

Introduction

Introduction

Alessandra Mariani and Rébéca Lemay-Perreault

Volume 8, Number 2, 2016

Les nouveaux paradigmes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1050758ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1050758ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (print)

1929-7815 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Mariani, A. & Lemay-Perreault, R. (2016). Introduction. *Muséologies*, 8(2), 11–44.
<https://doi.org/10.7202/1050758ar>

Introduction

Alessandra Mariani et R  b  ca Lemay-Perreault

Nous avons choisi, pour cette édition 10^e anniversaire, de porter un regard holistique sur les approches présentes dans les institutions muséales et les divers espaces de diffusion analogues. Parce que plusieurs mises au point ont été produites au cours de la dernière décennie¹, sous l'égide du *paradigme*, nous avons consacré ce numéro aux idéologies, aux pratiques, et aux formes discursives et conceptuelles qui animent depuis peu l'espace d'exposition et le champ de la muséologie.

Dans le champ de l'épistémologie des sciences, le concept de paradigme désigne des découvertes « universellement reconnues qui, pour un temps, fournissent à un groupe de chercheurs des problèmes types et des solutions² ». Selon Kuhn, le paradigme témoigne de la stabilisation d'un champ scientifique grâce au partage de procédures à l'usage d'une codification commune. Le paradigme est donc un noyau théorique autour duquel se construit la constellation des savoirs. D'une définition traditionnellement pédagogisante³ caractéristique de celles élaborées par Platon ou par le dictionnaire d'Oxford en 1483 – en tant qu'exemplification d'une règle ou d'un modèle, le paradigme servait à la formation et était réduit à un repère théorique à dépasser –, il représente aujourd'hui pour les sciences pures et humaines, un développement significatif sur l'existant provoqué par l'action et la pensée humaine.

12

1 Cette liste de publications n'est pas exhaustive: *Museums, Ethics and cultural Heritage* (MURPHY Bernice L. Ed.), ICOM, London: Routledge, 2016; CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Paris: Armand Collin, 2013; GLICENSTEIN Jérôme, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris: PUF, 2009; GOB André, MONTPETIT Raymond, « La révolution des musées d'art. Introduction », *Culture & Musées*, 2010, n° 16, p. 13-19, LAFORTUNE, Jean-Marie, *La médiation culturelle: le sens des mots et l'essence des pratiques*, Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec, 2012; *It's all mediating. Outlining and Incorporating the roles of Curating and Education in the Exhibition Context*, (KAITAVUORI K., KOKKONEN, L. et N. STERNFELD Eds.), 2013, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars

Publishing; LYNCH Bernadette *Whose cake is it anyway? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK anyway?*, London: Paul Hamelyn Foundation, 2012; *A companion to Museum Studies*, (MACDONALD Sharon Ed.), London: Blackwell Publishing, 2006; *Curating and the educational turn. Curating subjects*, (O'NEIL P., WILSON M., Eds.), Londres/Amsterdam: Open Editions/De Appel Arts Centre, 2010.

2 KUHN Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1962, p. viii.

3 ARMENGAUD Françoise, « Paradigme », *Encyclopédie Universalis*, en ligne: < <https://www.universalis.fr/encyclopedie/paradigme-philosophie/> > Consulté le 3 janvier 2018.

Margaret Masterman a identifié les trois grands moments qui mènent à l'établissement d'un paradigme : 1) l'observation d'un phénomène et son interprétation inédite qui se généralisent au sein d'un champ déterminé ; 2) l'exemplification de ce phénomène, et la structuration de son développement ultérieurement théorisé à travers une modélisation, une mise en processus, où il devient une référence coopt e et adoptée ; 3) la multiplication de démonstrations et de comparaisons qui permettent de nuancer et d'enrichir la constellation théorique autour de ce paradigme⁴. En réalité, le paradigme constitue le principal moteur du développement disciplinaire. Toutefois, les mutations générées par l'avancée des connaissances que le paradigme subit lui-même nous permettent, au fil du temps, de prendre conscience des limitations qu'il impose au champ.

L'historien d'architecture Colin Rowe⁵ a démontré que la théorisation d'un paradigme engendre un déterminisme qui, à la longue, en rigidifie les qualités originelles de structure ouverte⁶, et que ce sont les limites imposées par cette rigidification qui entraînent son dépassement. La dynamique cyclique qui donne toute sa pertinence à la mise en « processus » d'un paradigme, soit l'analyse des interrelations et des contraintes qui l'ont rendu possible, fait habituellement place à une programmation des conditions qui l'ont vu émerger pour le reproduire ou le perpétuer. L'émergence d'un paradigme nouveau est ainsi en grande partie conditionnelle à la normalisation du paradigme qui le précède. Cette normalisation fait du

13

4 MASTERMAN Margaret, « The Nature of a Paradigm », *Criticism and the Structure of Knowledge*, (LAKATOS Irme and MUSGRAVE Alan Eds.), London : Cambridge University Press, 1970, p. 59-89.

5 ROWE Colin, « Program vs. Paradigm. Otherwise casual notes on the Pragmatic, the Typical and the Possible », *The Cornell Journal of Architecture*, Fall 1983, p. 8-19.

6 Voir : WILLET Gilles, « Paradigme, théorie, modèle schéma : qu'est-ce donc ? », *Communication et organisation*, en ligne : <http://communicationorganisation.revues.org/1873> Consulté le 15 octobre 2017.

futur une prolongation du présent, tandis que le paradigme émerge par l'inoculation du présent et du futur, grâce aux leçons du passé⁷.

De façon analogue, cette logique paradigmatique est observable dans le champ muséal. Au cours du siècle dernier par exemple, le déplacement de la production du savoir sur les objets de collection muséale autrefois générée *intra-muros* vers les établissements d'enseignement a engendré une dissociation entre la recherche et son espace de diffusion⁸. Si le début du 20^e siècle voit, par le biais des musées de sciences, l'apparition d'outils et de dispositifs muséographiques voués à la conservation et à la monstration des collections, cette recherche demeure sous-tendue par un idéal de démocratisation des savoirs⁹. Après la Seconde Guerre mondiale, cette même recherche sur l'objet muséal se voit réduite au profit d'une recherche de plus en plus interdisciplinaire permettant de répondre à une logique culturelle engendrée par le musée lui-même. Comme en font état Yves Bergeron et Jean Davallon, à la recherche fondée sur les collections se sont ainsi greffées la recherche sur le développement – tant des publics que des stratégies de médiation –, la réflexion muséologique et la recherche scientifique sur l'institution muséale et patrimoniale¹⁰.

