

APRESENTAÇÃO

RESPOSTAS DE HUGUES DE VARINE ÀS PERGUNTAS DE MÁRIO CHAGAS **REPNSES DE HUGUES DE VARINE AUX QUESTIONS DE MÁRIO CHAGAS**

1. Como se deu a sua aproximação com as questões museológicas?
No começo dos anos 50, um tio (irmão do meu pai) me fez encontrar um arquivista conhecido que me persuadiu a me preparar para o concurso vestibular à Escola do Louvre, dizendo-me que era muito difícil e permitia uma carreira muito interessante. Nesse momento, eu terminava uma licenciatura em História na Universidade de Paris e não sabia qual orientação profissional tomar. Preparei-me, então, para a Escola do Louvre, fui aprovado (o concurso era, na realidade, muito fácil...) e cursei três anos de formação em vista de uma carreira nos museus. Mas a Escola do Louvre formava essencialmente em História da Arte e, no meu caso, em arqueologia (oriental) e não em museologia ou museografia. Tive somente em três anos duas horas de aulas sobre a legislação francesa dos museus, duas horas sobre diferentes tipos de tipos de vitrinas e duas horas de trabalhos práticos sobre segurança contra incêndio. O resto do tempo era gasto em reconhecer obras de arte através de slides em preto e branco (à exceção da arte egípcia que eram a cores) e em visitar as salas dos museus nacionais (22 horas por semana 8 meses por ano durante 3 anos, uma overdose). Fiz também voluntariamente um estágio de Verão de 3 semanas num museu próximo à minha casa (em Autun) para classificar uma coleção de vasos pré-históricos, porém sem nenhum guia: fiz então uma péssima classificação. Terminei em 1958 meus 3 anos de Escola do Louvre, mas me recusei a fazer a tese final, pois tinha a impressão de não ter aprendido nada e não queria, sobretudo, trabalhar nos museus!

Em seguida só encontrei os problemas de museus quando fui recrutado por Georges - Henri Rivière no ICOM em 1962.

2. Quais os museus ou quais os modelos museológicos que predominavam naquele momento?

Os únicos modelos de museus que eram apresentados pela Escola do Louvre nesse momento eram os museus nacionais: sobretudo o Louvre, mas também o Museu dos Monumentos Franceses (Moldes), o Museu Guimet (Arte Oriental). Mas o termo museologia não existia na França.

3. E a sua entrada no ICOM, como aconteceu?

Entrei para o ICOM em Julho de 1962 após ter sido apresentado a G. H. Rivière por Robert Gessain, professor e director-adjunto do Museu do Homem, que havia encontrado uma vez por acaso. Rivière tinha decidido se afastar do ICOM para se dedicar a preparação da nova construção do seu museu de artes e tradições populares. Ele procurava a todo preço um francês e tinha medo que lhe impusessem um museólogo holandês (soube disso muito mais tarde). Este holandês era muito mais qualificado do que eu. Eu tinha 26 anos, tinha saído do serviço militar não falava inglês e não sabia nada dos museus nem franceses, nem outros. Eu havia abandonado meus estudos e havia abandonado igualmente a arqueologia. Não tinha nenhuma experiência em Administração nem no trabalho internacional. Mas eu era francês e recomendado por um grande antropólogo, especialista dos esquimós da Groenlândia.

Comecei a trabalhar ao lado de G.H.Rivière depois do colóquio do ICOM em Neuchatel sobre os problemas dos países em desenvolvimento, depois fui imediatamente imerso no ICOM para a Conferência do ICOM em Haia e Amsterdam no começo de Julho de 1962. Rivière me apresentou por toda a parte como muito experiente, falando correctamente o inglês e tendo um bom conhecimento internacional! O contrário do que eu era na realidade.

Evidentemente, foi lá que eu tive meu primeiro contacto real com a museologia, ou antes, com os grandes directores de museu do mundo, que eram, sobretudo, historiadores de arte, e certamente não

museólogos no sentido actual do termo. Eu não me lembro de se falar em museologia durante a Conferência dos Países-Baixos.

