNGBLUT Marie-Paule, « Les Luxembourgeois sont-ils tous riches et heureux ? La place du contemporain au musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg », in BATTISTI Jacques (éd.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux et Bayonne, Le festin et Musée basque et de l'histoire de Bayonne, 2012, p. 198-203.

522 JUNGBLUT Marie-Paule et DESNOUX Pascal, « Objets de communication, objets d'interrogation », in FONSECA BREFE, GERVEREAU et MOREL-DELEDALLE, *Comment inscrire les musées...*, op. cit., p. 140-147, p. 114.

intitulée *Luxembourg, une ville s'expose* et condensée sur les trois niveaux en sous-sol, est divisée en deux parties distinctes : le niveau 0 est consacré à l'histoire de Luxembourg, des origines à 1839, selon un point de vue chronologique, tandis que les deux autres étages, pour les XIX^e et XX^e siècles, sont organisés de manière thématique, abordant les problématiques du pouvoir (la vie politique, les lois...), de l'Europe (la neutralité, les identités, les guerres...), du mouvement (les activités économiques et la mobilité), du confort (les infrastructures, les sans-abri et les marginaux...) et de l'environnement (les espaces verts, le développement durable...). Les trois étages supérieurs du musée, libérés, sont dès lors dédiés aux expositions temporaires, qui disposent désormais d'un espace plus important que la plupart des musées d'histoire de ville pour se déployer. Si au cours des dix premières années d'existence du musée, les expositions temporaires étaient principalement consacrées à des thèmes historiques⁵²³, celles réalisées depuis abordent essentiellement des sujets de société contemporains, qui débordent souvent du cadre strict de l'histoire urbaine locale : la spoliation des biens des juifs luxembourgeois au cours de la Seconde Guerre mondiale (2005), les Tziganes (2007), le scoutisme (2008), la foi (2009), le crime (2010), la pauvreté (2011), la construction européenne (2012)... Par leur scénographie originale et le ton interpellant, souvent décalé, de leur discours, ces expositions invitent régulièrement le visiteur à se questionner lui-même et à prendre position : pourquoi (ou pour quoi) seriez-vous prêt à tuer? ; vous sentez-vous riche ou pauvre? ; quel type de croyant êtes-vous? Les expositions innovantes proposées par le musée d'Histoire de la ville de Luxembourg ne sont donc pas sans rappeler les expériences pionnières menées à partir de 1980 au musée d'Ethnographie de Neuchâtel par Jacques Hainard, inventeur de la notion de « muséologie de la rupture »⁵²⁴.

Cette évolution récente des thématiques explorées au sein du musée témoigne d'une réorientation de l'institution en tant que « lieu de débat social et politique, un forum de discussions. [...] Une exposition dont le visiteur sort indifférent ou confirmé dans ses préjugés n'a pas rempli son objectif⁵²⁵ ». Bien entendu, les Luxembourgeois ne sont pas les seuls à afficher un tel positionnement, qui correspond à l'un des critères de la définition restrictive du musée de ville. Parmi les institutions évoquées précédemment, c'est notamment le cas de l'*Historisches Museum Frankfurt*. Au début du XXI^e siècle, le projet du musée comme lieu d'apprentissage est en effet revu, afin de l'adapter aux évolutions muséologiques récentes. Le bâtiment principal conçu en 1972, rapidement dépassé d'un point de vue esthétique et majoritairement rejeté par les habitants en raison du contraste trop marqué qu'il affiche avec les monuments anciens qui l'entourent, est alors démoli, bien qu'il ne soit vieux que de quarante ans. Il sera remplacé, à partir de 2016, par un

523 MERSCH Corina (dir.), *Luxembourg, les Luxembourgeois, Consensus et passions bridées*, Luxembourg, musée d'Histoire de la ville de Luxembourg, 2001, p. 8.

524 GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques et KAEHR Roland (dir.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas (1904-2004)*, Neuchâtel, musée d'Ethnographie, 2005. DESVALLÉES, SCHÄRER et DROUGUET, « Exposition », in DESVALLÉES et MAIRESSE, *Dictionnaire...*, op. cit., p. 136-173, p. 148.

525 JUNGBLUT et DESNOUX, in FONSECA BREFE, GERVEREAU et MOREL-DELEDALLE, *Comment inscrire les musées...*, op. cit., p. 114.



Au musée d'Histoire de la ville de Luxembourg, pendant l'exposition sur la foi, les visiteurs doivent choisir entre l'entrée réservée aux croyants et l'entrée réservée aux non-croyants.

nouvel édifice considéré comme plus respectueux de son environnement immédiat, destiné à accueillir un forum/laboratoire⁵²⁶ pour la ville :

« Il deviendra un centre d'information, de réflexion et de discussion sur Francfort. [...] Le musée adoptera une nouvelle orientation participative qui considère sérieusement la richesse de l'expérience et des connaissances de ses visiteurs et s'en sert comme un élément constitutif⁵²⁷. »

Une expérience de visite spectaculaire

Selon François Mairesse, le spectaculaire muséal a succédé aux mouvements utopiques des années 1970 et 1980 comme courant dominant du paysage actuel⁵²⁸.