Cet éclatement du couple recherche-collection, remplacé par une recherche inscrite dans une dynamique communicationnelle¹¹, a transformé le musée en maillon dans la

7 L'historien et théoricien d'architecture Colin Rowe a exposé la relation dialectique entre paradigme et programme. ROWE Colin, *Op. cit.*

8 LANDRY Anick, SCHIELE Bernard, « L'impermanence du musée », *Communication et langages*, n° 175, mai 2013, p. 38

9 GOB André, DROUGUET Noémie, *La muséologie, Histoire, développements, enjeux actuels*, 2^e éd., Paris : Armand Colin, Collection U, 2006.

10 BERGERON Yves, DAVALLON Jean, « Recherche », *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, (DESVALLÉES André et MAIRESSE François dir.), Paris : Armand Colin, 2011, p. 528-542.

11 JACOBI Daniel, « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs », *La lettre de l'Ocim*, n° 149, 1997, p. 9-14 ; RASSE, Paul, *Les musées à la lumière de l'espace public : histoire, évolution, enjeux*, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 16.

vaste chaîne de l'industrie culturelle et a, comme l'a écrit Bernard Schiele, catalysé tout le processus « d'autonomisation de l'exposition¹² » du 20e siècle. Cette mutation du rôle de la collection, sa conversion qualifiée par Elaine Gurian Heumann d'adjuvant¹³ au service de questions sociales et socialisantes, constitue un paradigme en soi. En effet, selon Emlyn Koster¹⁴ ou François Mairesse¹⁵, les collections ne sont plus uniquement évaluées en fonction de leur valeur monétaire ou historique, mais surtout en fonction de leur capacité à se faire l'écho des problématiques actuelles de nos sociétés. L'exposition temporaire et ses médiations p riph riques¹⁶ deviennent ainsi le centre névralgique du musée, lieu du renouvellement continu des messages émis pour des visiteurs-récepteurs en quête d'expériences muséales toujours plus rafraîchissantes et diversifiées. Les répercussions de cette transformation se déclinent en une synthétisation de mouvements, de faits et de théories générant des expositions axées sur des savoirs th matiss s, des formules communicationnelles et une multiplication des façons d'exposer tenant des logiques de la spectacularisation¹⁷. La notion d'espace institutionnel s'est ainsi transformée au contact de nouvelles thématiques qui, pour être à la fois accessibles et attrayantes (donc au cœur de la notion d'élargissement des publics), ont épousé la forme de

15

12 SCHIELE Bernard, *Le Musée de Sciences*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 104-107.

13 Landry et Schiele citent à ce sujet : HEUMANN GURIAN Elaine, « Nodding Around with Exhibition Opportunities », *Exhibiting Cultures, the Poetics and Politics of Museum Display*, (KARP I., LAVINE S. Eds) Washington D.C. : Smithsonian Institution Press, 1991, p. 176-190.

14 KOSTER Emlyn, « Relevant Museum », (ANDERSON Gail Ed.), *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on a Paradigm Shift* (2e  d.), Plymouth : AltaMira Press, 2012, p. 202-211.

15 MAIRESSE François. « Musée ». Dans DESVALLÉES, André et François MAIRESSE (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011, p. 303 : « Il ne s'agit plus de montrer l'histoire de l'art ni les civilisations disparues mais de présenter les enjeux actuels. » Cette opinion est partagée par MONTPETIT, Raymond, « L'exposition entre les œuvres : une analyse », *Intrus/Intruders*, (BERGERON Yves, MONPETIT Raymond dir.), Rapport d'évaluation d'exposition. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 5.

16 LACERTE Sylvie, *La médiation de l'art contemporain*, Trois-Rivières : Le Sabord, 2007.

17 *Ibid.*

« rébus conceptuels » nécessitant une muséographie de plus en plus pointue. Depuis les années 1990, ces formes d'exposition requièrent une intermédiarité de plus en plus performante pour diffuser la conceptualisation de leurs contenus. À cet effet, l'apparition de stratégies de présentation inclusives où le regardeur devient participant et les approches de diffusion où ce dernier se voit attribuer un rôle de contributeur de contenus sont devenues des modèles opératoires courants de l'environnement muséal. Ce déplacement s'est aussi répercuté dans l'organisation spatiale du musée. À l'habitude défilade d'espaces d'exposition et de conservation se sont greffés des espaces de socialisation diversifiés et parfois même, des espaces satellitaires réels ou virtuels qui maximisent la portée des expositions.

16 Ainsi, la critique sociale, l'ontologie historique, l'occidentalisme, les études de genre, les études culturelles, les théories de l'agir communicationnel et de la sphère publique, la pédagogie critique, etc. ont trouvé leur chemin au sein de l'espace d'exposition et des multiples fonctions muséales. Le paradigme en muséologie – les publics, l'exposition, la médiation, les pratiques spatiales, les cinq fonctions muséales, la muséologie critique, le postcolonialisme, le féminisme, le (post)structuralisme, le (socio)constructivisme, etc. – devient un champ de recherche à part entière, et par la suite, la source de codification et de rationalisation des pratiques qui entretiennent sa pertinence.

Sans enlever au mérite des articles scientifiques colligés dans ce numéro anniversaire et qui relèvent directement de ces paradigmes, nous avons aussi choisi d'accroître les points de vue habituellement diffusés dans la section *Carnet*. Les deux articles, par un heureux hasard, proposent une analyse des tensions subies par différents

paradigmes muséaux dans une situation géopolitique toute particulière, mais oh combien actuelle, marquée par la crise des migrants et les conflits armés. Placé sous l'égide de la rupture paradigmatique, le premier article porte sur le Musée de la confiance et du dialogue, un projet muséologique sur la petite  le sicilienne de Lampedusa. Située au sein de l'archipel du P lage de la Méditerranée, à plus de 200 km d'Agrigente, l' le est devenue, depuis le début des années 1990, le point d'entrée vers l'Europe de nombreux migrants clandestins. Giovanna Costanza Meli qui a participé à la réalisation d'un projet de sauvegarde de témoins matériels et immatériels de ces exodes obligés, et d'une première formulation de leur mise en récit, partage sa réflexion sur les approches adoptées pour traiter ces traces de vie. Meli rapporte comment un premier traitement fait par des gens ordinaires a en quelque sorte balisé la réception de ces objets, nourrie par le désir de comprendre comment pourrait être articulée cette histoire des migrants et de leur rencontre avec Lampedusa. La méthode de travail interdisciplinaire et horizontale mise sur pied a réuni, selon elle, des savoirs axés sur une décolonisation du processus d'archivage et de mus alisation qui fixent la lecture des objets et produisent une fétichisation d'objets et d'images, une spectacularisation de la souffrance et du simulacre générés par la déshumanisation des  v nements liés à la crise des migrants. Il s'agirait, selon Meli, de choix inévitables dans la mesure où l'on ne cherche pas, dans ce cas, à réactualiser, comme dans un grand nombre de musées d'ethnographie, une situation disparue. L'auteure considère plutôt que la mission du musée des migrations de Lampedusa est de représenter la difficile conciliation entre la réalité migratoire et la lutte politico-idéologique menée contre l'instrumentalisation

médiatique de ce phénomène, tout en prévoyant les mises à jour des dynamiques géopolitiques qui la sous-tendent. À l'opposé, l'article de Claudia Polledri s'inscrit davantage dans la continuité paradigmatique de la logique du lien social qui fait du musée un instrument de construction identitaire à la suite d'une guerre civile, un écho tout contemporain aux écrits de Dominique Poulot¹⁸ sur la genèse du musée dans la France révolutionnaire.