Uma semana após a Conferência, G.H. Rivière abandonou a Secretaria do ICOM durante vários meses, deixando-me desembaraçar com as dezenas de cartas atrasadas, o relatório da Conferência Geral para redigir, o do encontro de Neuchatel, para transformar em livro, etc.

Dois anos mais tarde, Rivière deixava o ICOM definitivamente e eu me tornava director em seu lugar, antes interinamente, depois oficialmente na Conferência Geral de Nova York (1965).

4. Na década de 70, o sr. afirmava que "nenhum museu é total", mas ao mesmo tempo sustentava a ideia do "Museu integral". Estas duas posições não são contraditórias?

Um museu total não é a mesma coisa que um museu global. O museu total seria um museu onde todas as disciplinas, todos os conhecimentos seriam representados sob todos os seus aspectos. Isto seria absurdo. Não poderia haver senão um só museu total no mundo! Seria também um museu onde cada objecto apresentado seria visível em toda a sua complexidade, o que seria igualmente absurdo.

Um museu global é um museu que retoma a frase latina em sua totalidade: "*Homo (Museum) sum et nil humanum a me alienum puto*". Evidentemente, um museu realmente global também não existe, mas não é absurdo procurar tal ideal. Um museu global pode se interessar por tudo, nos limites do seu objectivo.

Coloca-se a questão do objectivo, que não é geralmente colocada pelos museólogos. O objectivo do museu parece ir além: ele é feito para a arte, ou para a cultura ou para a carreira do seu director-fundador ou para conservar o património ou atrair os turistas ou porque uma cidade moderna deve ter pelo menos um museu... Valeria mais que o objectivo real, a finalidade do museu fosse objecto de um debate, para que se justificasse por uma utilidade real prioritária, política, a criação, a manutenção e o desenvolvimento desse museu. É uma questão de honestidade intelectual, é também uma questão de sabedoria política.

5. Sabemos que o sr. considera Paulo Freire “um dos melhores pedagogos do mundo actual” e afirma que é “imprescindível conhecer a sua teoria da educação como prática de liberdade”. Quando aconteceu o seu primeiro contacto com o ideário de Paulo Freire e até que ponto estas ideias influenciaram a sua prática museológica?

Paulo Freire é o maior pedagogo político de nossa época, porque ele colocou em prática suas ideias, antes de exprimi-las. Os outros pedagogos, mais teóricos do que práticos, procuram, sobretudo, melhorar a eficácia da educação, seu rendimento, talvez a sua democratização, num espírito generoso. Paulo Freire propõe inverter o processo educativo. Considera antes que o objecto da educação, o educando, tem também alguma coisa importante a oferecer, da qual o educador e todos nós temos necessidade. No domínio da cultura, é importante inverter igualmente a relação da oferta e da procura. Todo cidadão, toda comunidade oferece alguma coisa em troca do que o agente cultural pode lhe oferecer. Não deveria então ser mais possível fazer uma política cultural, conceber uma estratégia, utilizar métodos como se fazia antes de Paulo Freire.

Meu encontro com Paulo: em 1970-1971, com um grupo de amigos franceses e missionários católicos, muito críticos da maneira como se passava a missão (como vontade de converter pagãos a uma religião culturalmente ocidental), a dita cooperação pelo desenvolvimento, tínhamos decidido criar uma organização não-governamental de vocação internacional e composição ecuménica (sobretudo católicos e protestantes), para promover novas formas de cooperação ao desenvolvimento. Foi o Instituto Ecuménico para o Desenvolvimento dos Povos (INODEP), que agora desapareceu mas que foi muito activo durante quase 20 anos na Europa, Africa, Ásia e América Latina, notadamente como suporte à acção comunitária nesse campo. Procuramos desde o começo uma personalidade eminente para presidir esta associação, alguém que poderia não apenas dar orientação ideológica, mas também nos formar na acção. Sugeriram-nos Paulo Freire que era então, no exílio, conselheiro para a educação no Conselho Ecuménico das Igrejas em Genève. Eu o encontrei pela primeira vez indo vê-lo em Genève para lhe propor essa presidência.

