

**CONCOURS EXTERNE, INTERNE ET 3^e CONCOURS
D'ASSISTANT DE CONSERVATION DU PATRIMOINE ET
DES BIBLIOTHÈQUES PRINCIPAL DE 2^e CLASSE**

SESSION 2019

ÉPREUVE DE NOTE

ÉPREUVE D'ADMISSIBILITÉ :

Rédaction d'une note à l'aide des éléments d'un dossier portant sur la spécialité choisie par le candidat au moment de l'inscription.

Durée : 3 heures

Coefficient : 3

SPÉCIALITÉ : MUSÉE

À LIRE ATTENTIVEMENT AVANT DE TRAITER LE SUJET :

- ♦ Vous ne devez faire apparaître aucun signe distinctif dans votre copie, ni votre nom ou un nom fictif, ni initiales, ni votre numéro de convocation, ni le nom de votre collectivité employeur, de la commune où vous résidez ou du lieu de la salle d'examen où vous composez, ni nom de collectivité fictif non indiqué dans le sujet, ni signature ou paraphe.
- ♦ Sauf consignes particulières figurant dans le sujet, vous devez impérativement utiliser une seule et même couleur non effaçable pour écrire et/ou souligner. Seule l'encre noire ou l'encre bleue est autorisée. L'utilisation de plus d'une couleur, d'une couleur non autorisée, d'un surligneur pourra être considérée comme un signe distinctif.
- ♦ Le non-respect des règles ci-dessus peut entraîner l'annulation de la copie par le jury.
- ♦ Les feuilles de brouillon ne seront en aucun cas prises en compte.

Ce sujet comprend 26 pages.

**Il appartient au candidat de vérifier que le document comprend
le nombre de pages indiqué.**

S'il est incomplet, en avertir le surveillant.

Vous êtes assistant territorial de conservation du patrimoine et des bibliothèques principal de 2^e classe, en poste au musée d'art et d'histoire de la communauté de communes de Culturecom (40 000 habitants).

Le conseil communautaire souhaite renforcer l'ancrage territorial du musée et développer son rôle en matière de cohésion sociale.

Dans cette perspective, le directeur de l'établissement vous demande de rédiger à son attention, exclusivement à l'aide des documents joints, une note sur les opérations hors les murs pour les musées.

Liste des documents :

Document 1 : « Sablé-sur-Sarthe : Le MuMo, un musée mobile à la rencontre des territoires » (extraits) – *Territoires-audacieux.fr* – Consulté le 6 novembre 2018 – 3 pages

Document 2 : « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique » (extraits) – Chloé Langeard – *Informations sociales* n°190 – 2015 – 7 pages

Document 3 : « Appel à projet "Le musée sort de ses murs" 2019 » – Ministère de la Culture – 3 juillet 2018 – 1 page

Document 4 : « Le Hors-les-murs, un levier pour diversifier les publics ? » – Béatrice Marciani – Extrait de *Vie des musées - Temps des publics* – 21, 22 et 23 juin 2017 – 4 pages

Document 5 : « Charte déontologique de la médiation culturelle » (extrait) – *Médiation culturelle association* – Actualisé en 2010 – 3 pages

Document 6 : « Altermuséologie : Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition » (extrait) – Serge Chaumier – Éditions Hermann – 19 janvier 2018 – 2 pages

Document 7 : « Quand les musées sortent de leurs murs » – Marie-Anne Kleiber – *Le Journal du Dimanche* – 19 juin 2017 – 2 pages

Document 8 : « Culture près de chez vous - Œuvres et artistes sur les routes de France » (extrait) – *Ministère de la Culture* – 2018 – 2 pages

Documents reproduits avec l'autorisation du CFC

Certains documents peuvent comporter des renvois à des notes ou à des documents non fournis car non indispensables à la compréhension du sujet.

DOCUMENT 1

Sablé-sur-Sarthe : Le MuMo, un musée mobile à la rencontre des territoires

Cette semaine, **la lettre de l'impact positif** vous propose de visiter le MUMO. C'est un musée mobile qui s'installe dans des zones rurales ou péri-urbaines. Son but ? Rapprocher l'art contemporain des publics n'ayant pas l'habitude des musées. En partenariat avec les collectivités publiques, il sillonne la France de région en région à la rencontre notamment des enfants.

La Part du Colibri s'est rendu sur l'une des étapes de ce tour de France à Sablé-sur-Sarthe pour rencontrer Lucie Avril, la chef de projet responsable du Mumo.