L'auteure présente la construction mémorielle à l'œuvre dans deux musées de Beyrouth, ville marquée par 30 années de conflits et d'efforts de reconstruction. Dans ces cas, des stratégies de valorisation similaires mais inversées ont été adoptées dans le but de produire des effets analogues. Polledri décrit comment le musée national de Beyrouth, après avoir servi de casernement et avoir été mutilé par les conflits, a redéployé chronologiquement sa collection dans ses espaces restaurés de façon à conserver les traces de la guerre. La fusion de la valeur historique de la collection à la valorisation délibérée du conflit dans le parcours muséal exprime, pour Polledri, une volonté de la part de l'institution d'enrichir de façon emblématique la fonction du bâtiment, afin qu'il puisse contribuer à la revitalisation de la ville. Dans le cas de la conversion de la maison Barakat en musée Beit Beyrouth, la suspension du temps générée par le scellement de certains espaces lourdement atteints par la guerre, suivie d'interventions ponctuelles et intensives dans d'autres, permet au visiteur d'établir une relation relativement émotionnelle avec le conflit. Il reste que les nouvelles fonctions de ce bâtiment en tant que musée du développement urbain de la ville peuvent aisément venir contrer ces

18

18 POULOT Dominique, *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

efforts de remémoration intentionnelle. D'où l'importance, souligne Polledri, de maintenir dans ces lieux cette mémoire en vie afin que puisse se développer un processus de reconstruction réellement commun.

Les articles qui suivent ont tous été évalués scientifiquement et font appel à divers paradigmes en œuvre dans l'espace muséal ou dans un contexte de recherche où le musée est l'objet de celui-ci. Dans un premier temps, Marie-Laure Allain-Bonilla s'intéresse à la décolonisation des collections d'œuvres d'art. Elle retrace les origines du tournant paradigmatique de la pensée postcoloniale dans le monde de l'art et met en lumière les enjeux actuels liés à ce processus de décolonisation dans lequel sont engagés plusieurs musées occidentaux depuis la fin du millénaire. De la critique de la surreprésentation des canons européens en histoire de l'art à l'apparition des premières expositions solos d'artistes non occidentaux, la reconfiguration des récits de l'histoire de l'art a engendré une reconfiguration de la muséologie de l'art. Bien que cette opération d'élargissement des représentations soit présente dans le processus actuel d'acquisitions de ces musées, selon Bonilla, le processus de décolonisation doit inclure un aspect théorique et pratique, dont une reconfiguration des récits situant les nouvelles acquisitions au sein des collections existantes qui évitent une nouvelle forme de domination esthétique. La mutation postcoloniale des collections muséales est un processus lent qui dépend largement des fonds disponibles pour de nouvelles acquisitions. Les institutions muséales ont donc adopté des stratégies palliatives afin d'accélérer leur transformation. Au-delà des transformations des collections, diverses stratégies sont mises en œuvre par les musées européens pour répondre aux enjeux liés à la pensée postcoloniale, notamment dans l'accrochage,

dans les dispositifs de médiation, mais aussi à travers la présentation d'expositions temporaires venant combler des « vides » laissés par les collections permanentes. L'auteure croit que l'espace moral auquel ces musées aspirent peut être atteint si des forums d'échanges sont mis sur pied et maintenus, et que de nouveaux cadres législatifs et de nouvelles méthodologies sont développés. En écho au texte d'Allain-Bonilla, celui de Fabien Van Geert s'intéresse à la problématique de la mise en exposition des collections coloniales des musées de société, à cet âge de la déconstruction¹⁹ telle que nommée par Michael Ames. Les notions de multiculturalisme et de diversité culturelle ont été, au cours de la dernière décennie, le motif à la base de nombreux remaniements et revitalisations d'institutions muséales. Pour Fabien Van Gert, ces transformations ont été encore plus prégnantes dans les musées d'anthropologie, traditionnellement liés aux questions d'identité sociale. L'auteur propose de dresser un bilan de celles-ci par le biais d'une analyse des pratiques expographiques mises en place dans ces nouveaux espaces. L'approche critique de l'institution muséale et du multiculturalisme qu'il présente permet de formuler une analyse dépassant les nouvelles architectures symbolisant les notions de multiculturalisme, caractéristiques de ces institutions. Elle tient compte aussi du désintéressement des collections nationales (associées au colonialisme des pays occidentaux) qui y a sévi. Van Gert identifie trois stratégies de « déconstruction » communes adoptées par ces musées pour parvenir à l'effet d'inclusion multiculturelle, permettant aux insti-

20

19 AMES Michael, « Museums in the Age of Deconstruction », *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on a Paradigm Shift*, (ANDERSON Gail Ed.), 2^e éd, Plymouth: AltaMira Press, 2012.

tutions de s'engager dans un virage postcolonial. La première se traduit par une esthétisation augmentée des collections ax e sur la complexité culturelle des groupes qui les ont produites. La deuxième consiste en la création de forums culturels traitant de l'immigration en Europe au sein de l'institution même. La troisième prône la révision critique de l'histoire et des pratiques de ces institutions en tant que lieu de représentation et de réflexion. Afin d'illustrer ses propos, Van Gert a trouvé dans le musée Göteborg, un cas emblématique puisqu'il s'inscrit dans un régime de démocratisation culturelle initialement parrainé par le gouvernement suédois. En analysant les expositions qui y ont été montées sur une dizaine d'années et sur une variété de thèmes relatifs au multiculturalisme, l'auteur démontre comment la réussite d'un tel projet est résolument subordonnée au pouvoir politique en place et, par conséquent, aux  v nements qui réorientent périodiquement l'ordre social.