Em seguida, durante 3 anos, até 1974, pude trabalhar com ele, sendo eu mesmo responsável pelo sector francês, que assegurava a gestão financeira da organização. E naturalmente, li suas obras em inglês ou francês quando estavam disponíveis. Minha participação no INODEP era absolutamente voluntária e independente do meu trabalho como director do ICOM, mas pude, naturalmente utilizar o que aprendia com Paulo no INODEP no meu trabalho no ICOM.

Lembro muito que a recusa brasileira de autorizar a UNESCO a convocar Paulo em Santiago - 1972 não lhe permitiu fazer o que me havia prometido: adaptar sistematicamente a formulação de sua doutrina e de seus métodos à prática museológica e museográfica. Tentei novamente em 1992 em São Paulo, mas ele estava nesse momento ocupado com as suas funções na Prefeitura de São Paulo que ele acabava de deixar. Penso que cabe a nós agora meditar sobre seus textos e suas ideias e adaptá-los aos nossos problemas cada um na sua área de competência. É o que eu tento fazer no meu trabalho pelo desenvolvimento comunitário na França.

6. Ainda na década de 70 o sr. denunciou o carácter dinossáurico do museu tradicional, indicando a grande defasagem dessas instituições em relação às questões sociais. Como o sr. compreende esse problema 20 anos depois?

Para mim os museus tradicionais não são mais dinossauros, pois eles mudaram, quer dizer trocaram de natureza. Eles eram supostamente instituições culturais e se tornaram:

- na maioria, armadilhas para turistas e grupos escolares (O Louvre recebe cerca de 60% de turistas e 25% de escolares),
- alguns, museus novos, ou antes renovados, abertos para novas funções.

Então ao contrário dos dinossauros, não vão desaparecer, mas vão constituir novas categorias (ver também o nº. 9). Em todo o caso, a definição puramente funcional do ICOM não convém mais, pois ela não menciona os objectivos do museu. Esta definição não é museológica, ela é essencial museográfica.

Creio ter resumido bastante esta problemática na minha síntese da Conferência do ICOM em Quebec em 1992.

7. O fracasso de algumas experiências de Ecomuseus estão a indicar também o fracasso das novas abordagens museológicas em comparação com os museus denominados tradicionais?

O que se chamava fracasso de um museu comunitário (que se chama ecomuseu ou não) deveria levar outros nomes, como eu aprendi vivendo a história do ecomuseu da comunidade Le Creusot-Montceau, na França. Há várias possibilidades de terminar o processo vivo de construção de um museu comunitário:

- o museu desaparece após ter preenchido sua função de mobilização e de dinamização da comunidade. Pode ser substituído por outra coisa: uma acção, política, patrimonial, educativa, etc..., levada por outros meios.

- o museu se institucionaliza tornando-se um museu clássico, emanado da comunidade na origem, mas agora estabelecimento de difusão e de acção cultural, a partir de uma colecção e das actividades comuns dos museus.

- o museu se transforma em um outro processo, igualmente de natureza museológica, mas muito diferente porque adaptado a uma nova geração, a uma comunidade diferente daquela que havia criado o primeiro museu 10 ou 20 anos antes. É um novo avatar, no sentido hindu do termo.

O que pode ser considerado como um fracasso é a procura de uma nova museologia sob o nome de Ecomuseu ou de Ecomuseologia. A confusão em torno da palavra, a moda que fez com que centenas de museus locais ou industriais se criassem com este nome, quando nada tinham de comunitário, a definição ambígua de G.H. Rivière, a utilização abusiva do museu da comunidade Le Creusot-Montceau como modelo (quando não se tratava senão de um ecomuseu no começo e ainda menos de um modelo) tudo isto faz com que a tentativa de alguns de identificar a nova museologia com essa palavra seja um erro.

8 . Anunciaram-se o fim da utopia, o fim da ideologia, o fim da história e até mesmo o fim do museu. Como o sr. vê essa questão?