– Mise en place du projet –

Comment l'idée vous est-elle venue ?

L'idée est apparue en 2011. Ingrid Brochard, notre fondatrice, souhaitait imaginer un outil qui puisse rapprocher l'art contemporain du plus grand nombre de personnes. Elle connaissait le principe des biblio-bus et elle a souhaité l'adapter à l'art contemporain. Elle avait cette envie de partager sa passion avec les gens et en particulier avec les enfants. C'est à l'âge des apprentissages fondamentaux vers douze ans qu'il est tout aussi important d'apprendre à regarder, ressentir, imaginer ou partager. L'idée était donc d'amener à ces enfants des œuvres d'art de leur époque. Elle a fait appel à un architecte américain, Adam Kalkin, pour fabriquer un premier musée mobile dans un conteneur. Il a circulé dans sept pays d'Europe et d'Afrique entre 2011 et 2016 à la rencontre de 80 000 enfants. Aujourd'hui nous avons un deuxième musée mobile qui a été imaginé par une designer, Matali Crasset. Il nous permet aujourd'hui de diffuser des expositions conçues par les FRAC, les Fonds Régionaux d'Art Contemporain dans les régions au plus près des publics.

L'idée est d'aller chercher le public là où il se trouve ?

Exactement. Notre idée, c'est que le Mumo vienne s'inscrire sur un territoire et dans un quotidien. En général, nous l'installons sur un parking que ce soit d'un centre commercial, une place de village ou une cour d'école. Le but est de donner envie aux gens de venir voir ce qu'il se passe à l'intérieur du camion.

Quel type de public accueillez-vous ?

C'est un musée qui se destine majoritairement aux six/douze ans. Cela correspond aux classes du cycle trois. Mais nous accueillons aussi régulièrement des classes de collège ou de lycée. Il y a également des temps de portes ouvertes qui sont organisés chaque jour après la classe. Ce sont des temps conviviaux où les enfants reviennent avec des parents, des voisins ou des amis. Ils deviennent à leur tour des médiateurs du musée. Le mercredi, nous accueillons également des groupes plus spécifiques comme des instituts médicaux éducatifs, des associations de personnes âgées. Nous leur offrons une médiation sur-mesure en fonction de l'exposition.

Arrivez-vous à toucher ceux qui ne vont pas au musée habituellement ?

Oui. Nous souhaitons toucher les zones rurales et péri-urbaines. Notre stratégie de maillage territorial fonctionne en partenariat avec la direction régionale des affaires culturelles et avec le FRAC. Nous nous réunissons en amont de la tournée du Mumo pour un comité de pilotage. Nous essayons d'y faire participer la région, l'éducation nationale et la direction régionale de la jeunesse. Avec tous les acteurs nous réfléchissons aux zones où le Mumo va pouvoir s'implanter. Nous avons une double stratégie. Soit nous ciblons les zones blanches où il n'y a aucune offre culturelle et où le musée mobile va être un apport pour la population, pour les élèves et leurs professeurs. Soit nous ciblons, des zones grises où il y a des acteurs du monde culturel qui ont besoin d'un nouveau dynamisme. L'effet événementiel et la curiosité attisée par notre projet peuvent alors leur donner un coup de projecteur et être un levier pour reconnecter certains publics avec des centres d'art ou des associations artistiques locales.

Réussir à intéresser le public à l'art contemporain est un défi supplémentaire ?

L'art contemporain peut être considéré comme élitiste. C'est vrai qu'il peut faire peur, surtout aux adultes. C'est la peur de ne pas comprendre ou de ne pas saisir et d'être désarçonné. Nous avons remarqué que ce n'est pas du tout le cas avec les élèves. Les enfants vont avoir une approche très spontanée des œuvres. L'idée est de montrer une exposition qui date de la même époque que les enfants. Ce n'est pas forcément des peintures, certaines œuvres font appel à des technologies d'aujourd'hui comme la photo, la vidéo ou des œuvres sonores. Il est possible de dépasser les frontières traditionnelles des œuvres classiques pour montrer d'autres choses et changer le regard des publics.

D'où viennent les œuvres d'art ?