Dans la foulée des *queer studies* et de la critique féministe, Charlotte Foucher-Zarmanian propose une histoire des représentations du genre au musée et dans la muséologie. Son article retrace comment ce paradigme de la pluralité des identités de genre a, au cours des trois dernières décennies, transformé l'espace muséal et ses fonctions, de même que les pratiques et les réflexions théoriques qui lui sont propres. Du féminisme, qui s'est graduellement installé au musée et autour des objets de collection, l'auteure y rappelle l'élargissement d'abord aux orientations sexuelles, puis aux identités de genre. La mise en lumière de la domination masculine des femmes a permis de réfléchir à d'autres dominations, celles de l'hétéro-genré notamment, permettant ainsi l'ouverture du musée à d'autres identités/orientations sexuelles. C'est, à notre sens, ce qui rend le texte pertinent : de l'espace d'exposi-

tion à la documentation des collections, il subsiste des disparités tant dans la diffusion que dans l'interprétation de certaines sexualités plus marginalisées ou non occidentales. L'auteure démontre que les relations tendues entre le musée et l'épineuse question du genre nous invitent, chercheurs et professionnels, à réfléchir à nos propres milieux.

La médiation est présente depuis les années 1990, dans les milieux culturels francophones. Maryse Paquin et Rébéca Lemay-Perreault se risquent à la modélisation théorique d'un paradigme qui, depuis, dépasse les frontières linguistiques pour voir son usage poursuivre la voie de la généralisation. De ses origines à l'actualisation des objectifs et du rôle de celle-ci, les auteures définissent la médiation culturelle en tant qu'interface de l'institution muséale, en tant que dispositif opérant de façon plus large que l'éducation muséale, brisant les frontières disciplinaires traditionnelles des départements muséaux. La médiation culturelle livrerait, selon elles, les divers modes d'appréhension des activités et contenus offerts par le musée et en orienterait ainsi la réception pour le public. Au nom de la démocratie culturelle et des bénéfices encourus au contact de certaines productions culturelles, la médiation aurait aussi acquis, au cours des 10 dernières années, un rôle d'intervention sociale offrant l'accès aux publics souvent laissés pour compte. Les sciences ne pouvant être communiquées de la même façon que l'art, Lemay-Perreault et Paquin font état de l'élargissement du champ de son action. Celui-ci se décline en approches et stratégies variant selon la nature des institutions et du contenu à diffuser. Un modèle conceptuel qui schématise en trois logiques les interventions de la médiation muséale synthétise leur discours : 1) celle des méthodologies propres aux domaines

d'études; 2) celle des approches de développement culturel; et 3) celle des stratégies de support.

Après une modélisation de la médiation, Émilie Sitzia propose une modélisation de l'éducation muséale de l'art. Après le développement, dans les années 1990-2000, d'une éducation muséale professionnelle voire scientifique grâce à l'usage de la psychologie, des sciences cognitives et des sciences de l' ducation²⁰, Sitzia pose des questions fort légitimes : comment définir la production de connaissances en contexte muséal de l'art et comment les expositions peuvent-elle promouvoir un certain type de connaissances? L'auteure y répond par une analyse structur e démontrant l'incidence de la mutation de la traditionnelle définition de « savoir » – ax e sur les processus cognitifs et affectifs – pour s'élargir à la notion de compétence. Considérant que les œuvres d'art peuvent être perçues comme un corpus de connaissances, Sitzia propose une analyse des stratégies déployées dans les expositions d'art et des compétences valorisées par ces institutions qui doivent composer avec un défi supplémentaire, soit la valorisation de l'expérience (esthétique) de l'œuvre d'art, alors que la construction du savoir est à première vue incompatible avec sa contemplation. L'auteure prend appui sur la typologie des stratégies éducatives de George Hein²¹, dans son analyse de l'interactivité au musée. Cependant, au modèle didactique, à celui behavioriste du stimuli-réponse, à celui humaniste de la découverte et au modèle constructiviste, Sitzia

23

20 Voir notamment : FALK John H., DIERKING Lynn D., *Learning from Museums. Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Plymouth (UK) : Altamira Press, 2000; HEIN George E., *Learning in Museum*, Londres/New York : Routledge. (HOOPER GREENHILL Eileen ed.), 1998, 2007; *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*. Londres : Routledge. Hooper-Greenhill, 1999; *The Educational Role of the Museum* (2e  d.). Londres : Routledge, 1999.

21 HEIN, George, *op.cit.* Voir aussi à ce sujet: WITCOMB Andrea, *Interactivity: Thinking Beyond.*, (MACDONALD S. dir.) 2006; *A Companion to Museum Studies*, Malden : Blackwell Publications, 2006, p. 351-353.

ajoute un modèle apparu récemment dans l'univers de l'art contemporain sous l'appellation *educational turn*²². La mutation paradigmatique du musée-temple en musée-forum est un phénomène observé depuis les années 1970²³. Luisa Santos s'inscrit dans cette lignée théorique en analysant la construction de relations nouvelles entre le musée d'art contemporain et son territoire par le biais de stratégies innovantes de collectionnement qui viennent jouer sur les frontières de la médiation. À cet effet, l'auteure présente les modèles mis en place à la Tate Modern à Londres, au Konsthall de Tensta en banlieue de Stockholm, et de la Clark House à Bombay. Ces derniers incarnent, pour Santos, les nouvelles formes d'institutionnalisation définies par Jonas Ekeberg²⁴. Non discriminatoires et inclusifs, le mode de collectionnement et les expositions du Tate Modern défient les pratiques établies par l'institution elle-même. Santos démontre comment ces pratiques se déversent tant dans les espaces publics de l'institution que dans le quartier où l'institution est située. Elle précise comment le département voué à la diversité et à l'inclusion des audiences de la Tate Modern fait de la mise en contexte des conditions de production d'une œuvre, une composante aussi essentielle que sa signification. C'est cette même perspective qui est adoptée par le Tenta Konsthall, une institution

24

22 Il s'agit d'un modèle inspiré du modèle du musée ignorant inspiré de Jacques Rancière : RANCIÈRE, Jacques, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : Fayard, 1987. Voir notamment ROGOFF, Irit, « Turning », *e-flux journal*, novembre 2008, p. 1-10 Repéré de < <http://www.e-flux.com/journal/turning/> >; WILSON, Mick et O'NEILL, Paul, « Curatorial counter-rhetorics and the educational turn », *Journal of Visual Art Practice*, vol. 9, n° 2, 2010, p. 177-193. Repéré de http://dx.doi.org/10.1386/jvap.9.2.177_1; LEMAY-PERREAULT, Rébecca, « L'Éducational Turn. L'éducation comme média artistique : À la recherche d'une interactivité nouvelle ». *Canadian Review of Art Education/Revue canadienne de recherches et enjeux en éducation artistique*, vol. 43, n° 1, 2016, p. 40-57.

23 CAMERON, Duncan (1971), « Le musée : un temple ou un forum ? », *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, (DESVALLÉES André dir.), 1992, vol. 1, Mâcon : Éditions W, p. 77-85. Suggérons en complément : RASSE, Paul, *Les musées à la lumière de l'espace public : Histoire, évolution, enjeux*, Paris : L'Harmattan, 1999.