526 GERCHOW Jan, « The Historisches Museum Frankfurt : from place of learning to Forum for the city », communication orale présentée au colloque *City museums : collisions/connections*, Camoc, Vancouver, 26 octobre 2012.

527 « It will become a centre of information, reflection and discussion about Frankfurt. [...] The museum will adopt a new participatory orientation which takes the wealth of its visitors' experience and knowledge seriously and makes use of it as an integral element. » *Historisches Museum Frankfurt* [en ligne], [http://www.historisches-museum.frankfurt.de/index.php?article_id=28 & clang=1](http://www.historisches-museum.frankfurt.de/index.php?article_id=28&clang=1) (page consultée le 18/05/2015).

528 MAIRESSE, *Le musée, temple spectaculaire*, op. cit., chap. V, p. 129-138.

Il s'impose cependant moins par le nombre de réalisations calquées sur ce modèle, finalement restreint, que par l'attention que réussissent à drainer autour d'eux ces quelques « musées superstars ». Les ingrédients de cette recette sont connus : le musée spectaculaire dispose d'une image visuelle forte, assimilée à la signature d'un architecte de renommée internationale ; ses méthodes de gestion, orientées vers la performance, sont dictées par les techniques de marketing ; ses activités sont essentiellement centrées sur l'événementiel et l'éphémère, tandis que l'exposition temporaire – idéalement de type *blockbuster* – prend le pas sur la recherche et la permanence caractéristiques du musée classique ; enfin, l'institution se veut avant tout ludique, porteuse d'un discours politiquement correct, parfois au détriment de sa mission éducative.

En raison du sujet spécialisé qu'ils traitent, qui limite *de facto* leur public potentiel, les musées consacrés aux villes et à leur histoire n'ont pas réellement la possibilité d'entrer dans une course effrénée à la fréquentation avec d'autres catégories d'institutions présentes sur le même territoire. Ils sont par conséquent nettement moins concernés par le phénomène de spectacularisation que les grands musées d'art, d'art contemporain ou centres de science⁵²⁹. Par touches plus ou moins discrètes, certains établissements, surtout parmi les plus récemment créés ou rénovés, empruntent néanmoins ponctuellement au vocabulaire du spectaculaire muséal – dans les aménagements architecturaux et scénographiques, mais aussi l'usage des nouvelles technologies –, avec en ligne de mire l'intention de rendre l'expérience personnelle vécue par chaque visiteur la plus mémorable possible.

Ainsi, des créations architecturales récentes comme celles du *Museum of Liverpool* et du *Museum aan de Stroom* d'Anvers (*MAS* – musée sur le fleuve), tous deux inaugurés en 2011 dans des zones portuaires, respectivement au bord de la Mersey par le bureau danois 3XN et de l'Escaut par les néerlandais Neutelings et Riedijk, revendiquent ostensiblement un statut de signal urbain. Par leur contemporanéité, ces édifices sont destinés à marquer durablement le paysage de la ville. Au même titre que le vénérable clocher de la cathédrale Notre-Dame d'Anvers, la tour en escalier du *MAS* – surmontée au dixième étage d'une terrasse accessible gratuitement, avec vue panoramique à 360° sur la ville et le port – est définie par les concepteurs du musée comme une « balise culturelle dans le *skyline* d'Anvers⁵³⁰ », ou encore « [...] un bâtiment de musée nouvellement construit qui répond non seulement aux exigences les plus pointues de la muséologie, mais qui peut aussi être considéré comme un jalon dans l'architecture des musées⁵³¹ ». À cet égard, il nous semble significatif que le *MAS* n'ait pas été « marketé » en tant que musée uniquement consacré à l'histoire de la ville. Bien qu'il soit doté du slogan « Découvrez Anvers dans le monde, et le monde au cœur d'Anvers », le musée se présente comme une institution aux multiples vocations, à la fois ethnographique, maritime, historique

529 MAIRESSE, « Musée », in DESVALLÉES et MAIRESSE, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 271-320, p. 302-303.

530 BEYERS Leen, *MAS, le guide*, Anvers, MAS Books, 2011, p. 203.

531 « [...] a newly constructed museum building that will not only meet the very latest museological requirements, but which may also be seen as a milestone in museum architecture. » NAUWELAERTS Mandy et POTTIER Werner, « The museum on the river », in NAUWELAERTS, *The Future of the Past*, *op. cit.*, p. 203-206, p. 206.