Ce sont les FRAC qui nous prêtent les œuvres d'art. Le principe, c'est qu'à chaque fois que le Mumo arrive dans une région, il propose au Fond Régional d'Art Contemporain de concevoir son exposition itinérante. Cela nous permet d'avoir une immersion territoriale. L'exposition peut entrer en résonance avec l'identité régionale. Pour nous, cela permet de proposer une exposition différente dans chaque région. La particularité des FRAC, c'est que ce sont des collections qui varient entre 400 et 4000 œuvres. Ils ont la même vocation que nous : diffuser ces œuvres sur les territoires. Mais évidemment pour couvrir un territoire régional, ce n'est pas facile. Nous intervenons donc en complément de leur travail, dans les zones où les FRAC ne peuvent pas aller. Il y a des villages où les conditions d'accueil en temps normal ne sont pas réunies. Avec notre musée mobile, nous pouvons proposer un espace aux normes pour diffuser toutes les œuvres.

– Le projet aujourd'hui –

Comment fonctionnez-vous au quotidien avec les territoires ?

Les décisions se prennent dans le comité de pilotage que j'évoquais. Nous nous réunissons et nous ciblons les grandes étapes où le Mumo va pouvoir aller. Une fois que nous avons défini les villages, nous allons nous mettre en contact avec les conseillers pédagogiques départementaux pour définir les établissements scolaires qui n'ont que peu ou pas de projets culturels dans l'année. Ce sont les écoles qui manquent de moyens ou de projets pour rapprocher l'art des élèves.

Avec qui travaillez-vous ?

Il y a plein d'acteurs, c'est un mille-feuille de partenaires. Le musée mobile est entièrement gratuit. Nous n'avons pas de ressources propres. Tout d'abord, nous avons des mécènes nationaux. La Fondation Carasso a par exemple financé toute la construction du musée mobile. Nous sommes également soutenus par La France S'Engage et les fondations Total, SNCF ou PSA afin de réussir à organiser les tournées. Nous pouvons également obtenir des aides régionales via la DRAC, la Région ou le Département. Ensuite, nous pouvons trouver des mécènes locaux. L'idée est de répartir le plus équitablement possible le coût d'installation du musée sur tous les acteurs.

C'est important que ce soit gratuit pour le public ?

Tout à fait. C'est essentiel pour ne pas qu'il y ait de discriminations sur les publics reçus. En revanche, nous demandons une participation financière locale de 200 euros par jour à la commune où nous nous implantons. Mais il faut savoir que le coût de l'action s'élève entre 1500 et 1700 en totalité donc nos partenaires réduisent de façon significative le prix à payer. Si le village n'est pas en capacité de nous financer, nous allons essayer de chercher un mécène très local comme une antenne d'une banque ou un commerce.

(...)

– Dupliquer le projet –

Comment doit faire une commune qui souhaite vous accueillir ?

Il faut nous contacter par mail et nous envoyer une proposition d'accueil. Il faut savoir que cela coûtera à la commune 200 euros et nous demandons une prise en charge du camion et de l'équipe. Il faut trouver un emplacement pour le musée mobile avec un branchement électrique. Il est nécessaire également d'assurer le nettoyage de la salle chaque jour. Enfin, nous demandons la prise en charge de l'hébergement et la nourriture de nos deux médiateurs régionaux et du conducteur du camion.

Quel est le programme des prochains mois ?

Les tournées régionales se préparent entre un et deux ans à l'avance. Notre calendrier est donc assez avancé jusqu'en 2019. Les régions que nous allons toucher sont le Grand-Est, l'Ile-de-France et nous discutons avec l'Auvergne et les Hauts-de-France. Nous enregistrons aussi toutes les propositions d'accueil qui nous parviennent et dès

que nous avons l'opportunité de venir dans leur région, nous recontactons les mairies qui nous ont démarchées pour leur faire des propositions.

Quel impact peut avoir le Mumo sur un territoire ?

Nous faisons des réunions bilans sur chaque étape. Depuis le lancement de notre Mumo 2 en janvier 2017, nous évaluons à 20 000 personnes le nombre de Français touchés. L'impact sur chaque territoire est mesuré. Globalement, nous pouvons dire que cela incite vraiment les enseignants et les animateurs de centre de loisirs à poursuivre l'expérience de l'art. Cela peut-être en ré-organisant une sortie avec une classe dans un autre musée ou en réalisant de nouveaux ateliers. La plupart des communes que nous touchons souhaitent accueillir le musée mobile sur son territoire une deuxième fois. Il y a donc bien un véritable impact localement.

Pour quel type de territoire le Mumo est-il le plus approprié ?