24 *New Institutionalism, Versted #1*, (EKEBERG Jonas Ed.), Office for Contemporary Art, Norway, Oslo, 2003.

privée sans collections qui diffuse l'art contemporain. Cette institution élargit toutefois cette pratique à l'étude de l'environnement défavorisé où elle est située et à ses habitants. Pour atteindre cet objectif et pour mieux cerner ses besoins, l'institution a aménagé, des zones tampons que sont un café et un club de jeunes qui favorisent la porosité entre l'institution et les habitants. Le dernier exemple qu'est la Clark House remplit un double mandat. Santos nous dévoile enfin comment ce centre de diffusion régional, indépendant et collaboratif pousse ce même objectif de porosité sociale plus loin en accueillant des artistes internationaux tout en cherchant à créer des initiatives politiques qui remettent en question le système social de l'Inde.

C'est dans le contexte plus traditionnellement muséologique que se conclut ce numéro spécial.   la lumière des résultats obtenus par voie d'étude de publics, Maylis Nouvellon remet en question la pertinence d'une opposition paradigmatique traditionnelle en milieu muséal, entre divertissement et apprentissage. L'auteure analyse la réception des publics jeunes adultes aux  v nements qui leur sont dédiés. Ces  v nements ont la particularité d'être médiés par des jeunes dans un contexte festif. Selon l'auteure, ils visent un détachement de l'approche p dagogisante et misent plutôt sur la recherche d'un équilibre entre savoirs et divertissement culturels. La spectacularisation expérientielle de l'espace muséal peut-elle réellement réactiver les collections et actualiser la diffusion des expositions ou s'agit-il d'un autre effet de l'industrie culturelle? Maylis Nouvellon répond à cette question à partir d'une analyse effectuée auprès d'institutions réunies sous l'égide « Musée de France » et d'une étude de réception de publics. Elle précise comment le ludique, l'appel à la participation, la réappropriation

créative des collections et les événements musicaux nocturnes qui composent cette spectacularisation de l'espace muséal viennent susciter l'intérêt de la génération des réseaux sociaux et des échanges interactifs.

Nouvellon démontre que cette génération qui se soumet difficilement à la médiation essentiellement didactique prévalant dans ces espaces répond mieux à une médiation « à l'horizontale » où la pédagogisation des contenus est entreprise dans un rapport *d'égal à égal*, et dans une pratique de sociabilité.

Aux articles colligés sous cette thématique, nous avons voulu offrir un contrepoint tout aussi important, celui d'une mise en forme québécoise de nombreux aspects de l'évolution muséologique des 40 dernières années.

L'entrevue avec le professeur émérite Laurier Lacroix (Université du Québec à Montréal), qui a travaillé à documenter et à exposer des piliers de l'art québécois tout en contribuant à la mise en œuvre du programme de maîtrise conjoint en muséologie avec l'Université de Montréal, est en fait une réflexion sur la façon dont la « revitalisation » des institutions est entreprise chez nous. Finalement, nous soulignons ces 10 ans de la revue par l'ajout d'une nouvelle section qui sera diffusée de façon aléatoire, vouée à des comptes rendus d'ouvrages participant à l'édification de la discipline.

Alessandra Mariani

Rébéca Lemay-Perreault

Rédactrices de cette édition spéciale

Introduction

Alessandra Mariani and R eb eca Lemay-Perreault

For this tenth-anniversary edition, we have chosen to take a holistic look at current approaches in museal institutions and various analogous exhibition spaces. Since there have been many developments over the last decade,¹ we dedicate this edition to the ideologies, practices, and discursive and conceptual forms that have recently influenced the exhibition space and the museal field, in the form of a paradigm.

In the field of the epistemology of sciences, the concept of paradigm designates “universally recognized” discoveries, “which, for a time, provide a group of researchers with standard problems and solutions.”² According to Thomas Kuhn, the paradigm attests to the stabilization of a scientific field through shared procedures and the use of a common codification. The paradigm is thus a theoretical nucleus around which a constellation of knowledge is constructed. From a traditionally pedagogical³ definition characteristic of those elaborated by Plato or by the Oxford dictionary in 1483—as the exemplification of a rule or model, the paradigm provided a background and was reduced to a reference point to be surpassed—for pure and applied sciences and humanities, it represents today a significant development in the generation of human thought and action.

31

1 Although not an exhaustive list, these titles provide an idea of the breadth of work undertaken on the exhibition space: *Museums, Ethics and cultural Heritage* (Bernice L. Murphy ed.), ICOM, London: Routledge, 2016; CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*. Paris: Armand Collin, 2013; Glicenstein Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*. Paris: PUF, 2009; GOB André, MONTPETIT Raymond, « La révolution des musées d'art. Introduction. », *Culture & Musées*, 2010, n  16, p. 13-19, LAFORTUNE, Jean-Marie, *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec, 2012; *It's all mediating. Outlining and Incorporating the roles of Curating and Education in the Exhibition Context.*, (KAITAVUORI K., KOKKONEN L., STERNFELD N. Eds),

2013, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing; LYNCH Bernadette *Whose cake is it anyway? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK anyway?*, London: Paul Hamlyn Foundation, 2012; *A companion to Museum Studies*. (Sharon Macdonald Ed.), London: Blackwell Publishing, 2006; *Curating and the educational turn. Curating subjects*, (O'Neil P., Wilson M., eds.), London/Amsterdam: Open Editions/De Appel Arts Centre, 2010

2 KUHN Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1962, p. viii.

3 ARMENGAUD Françoise, “Paradigme”, *Encyclopédie Universalis*, On line: <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/paradigme-philosophie/>> Accessed 3 January 2018.

Margaret Masterman identified the three key stages in the establishment of a paradigm: 1) the observation of a phenomenon and its new interpretation which become generalized within a specific field; 2) the exemplification of this phenomenon, and the structuring of its development subsequently theorized through a modeling, a process, by which it becomes a co-opted and adopted reference; 3) the proliferation of demonstrations and comparisons which nuance and enrich the theoretical constellation surrounding this paradigm.⁴ In reality, the paradigm constitutes the principal motor of disciplinary development. However, advances in knowledge change the paradigm itself, leading over time to an awareness of the limitations the paradigm imposes on the field. As shown by architectural historian Colin Rowe,⁵ the theorization of a paradigm causes a determinism which, in the long term, hardens the paradigm's original qualities as an open structure.⁶ The limits imposed by this hardening lead to a transcendence of the paradigm. The cyclic dynamic which gives relevance to the paradigm's transition to a process, that is, the analysis of the interrelations and constraints that made it possible, usually gives way to a programming of the conditions that led to its emergence in order to reproduce and perpetuate it. The emergence of a new paradigm is thus in large part conditional on the normalization of the preceding paradigm. This normalization makes the future an extension of the present, while the paradigm emerges by inoculation of the present and the future, through the

32

4 MASTERMAN Margaret, « The Nature of a Paradigm », *Criticism and the Structure of Knowledge*, Irme Lakatos and Alan Musgrave Eds., London: Cambridge University Press, 1970, p. 59-89.