Le MAS d'Anvers, sept étages d'expositions abrités au cœur d'un spectaculaire bâtiment en escalier.

et artistique, susceptible d'intéresser un public bien plus large⁵³². La section phare de son exposition permanente ne concerne d'ailleurs pas Anvers mais présente, sous le thème très général de la vie et de la mort, une célèbre collection de plus de 400 œuvres d'art précolombien, propriété par donation de la Région flamande et mise en dépôt au musée municipal anversois. Entre le pouvoir dans le Japon des samouraïs, la résurrection dans l'ancienne Égypte, la colonisation belge au Congo à partir du port d'Anvers et les textes sacrés des religions monothéistes, les thèmes abordés au *MAS* sont foisonnants, probablement aux dépens de la cohérence globale de son discours. La sensation laissée est dès lors celle du contenant – un environnement spectaculaire, prélude à une expérience hors du commun – qui l'emporte sur le contenu. Et s'il s'agissait finalement d'une condition nécessaire pour susciter le succès de foule ? En deux ans à peine, deux millions de visiteurs ont en effet déjà poussé les portes de ce tout jeune musée, directement propulsé en tête des chiffres de fréquentation pour la Belgique.

Depuis quelques années, offrir au public la possibilité d'une personnalisation maximale de sa visite est devenu un objectif régulièrement poursuivi par les musées.

⁵³² Le *MAS* résulte en effet de la fusion des collections de quatre anciens musées consacrés à l'ethnographie (*Etnografisch Museum*), au folklore (*Volkskundemuseum*), à la marine (*Nationaal Scheepvaartmuseum*) et à la ville (*Vleeshuis*).

Comme le montrent les quelques exemples suivants, le développement accéléré des technologies informatiques et numériques est bien entendu l'une des clés de la diversification des approches de médiation, visant à une participation toujours plus active des visiteurs.

En 2011, l'*Amsterdams Historisch Museum* profite de la rénovation de son parcours permanent pour changer de nom et être rebaptisé *Amsterdam Museum*, dénomination plus moderne et moins orientée sur la description exclusive du passé. Sa nouvelle exposition de référence, *Amsterdam DNA*, est conçue pour offrir en un peu moins d'une heure un aperçu de la nature profonde de la ville, des valeurs sur lesquelles elle s'est construite et continue à prospérer à l'heure actuelle. L'entrepreneuriat, l'esprit civique, la liberté de pensée et la créativité sont les quatre thèmes transversaux de ce parcours, structuré en sept étapes chronologiques. Le public est invité à suivre une ligne du temps qui l'emmène depuis la ville sur pilotis des premiers temps jusqu'aux enjeux de société néerlandais les plus actuels (le mariage homosexuel, la dépénalisation de certaines drogues, la prostitution...). À son entrée dans l'exposition, le visiteur reçoit un feuillet explicatif muni d'un code QR qui lui est personnel et lui permet d'enclencher, dans sa langue, sept séquences vidéo très dynamiques, une par section, avec des effets tridimensionnels mettant notamment en valeur les collections du musée non exposées. Ce même code donne également accès à des bornes tactiles disséminées le long du parcours qui proposent au visiteur de sélectionner, pour chaque période historique, quelle est, des quatre caractéristiques de l'ADN amstellodamois citées ci-dessus, celle qui lui correspond le plus. Des informations spécifiques à ce domaine lui sont alors fournies, tandis qu'un bilan de ses choix, reflétant sa propre vision de la ville, probablement différente de celle de son voisin, lui est présenté à la sortie de l'exposition.

C'est dans un esprit proche qu'ont travaillé en 2009-2010 les équipes du *Museum of London*, à l'occasion d'un gigantesque chantier de transformation de tout l'étage inférieur du musée, budgété à vingt millions de livres sterling, dans le but d'enfin faire une place à la ville contemporaine⁵³³. Elle aussi organisée autour d'une ligne du temps courant jusqu'au *xxi^e* siècle, l'exposition permanente va même plus loin, en raison de l'aménagement à la fin du parcours d'une section originale, relative à l'avenir de la capitale britannique. Thématique futuriste oblige, c'est par l'intermédiaire du multimédia que le visiteur est invité à donner son opinion sur différents débats concernant la vie à Londres dans les prochaines années, au moyen de deux grandes tables tactiles reproduisant un plan schématique de la ville. Les sujets retenus (les Jeux olympiques de 2012, le trafic routier, la pollution urbaine, les gratte-ciel, les sans-abri, les espaces verts, les lignes de métro, les cabines téléphoniques...) sont présentés selon une triple perspective : un rappel historique de la problématique, la description de la situation actuelle et pour l'avenir, une question à choix multiples. Les pourcentages de réponses positives obtenus par chaque proposition sont ensuite dévoilés, permettant à chacun de situer son point de vue par rapport à la moyenne des visiteurs.

⁵³³ *Museum of London is undergoing an exciting transformation*, plaquette informative distribuée au musée en 2009.