Este "fim de tudo" é a forma mais acabada do milenarismo. Nossos intelectuais estão tão perplexos quanto as massas supersticiosas do ano 1000. Estamos em realidade no começo de alguma coisa e não vamos nos demitir antes de começar a progredir de novo. Em que sentido não sei, mas é isto que é divertido.

É também uma pretensão dos velhos países espoliadores que crêem que seu cansaço é também do mundo inteiro, porque eles não querem ver os povos jovens que vêm empurrá-los para tomar seu lugar.

Em contrapartida, estamos talvez no fim de um ciclo de dominação e de exploração da maior parte do mundo pela menor e isso é muito bom.

9. Para finalizar, o sr. poderia indicar, em sua opinião, quais as perspectivas museológicas para o devir?

Penso, pessoalmente, não como museólogo, mas como actor de desenvolvimento local e militante da acção comunitárias que o museu pode e deve escolher entre três formas principais:

- **o museu-espectáculo**, destinado a públicos cativos: turistas, meios cultos, escolares em grupos organizados e guiados. Esses museus serão cada vez maiores, cada vez mais dispendiosos, cada vez mais visitados, quer dizer "consumidos". Serão supermercados da cultura oficial. Ao final, serão todos parecidos.

- **o museu-colecção**, destinado às pesquisas avançadas, às produções complexas, a públicos mais ou menos especializados, para os quais a colecção é a primeira justificativa. Esses museus atrairão cada vez mais públicos "inteligentes", utilizarão métodos de comunicação sofisticados, abrir-se-ão tanto quanto possível às comunidades de geometrias diferentes. Serão todos únicos e criarão entre eles redes de cooperação análogas às redes universitárias actuais.

- **o museu-comunitário**, saído da sua comunidade e cobrindo o conjunto do seu território, com vocação global ou "integral", processo vivo que implica a população e não se preocupa com um público, que é ao mesmo tempo o centro e a periferia. A vida desses museus será

curta ou longa, alguns nem se chamarão museus, mas todos seguirão os princípios da nova museologia (Santiago, Quebec, Caracas, etc.) no seu espírito ou na sua escrita (teoria).

Hugues de Varine

23/11/95

REPONSES AUX QUESTIONS DE MÁRIO CHAGAS

1. Au début des années 50, un oncle (frère de mon père) me fit rencontrer un archiviste connu qui me persuada de préparer le concours d'entrée à l'Ecole du Louvre, me disant qu'il était très difficile et qu'il permettait une carrière très intéressante. A ce moment là je terminais une licence d'histoire à l'Université de Paris et je ne savais pas quelle orientation professionnelle prendre. Je préparai donc l'Ecole du Louvre, je fus reçu (le concours était en réalité très facile...) et je suivis trois années de formation en vue d'une carrière dans les musées. Mais l'Ecole du Louvre formait essentiellement à l'histoire de l'art et, dans mon cas, à l'archéologie (orientale) et pas du tout à la muséologie ni à la muséographie. J'ai seulement eu, en trois ans, 2 heures de cours sur la législation française des musées, 2 heures sur les différents types de vitrines et 2 heures de travaux pratiques sur la sécurité contre l'incendie. Le reste du temps on travaillait à reconnaître des oeuvres d'art sur des diapositives en noir et blanc (sauf pour l'art égyptien, où elles étaient en couleur) et à aller dans les salles des musées nationaux (22 heures par semaine, huit mois par an pendant 3 ans, une overdose). J'ai aussi fait volontairement un stage d'été de trois semaines dans un musée proche de ma maison (à Autun) pour classer une collection de poteries préhistoriques, mais sans aucun guidage: j'ai donc fait un très mauvais classement. J'ai terminé en 1958 mes trois années d'Ecole du Louvre mais j'ai refusé de faire la thèse finale car j'avais l'impression de n'avoir rien appris et je ne voulais surtout pas travailler dans les musées !

Ensuite je n'ai retrouvé les problèmes de musées que lorsque j'ai été recruté par G.H. Rivière, à l'Icom en 1962.