5 ROWE Colin, « Program vs. Paradigm. Otherwise casual notes on the Pragmatic, the Typical and the Possible », *The Cornell Journal of Architecture*, Fall 1983, p. 8-19.

6 See: WILLET Gilles, « Paradigme, théorie, modèle schéma : qu'est-ce donc ? », *Communication et organisation*, en ligne : <<http://communicationorganisation.revues.org/1873>> Accessed 15 October, 2017.>

lessons of the past.⁷

In a similar way, this paradigmatic logic can be seen in the field of museology. Over the course of the last century, for example, the displacement of the production of knowledge regarding the object in the museal collection, previously generated intramurally to teaching institutions created a dissociation between research and its dissemination space.⁸ If the beginning of the twentieth century saw, through science museums, the appearance of museographic tools and devices for conserving and exhibiting collections, this research continues to be underpinned by an ideal of democratization of knowledge.⁹ Since World War II, this same research on the museal object was diminished in favour of increasingly interdisciplinary research that provided a response to a cultural logic engendered by the museum itself. As Yves Bergeron and Jean Davallon reported, in addition the collection-based research, research expanded on the development of publics and strategies of intervention and as well as on the museal and heritage institution.¹⁰

This rupture of the research-collection pairing, replaced by research led by communication dynamics,¹¹ transformed the museum into a link in the vast chain of the cultural industry, and according to Bernard Schiele, became the catalyst for the entire process of “exhibition empowerment”¹² in the twentieth century. This evolution in the role of the collection, its transformation

7 Colin Rowe exposes the dialectic relation between paradigm et program in the architectural field. ROWE Colin, *Op. cit.*

8 LANDRY Anick, SCHIELE Bernard, « L'impermanence du musée », *Communication et langages*, n  175, mai 2013, p. 38

9 GOB André, DROUGUET Noémie, *La muséologie, Histoire, développements, enjeux actuels*, 2 d ed., Paris: Armand Colin, Collection U, 2006

10 BERGERON Yves, DAVALLON Jean, « Recherche » Dictionnaire encyclopédique e muséologie, (André Desvall es et François Mairesse Eds.), Paris: Armand Colin, 2011, p. 528-542

11 JACOBI Daniel, « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs », *La lettre de l'Ocim*, n  149, 1997, p. 9-14; RASSE, Paul, *Les musées à la lumière de l'espace public: histoire, évolution, enjeux*, Paris: L'Harmattan, 1999, p. 16

12 SCHIELE Bernard, *Le Musée de Sciences*, Paris: L'Harmattan, 2001, p. 104-107

described by Elaine Gurian Heumann as an additive¹³ in the service of social and socializing questions, constitutes a paradigm in itself. According to Emlyn Koster¹⁴ or François Mairesse,¹⁵ the collections are no longer assessed uniquely in terms of their monetary or historical value, but above all for their ability to reflect contemporary social issues. The temporary exhibition and its mediation devices¹⁶ thus turn into the museum's nerve centre, where constantly renewed messages are transmitted to visitor-receivers seeking ever-more refreshing and diverse museal experiences. The repercussions of this transformation are seen in a synthesizing of movements, facts and theories that lead to exhibitions focused on themed knowledge, communicational formulas and a proliferation of means of exhibiting, including spectacularization.¹⁷

34

The notion of institutional space has thus been transformed by contact with new themes which, to be at once accessible and appealing (thus at the heart of the notion of expanding audiences), have espoused the form of “conceptual puzzle,” requiring an more sophisticated museography. Since the 1990s, these types of exhibition have required an increasingly effective intermediary to disseminate the conceptualism of their content. To accomplish this, inclusive presentation strategies, where the viewer becomes a participant, dissemination

13 Landry and Schiele quoting: HEUMANN GURIAN Elaine, « Nodding Around with Exhibition Opportunities », *Exhibiting Cultures, the Poetics and Politics of Museum Display*, (KARPI, LAVINE S., Eds) Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991, p.176-190

14 Koster, Emlyn, « Relevant Museum », (Gail Anderson (dir.), *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on a Paradigm Shift* (2nd ed.), Plymouth: AltaMira Press, 2012, p. 202-211.

15 MAIRESSE, François. « Musée ». (DESVALLÉES André, MAIRESSE François dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011, p. 303:

[It is no longer a question of showing art history or disappeared civilizations, but of presenting the current stakes.] Translated from: « Il ne s'agit plus de montrer l'histoire de l'art ni les civilisations disparues mais de présenter les enjeux actuels. » This understanding is shared by: MONTPETIT, Raymond. « L'exposition entre les œuvres: une analyse », *Intrus/Intruders*, (BERGERON Yves, MONPETIT Raymond, Eds.), Rapport d'évaluation d'exposition. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 5.

16 LACERTE, Sylvie, *La médiation de l'art contemporain*, Trois-Rivières: Le Sabord, 2007

17 *Ibid.*

methods where the latter takes on the role of distributor of content, have become the current operational models in the museal environment. This shift is also noticeable in the spatial organization of the museum. To the traditional linear arrangement of exhibition and conservation spaces has been added a diverse array of socialization spaces and sometimes even real or virtual satellite spaces that maximize the reach of exhibitions.