2. Les seuls modèles de musées qui étaient présentés par l'Ecole du Louvre à ce moment étaient les musées nationaux: surtout le Louvre, mais aussi le Musée des Monuments Français (moulages), le Musée Guimet (art oriental). Mais le terme muséologie n'existait pas en France.

3. Je suis entré à l'Icom en juillet 1962 après avoir été présenté à G.H. Rivière par Robert Gessain, professeur et directeur adjoint du Musée de l'Homme, que j'avais rencontré une fois par hasard. Rivière avait décidé de s'éloigner de l'Icom pour consacrer son temps à la préparation du bâtiment nouveau de son musée des arts et traditions populaires. Il cherchait à tout prix un français et avait peur qu'on lui impose un muséologue hollandais (je ne l'ai su que beaucoup plus tard). Ce hollandais était beaucoup plus qualifié que moi. J'avais 26 ans, je sortais juste du service militaire, je ne parlais pas l'anglais et je ne savais rien des musées ni français ni autres. J'avais abandonné mes études et avais également abandonné l'archéologie. Je n'avais aucune expérience de l'administration, ni du travail international. Mais j'étais français, et recommandé par un grand anthropologue, spécialiste des eskimos du Groenland.

J'ai commencé à travailler aux côtés de G.H. Rivière lors du colloque de l'Icom à Neuchatel sur les problèmes des pays en voie de développement, puis j'ai été immédiatement "immergé" dans l'Icom pour la Conférence de l'Icom à La Haye et Amsterdam au début de juillet 1962. Rivière m'a présenté partout comme très expérimenté, parlant couramment l'anglais et ayant une bonne connaissance de l'international ! Donc le contraire de ce que j'étais en réalité.

C'est évidemment là que j'ai eu mon premier contact réel avec la muséologie, ou plutôt avec les grands directeurs de musées du monde, qui étaient surtout des historiens d'art, et certainement pas des muséologues au sens actuel du terme. Je ne me souviens pas que l'on ait à aucun moment parlé de muséologie pendant la Conférence des Pays-Bas.

Une semaine après la Conférence, G.H. Rivière a abandonné le secrétariat de l'Icom pendant plusieurs mois, me laissant me

débrouiller avec des dizaines de lettres en retard, le compte-rendu de la Conférence Générale à rédiger, celui du colloque de Neuchatel à transformer en livre, etc.

Deux ans plus tard, Rivière abandonnait l'Icom définitivement et je devenais directeur à sa place, d'abord par intérim, puis officiellement lors de la Conférence Générale de New-York (1965).

4. Un musée total n'est pas la même chose qu'un musée global. Le musée total serait un musée où toutes les disciplines, toutes les connaissances seraient représentées sous tous leurs aspects. Ce serait absurde. Il ne pourrait y avoir qu'un seul musée total dans le monde ! Ce serait aussi un musée où chaque objet présenté serait visible dans toute sa complexité, ce qui serait également absurde.

Un musée global est un musée qui reprend la phrase latine à son compte: "*Homo (Museum) sum et nil humanum a me alienum puto*". Evidemment un musée réellement global n'existe pas non plus, mais ce n'est pas absurde de rechercher un tel idéal. Le musée global peut s'intéresser à tout, dans la limite de son objectif.

Ce qui pose la question de l'objectif, qui n'est généralement pas posée par les muséologues. L'objectif du musée semble aller de soi: il est fait pour l'art, ou pour la culture, ou pour la carrière de son directeur-fondateur, ou pour conserver le patrimoine, ou pour attirer les touristes, ou parce qu'une ville moderne doit avoir au moins un musée... Il vaudrait mieux que l'objectif réel, la finalité du musée soit l'objet d'un débat, pour que l'on justifie par une utilité réelle, prioritaire, politique, la création, le maintien ou le développement d'un tel musée. C'est une question d'honnêteté intellectuelle, c'est aussi une question de sagesse politique.