Thus, social criticism, historical ontology, Occidentalism, gender studies, cultural studies, theories of communicative action and the public arena, critical pedagogy and so forth, have found their role within the exhibition space and among the multitude of museal functions. The paradigm in museology—publics, exhibition, mediation, spatial practices, the five museal functions, critical museology, postcolonialism, feminism, (post)structuralism, (socio)constructivism, etc.—became an entirely separate field of research and subsequently the source of codification and rationalization of the practices that support its relevance. Without taking anything away from the value of the scientific articles collected in this anniversary edition, we have also chosen to expand upon the points of view we normally disseminate in the *Carnet* section. By a happy coincidence, the two articles offer an analysis of tensions experienced by different museal paradigms in a very particular geopolitical situation—so many currently—marked by the migrant crisis and armed conflict. Within the context of the paradigm shift, the first article deals with the Museum of Trust and Dialogue, a museal project on the tiny Sicilian island of Lampedusa. Lying at the heart of the Mediterranean's Pelagian Island archipelago, more than two hundred kilometers from Agrigento, the island has become, since the early 1990s, the entry point to Europe for many illegal immigrants. Giovanna

Costanza Meli, who participated in a project to conserve the material and intangible testimony of these forced migrations, and the first formulation of a written narrative, shares her reflections on the methods adopted to handle the evidence of these lives. Meli reports on how a first treatment by ordinary people in some way guided the reception of these objects, fed by the desire to understand how to articulate this history of the migrants and their encounter with Lampedusa. According to Meli, the horizontal, interdisciplinary approach to the work combined knowledge focused on a decolonization of the archiving and musealization process that determines the reading of objects, produces a fetishization of objects and images, spectacularization of suffering and the travesty created by the dehumanizing events of the migrant crisis. Meli believes that there are unavoidable choices, because it is not a case of updating a vanished reality, as in a large number of ethnographic museums. She feels instead that the mission of the Lampedusa migrant museum is to depict the difficult harmonization of the migratory truth with the politico-ideological struggle against media manipulation of the phenomenon, while keeping abreast of developments in the underlying geopolitical dynamics.

Conversely, Claudia Polledri's article falls within the paradigmatic continuum of the logic of the social bond which makes the museum an instrument of identity-building in the wake of a civil war, a very contemporary echo of the writings of Dominique Poulot¹⁸ on the genesis of the museum in revolutionary France. The author presents the memorial construction under

18 POULOT, Dominique, *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*. Paris: Gallimard, 1997

way in two museums in Beirut, a city touched by thirty years of conflict and reconstruction efforts. Here, similar but opposite advancement strategies have been adopted with the goal of producing analogous results. Polledri describes how Beirut's National Museum, having served as a barracks and been damaged by conflict, redeployed its collection chronologically in spaces that were restored so as to preserve evidence of the war. The fusion of the collection's historical value with the deliberate highlighting of the conflict through the museum itinerary expresses, for Polledri, the institution's will to enrich the building's function in an emblematic way to allow it to contribute to the city's revitalization. With the conversion of the Barakat building to the Beit Beirut Museum, the suspension of time caused by sealing some of the spaces heavily damaged by the war, followed by specific intensive measures in others, allowed the visitor to engage in a relatively emotional relationship with the conflict. The fact remains that this building's new functions as a museum of the city's urban development may easily run counter to the effort of intentional memorialization. Hence the importance, Polledri emphasizes, of maintaining memory in these places to foster the development of a genuinely shared reconstruction process. The articles that follow have all been scientifically evaluated and call upon a variety of paradigms at work in the museal space or within a research context where the museum is the object. First, Marie-Laure Allain-Bonilla focuses on the decolonization of collections of artworks. She retraces the origins of the paradigm shift in postcolonial thought across the world of art and shines a light on current issues linked to this decolonization process in which many Western museums have been engaged since the turn of the century. From a critique of the over-

representation of the European canon in art history to the appearance of the first solo exhibitions of non-Western artists, the transformation of art history narratives has brought about a change in the museology of art. While this expansion of representations is present in museums' current acquisition processes, Bonilla believes that the decolonization process must include a theoretical and practical aspect, with a reconfiguration of narratives situating new acquisitions at the heart of existing collections to avoid a new form of esthetic domination. The postcolonial modification of museal collections is a slow process, depending largely on the funds available to for new acquisitions. Museal institutions have therefore adopted mitigating strategies to accelerate change. Beyond transforming collections, diverse strategies have been put in place by European museums to respond to issues in postcolonial thought, notably in hanging, in mediation schemes, but also through the presentation of temporary exhibitions that fill “gaps” in the permanent collections. The author believes that the moral ground to which these museums aspire may be attained by establishing and maintaining exchange forums and developing new legislative and methodological frameworks. Echoing Allain-Bonilla's text, Fabien Van Geert discusses the problem of exhibiting the colonial collections of museums of society, in this age of deconstruction,¹⁹ as it is labelled by Michael Ames. Over the last decade, notions of multiculturalism and cultural diversity have been the rationale behind much reorganization and revitalization at museal institutions. Fabien Van Geert

38

19 AMES, Michael, « Museums in the Age of Deconstruction », *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on a Paradigm Shift* (2nd ed.), (Gail Anderson Ed.), Plymouth: AltaMira Press, 2012

sees these transformations as having been even more significant in anthropological museums, traditionally concerned with questions of social identity. He takes stock of these through an analysis of exhibition practices used in these new spaces. The critical approach of the museal institution and multiculturalism he presents leads to the formulation of an analysis which transcends the new architecture symbolizing notions of multiculturalism characteristic of these institutions. It also takes into account the disinterest of national collections (associated with Western colonialism) which ruled there. Van Geert identifies three common “deconstruction” strategies adopted by these museums to achieve multicultural inclusion and allow the institutions to engage in the postcolonial shift. The first strategy is an enhanced aestheticization of the collections focused on the cultural complexity of the groups that produced them. The second is a creation of cultural forums within the institution itself dealing with immigration to Europe. The third advocates a critical revision of the history and practices of these institutions as places of representation and reflection. To illustrate his points, Van Geert has found in the Museum of Gothenburg an emblematic example falling within a regime of cultural democratization initially sponsored by the Swedish government. Analyzing the exhibitions that have been mounted over a decade or so, through the prism of a variety of themes related to multiculturalism, the author demonstrates how the success of such a project is clearly subordinate to the reigning political power and consequently to the events which periodically reorient the social order.

As part of queer studies and feminist criticism, Charlotte Foucher-Zarmanian traces the history of gender representations at the museum and in museology. Her article

traces the ways this paradigm of the plurality of gender identities has, over the last thirty years, transformed the museal space and its functions, as well as its practices and theoretical reflections.

From feminism, which has gradually found its place in the museum and around the objects in the collection, the author highlights the broadening first to sexual orientations, then to gender identities. Foucher-Zarmanian touches on how the unmasking male domination over women led to reflection on other sorts of domination, particularly that of heterosexuality, and opened the museum to other sexual identities and orientations. From the exhibition space to the documentation of collections, discrepancies in disseminating as well in interpreting certain types of more marginalized and non-Western sexualities still remain. Demonstrating the tensions between the museum and the sensitive question of gender, the author invites researchers and professionals to reflect on these spheres.

40

Since the 1990s, cultural mediation has expanded in French-speaking cultural spheres. Maryse Paquin and Rébéca Lemay-Perreault ventured to define a theoretical model of a paradigm which has now transcended linguistic borders to become generally accepted. From its origins to the updating of its goals and role, the authors define cultural mediation as an interface with the museum, as a device operating in a broader way than museum education, going beyond traditional disciplinary boundaries and museum departments. According to the authors, cultural mediation will provide a variety of ways to understand the activities and contents offered by the museum and will thus guide the public's reception. In the name of cultural democracy and the benefits derived from contact with certain cultural productions,

mediation has also in the last ten years assumed a role as social intervenor providing access to publics that have often been left behind. Since the sciences cannot be communicated in the same way as art, Lemay-Perreault and Paquin take stock of the expansion of that field of activity. This is seen in approaches and strategies that vary according to the nature of the institutions and the content to be disseminated. They summarize their argument with a conceptual model mapping three intervention logics of museum mediation: 1) methodologies belonging to the field of study; 2) cultural development approaches; and 3) support strategies.

According to  milie Sitzia, knowledge production in the art museum context requires a diversity of approaches. Ensuing the development in the 1990s and 2000s of professional, indeed scientific, museum education programs, employing psychology, and cognitive and educational sciences,²⁰ Sitzia seeks to understand how knowledge on art can be defined and produced in the museum context, and how exhibitions can promote a certain type of knowledge. Through a structured analysis, she demonstrates how a revision of the traditional definition of “knowledge”—focusing on cognitive and emotional processes—expands the notion of competency. Considering that works of art can be perceived as a body of knowledge, Sitzia studies the strategies used in art exhibitions and the competencies highlighted by the museums. She notes that these institutions must contend with an additional

20 See: FALK John H., DIERKING Lynn D., *Learning from Museums. Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Plymouth (UK): Altamira Press, 2000; HEIN George E., *Learning in Museum*, Londres/New York: Routledge. (HOOPER GREENHILL Eileen Ed.), 1998, 2007; *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*. Londres: Routledge- Hooper-Greenhill, 1999; *The Educational Role of the Museum* (2e  d.). Londres: Routledge, 1999.

challenge: that enhancing the (esthetic) experience of the work of art while building knowledge is at first glance incompatible with contemplating art. Utilizing George Hein's²¹ typology of educational strategies as a framework for her analysis, Sitzia concludes by adding to his mediation models (didactic model, behaviorist stimulus-response model, humanist model of discovery and constructivist model) the newly emerged in the world of contemporary art, *educational turn*²².

The phenomenon of the paradigm shift from museum-temple to museum-forum has been observed since the 1970s.²³ Luisa Santos follows this theoretical path with an analysis of the construction of new relations between the contemporary art museum and its territory through innovative collecting strategies that push the boundaries of mediation. In this light, she presents the models established at the Tate Modern in London, the Tensta Konsthall in suburban Stockholm, and the Clark House in Bombay. They embody for Santos the new forms of institutionalization defined by Jonas Ekeberg.²⁴ The Tate Modern's collecting and exhibiting style, inclusive and non-discriminatory, challenges practices established by the institution itself. Santos shows how these practices spill over into the institution's public spaces as well as the neighbourhood where the institution is located. She indicates how the Tate Modern's depart-

42

21 HEIN, George E., *Op.cit.*

22 The 'educational turn' was inspired by Jacques Rancière's essay *The Ignorant School Master*. See RANCIÈRE, Jacques, *The Ignorant School Master. Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford: Stanford University Press, 1991 (Translated from RANCIÈRE Jacques, *Le maître ignorant*, Paris: Fayard, 1987). On the educational turn see: ROGOFF Irit, « Turning », *e-flux journal*, November 2008, p. 1-10, < <http://www.e-flux.com/journal/turning/> >; WILSON, Mick et O'NEILL, Paul, « Curatorial counter-rhetorics and the educational turn », *Journal of Visual Art Practice*, vol. 9, n° 2, 2010, p. 177-193, < <http://dx.doi.org/10.1386/>

qvap.9.2.177_1 >; LEMAY-PERREAUULT Rébécqa,
« *L'Éducationnal Turn*. L'éducation comme média artistique : À la recherche d'une interactivité nouvelle ». *Canadian Review of Art Education/Revue canadienne de recherches et enjeux en éducation artistique*, vol. 43, n° 1, 2016, p. 40-57.

23 CAMERON, Duncan (1971), « Le musée: un temple ou un forum? », *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*, (DESVALLÉES André dir.), 1992, vol. 1, Mâcon: Éditions W, p. 77-85. See also: RASSE, Paul, *Les musées à la lumière de l'espace public: Histoire, évolution, enjeux*, Paris: L'Harmattan, 1999.

24 EKEBERG, Jonas (Ed.). *New Institutionalism, Versted #1*, Office for Contemporary Art, Norway, Oslo, 2003.

ment dedicated to diversity and inclusion of publics creates a contextual setting for the production conditions of a work, a component as vital as its meaning. The same perspective has been adopted by the Tensta Konsthall, a private institution without collections, which disseminates contemporary art. This institution even expands the practice to a study of the underprivileged environment of its own neighbourhood and its inhabitants. In order to achieve this goal and better determine its needs, the institution has set up buffer zones in the form of a café and a club for young people, which foster a more open interaction between the institution and its neighbours. The final example is the Clark House, which fulfills a dual mandate. Santos shows us, finally, how this regional independent and collaborative dissemination centre pushes the same objective of social openness even farther by welcoming international artists, while seeking to create political initiatives to call into question India's social system.

Our special edition concludes with a more traditional museological piece. In light of the results of studies of publics, Maylis Nouvellon examines the relevance of a traditional paradigmatic opposition in the museal milieu, between entertainment and education. The author analyzes how young adult publics receive events designed for them and mediated by young people in a festive context. She suggests that these activities aim to move away from a pedagogical approach and focus rather on searching for a balance between cultural knowledge and entertainment. To evaluate the merits of the reactivation of collections and exhibitions outreach brought forth by an experiential spectacularization of the museal space, Nouvellon offers an analysis of institutions designated as "Musées de France" and a study of public reception. She details

the ways in which the playful, the appeal to participate, the creative reappropriation of collections and the night time musical events which comprise this spectacularization of the museal space are capturing the interest of the generation of social media and interactive exchange. Nouvellon shows that this generation, which has difficulty accepting the essentially didactic mediation prevalent in these spaces, responds more positively to a “horizontal” mediation in which the pedagogical nature of the content is introduced in a sociable peer to peer setting. In addition to the articles collected around this theme, we offer an equally important counterpoint, the defining of Quebec's unique contribution to many aspects of museological evolution over the last forty years. The interview with Professor Emeritus Laurier Lacroix (Université du Québec à Montréal) who worked to document and present the pillars of Québécois art while helping to set up the combined masters program in museology with the Université de Montréal, is in fact a reflection on the way in which the “revitalization” of these institutions is undertaken in our province. Finally, we would like to highlight these ten years of *Museologies* with the addition of a new section to be published occasionally, dedicated to accounts of works strengthening the discipline.

44