5. Paulo Freire est le plus grand pédagogue politique de notre époque, parce qu'il a mis ses idées en application avant de les exprimer. Les autres pédagogues, plus théoriciens que praticiens, cherchent surtout à améliorer l'efficacité de l'éducation, sa rentabilité, parfois à la démocratiser, dans un esprit généreux. Paulo Freire propose d'inverser le processus éducatif. Il considère d'abord que l'objet de l'éducation,

l'éduqué, a lui aussi quelque chose d'important à offrir, dont l'éducateur et nous tous avons besoin. Dans le domaine de la culture, il est important d'inverser également la relation de l'offre et de la demande. Tout citoyen, toute communauté offre quelque chose, en échange de ce que l'agent culturel peut lui-même offrir. Il ne devrait donc plus être possible de faire une politique culturelle, de concevoir une stratégie, de mettre au point des méthodes, comme on le faisait avant P. Freire.

Ma rencontre avec Paulo: en 1970/1971, avec un groupe d'amis français et de missionnaires catholiques, très critiques de la manière dont se passait aussi bien la mission (comme volonté de convertir des païens à une religion culturellement occidentale) que la soi-disant coopération pour le développement, nous avons décidé de créer une organisation non gouvernementale à vocation internationale et de composition oecuménique (surtout catholiques et protestants), pour promouvoir de nouvelles formes de coopération au développement. Ce fut l'Institut Oecuménique pour le Développement des Peuples (INODEP), qui a maintenant disparu mais qui a été très actif pendant presque vingt ans en Europe, en Afrique, en Asie et en Amérique Latine, notamment dans le soutien à l'action communautaire sur le terrain. Nous avons cherché dès le début une personnalité éminente pour présider cette association, quelqu'un qui pourrait non seulement donner l'orientation idéologique, mais aussi nous former à l'action. On nous suggéra Paulo Freire qui était alors, en exil, conseiller pour l'éducation au Conseil Oecuménique des Eglises à Genève. Je l'ai rencontré pour la première fois en allant le voir à Genève pour lui proposer cette présidence. Ensuite, pendant trois ans, jusqu'en 1974, j'ai pu travailler avec lui, étant moi-même responsable de la branche française, qui assurait la gestion financière de l'organisation. Et naturellement, j'ai lu ses oeuvres en anglais ou en français, lorsqu'elles étaient disponibles. Ma participation à l'INODEP était absolument volontaire et indépendante de mon travail comme directeur de l'ICOM, mais j'ai pu, naturellement, utiliser ce que j'apprenais avec Paulo à l'INODEP pour mon travail à l'ICOM.

Je regrette beaucoup que le refus brésilien d'autoriser l'Unesco à faire venir Paulo à Santiago en 1972 ne lui ait pas permis de faire ce qu'il m'avais promis: adapter systématiquement la formulation de sa doctrine et de ses méthodes à la pratique muséologique et muséographique. J'ai essayé à nouveau en 1992, à Sao Paulo, mais il était à ce moment pris par d'autres choses à la suite de ses fonctions à la Prefeitura de Sao Paulo qu'il venait de quitter. Je pense que c'est à nous maintenant qu'il appartient de méditer ses textes et ses idées et de les adapter à nos problèmes, chacun dans son domaine de compétence. C'est ce que j'essaye de faire dans mon travail pour le développement communautaire en France.

6. Pour moi, les musées traditionnels ne sont plus des dinosaures, car ils ont muté, c'est à dire changé de nature. Ils étaient supposés être des institutions culturelles et ils sont devenus:

- pour la plupart, des pièges à touristes et à groupes scolaires (le Louvre reçoit environ 60% de touristes et 25% de scolaires),

- pour certains, des musées nouveaux, ou plutôt renouvelés, ouverts sur de nouvelles fonctions.

Donc, contrairement aux dinosaures, ils ne vont pas disparaître, mais vont constituer de nouvelles catégories (*voir aussi le n°9*). Dans tous les cas, la définition purement fonctionnelle de l'Icom ne convient plus, car elle ne mentionne pas les objectifs du musée. Cette définition n'est pas muséologique, elle est essentiellement muséographique.

Je crois avoir assez bien résumé cette problématique dans ma synthèse de la conférence de l'Icom à Québec en 1992.

7. Ce que l'on appelle échec d'un musée communautaire (qu'il s'appelle écomusée ou non) devrait porter d'autres noms, comme je l'ai appris en vivant l'histoire de l'Ecomusée de la Communauté Le Creusot-Montceau, en France. Il y a plusieurs possibilités de terminer le "processus" vivant de construction d'un musée communautaire:

- le musée disparaît après avoir rempli sa fonction de mobilisation et de dynamisation de la communauté. Il peut être

remplacé par autre chose: une action politique, patrimoniale, éducative, etc., menée par d'autres moyens.

- le musée s'institutionnalise en devenant un musée classique, émanation de la communauté à l'origine mais maintenant établissement de diffusion et d'action culturelle, à partir d'une collection et des activités ordinaires des musées.

- le musée se transforme en un autre processus, également de nature muséologique, mais très différent parce que adapté à une nouvelle génération, à une communauté différente de la communauté qui avait créé le premier musée, dix ans ou vingt ans auparavant. C'est un nouvel avatar, au sens hindou du terme.

Ce qui peut être considéré comme un échec, c'est la recherche d'une nouvelle muséologie sous le nom d'écomusée, ou d'écomuséologie. La confusion autour du mot, la mode qui a fait que des centaines de musées locaux ou industriels se sont créés sur ce mot, alors qu'ils n'avaient rien de communautaire, la définition ambiguë de G.H. Rivière, l'utilisation abusive du musée de la communauté Le Creusot-Montceau comme modèle (alors qu'il n s'agissait pas du tout d'un écomusée au début, et encore moins d'un modèle), tout cela fait que l'essai par certains d'identifier la nouvelle muséologie avec ce mot est une erreur.

8. Cette "fin de tout" est la forme la plus achevée du millénarisme. Nos intellectuels sont aussi bêtes que les foules superstitieuses de l'an mil. Nous sommes en réalité au début de quelque chose et nous n'allons pas démissionner avant de commencer à progresser de nouveau. Dans quel sens, je ne sais pas, mais c'est ce qui est amusant.

C'est aussi une prétention des vieux pays épuisés qui croient que leur fatigue est celle du monde entier, parce qu'ils ne veulent pas voir les peuples jeunes qui vont les bousculer pour prendre leur place.

Par contre, nous sommes peut-être à la fin d'un cycle de domination et d'exploitation de la plus grande partie du monde par la plus petite, et c'est tant mieux.

9. Je pense, personnellement, non pas comme muséologue, mais comme acteur de développement local et militant de l'action communautaire, que le musée peut et doit choisir entre trois formes principales:

- **le musée-spectacle**, destiné à des publics captifs: touristes, milieux cultivés, scolaires en groupes organisés et guidés. Ces musées seront de plus en plus grands, de plus en plus coûteux, de plus en plus visités, c'est à dire "consommés". Ce seront des super-marchés de la culture officielle. Finalement, ils se ressembleront tous.

- **le musée-collection**, destiné à des recherches avancées, à des productions complexes, à des publics plus ou moins spécialisés, dont la collection est la première justification. Ces musées attireront de plus en plus des publics "intelligents", utiliseront des méthodes de communication sophistiquées, s'ouvriront autant que possible à des communautés de géométries différentes. Ils seront tous uniques et créeront entre eux des réseaux de coopération analogues aux réseaux universitaires actuels.

- **le musée communautaire**, issu de sa communauté et couvrant l'ensemble de son territoire, à vocation globale ou "intégrale", processus vivant qui implique la population et ne se préoccupe pas d'un public, qui est à la fois le centre et la périphérie. La vie de ces musées sera courte ou longue, certains ne s'appelleront même pas musées, mais tous suivront les principes de la nouvelle muséologie (Santiago, Québec, Caracas, etc.), dans leur esprit, sinon dans leur lettre.

Hugues de Varine
23/11/95