Les territoires que nous touchons en priorité sont les zones rurales et péri-urbaines. Ici, nous sommes par exemple dans un quartier politique de la ville. L'idée est vraiment de s'implanter dans des zones où il n'y a que peu ou pas d'offre culturelle pour créer une dynamique localement. Après, sur le déroulement, nous accueillons trois classes par jour. Puis, il y a des soirées portes ouvertes notamment à la presse afin de faire connaître le projet localement. Nous mobilisons aussi les élus ou les parents d'élèves pour essayer d'impulser de nouvelles dynamiques sur le territoire.

Rencontrez-vous des difficultés particulières sur certains territoires ?

Cela nous arrive d'avoir des personnes qui ont des doutes sur l'art contemporain. Nous ne pouvons pas convaincre tout le monde et ce n'est d'ailleurs pas le but. Il peut aussi y avoir une difficulté technique avec l'accueil du camion et son branchement électrique. Sur la perception des élus, quand ils décident de nous accueillir, c'est qu'il y a un engagement. En général, cela se passe donc bien et ils sont satisfaits du projet.

Propos recueillis par Baptiste Gapenne

Arts, culture et cohésion sociale
Des politiques ambiguës

Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique

Chloé Langeard – sociologue



L'action culturelle, désormais appréhendée comme un instrument de cohésion sociale et de développement, est devenue un champ transversal des politiques locales, c'est notamment ce dont témoigne la démultiplication des projets artistiques et culturels de territoire. Ces derniers, en faisant appel à la participation des citoyens, invitent à repenser les rapports entre les habitants, les artistes et les acteurs publics et privés – non sans quelques résistances – ainsi que l'évaluation telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui.

(...)

Les projets artistiques et culturels de territoire : placer le citoyen au cœur du processus

La participation des citoyens à la vie culturelle n'est pas nouvelle, mais elle semble réactivée aujourd'hui dans deux registres. D'un point de vue politique, la participation est devenue un enjeu démocratique en ce qu'elle permet l'expression citoyenne. L'impératif participatif, comme « *nouvelle grammaire de*

“La consultation du citoyen est convoquée à travers de nombreux outils de gouvernance (...).”

l'action publique » (Blondiaux et Sintomer, 2002), s'est imposé peu à peu aux responsables politiques afin de réduire le fossé entre gouvernants et gouvernés et tendre vers une plus grande efficacité dans la production et la gestion de l'action publique pour faire la preuve de sa légitimité. La participation des habitants, communément associée en France à la politique de la ville (notamment concernant l'aménagement du territoire et l'environnement), est promue dès le début des années 1980 (*ibid.*, 2002). La consultation du citoyen est convoquée à travers de nombreux outils de gouvernance dont se sont aussi dotées les politiques publiques de la culture comme les assises, les états généraux, les comités de suivi, les conférences consultatives, etc. Ceux-ci se veulent des lieux d'échange avec le citoyen, dans une démarche ascendante, pragmatique et de proximité afin de construire des solutions convergentes et de produire du consensus. D'un point de vue culturel, la participation des citoyens prend une forme esthétique. À travers le développement de projets artistiques et culturels de territoire, on observe des modalités différentes de rencontre entre les habitants, les artistes et les acteurs du territoire mais, aussi, de nouveaux rapports entre l'art et la question sociale (Bordeaux et Liot, 2012). Ces projets artistiques et culturels ont pour particularité de s'inscrire hors les murs, en dehors des équipements culturels, et impliquent un enracinement local pour être au plus près du territoire, et donc de ses habitants. Ils permettent à la création d'être plus en prise avec les questions de société. Cet ancrage suppose pour les artistes un temps long d'imprégnation du territoire ainsi qu'un temps de dialogue structurant avec ses différents acteurs : opérateurs artistiques et culturels, relais associatifs locaux, institutions non culturelles, etc. Il vise à garantir un partenariat stabilisé, une « *confiance réciproque* » (Henry, 2014, p. 139) et l'engagement de chacun des acteurs impliqués. Soulignons que cet enjeu – politique et culturel – de la participation est renforcé par des textes internationaux tels que la Déclaration de l'Unesco sur la diversité culturelle (2001), l'Agenda 21 de la culture (2004) ⁽²⁾ et, plus encore, la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels (2007), lesquels placent la culture au cœur des politiques locales et la population au centre des préoccupations.

La démarche participative est valorisée comme outil d'accessibilité à la culture, son objectif étant que les habitants se réapproprient la culture par la prise en compte de leurs singularités. Les publics ne sont plus appréhendés comme de simples destinataires mais comme des acteurs à part entière du processus : il s'agit de « faire avec les habitants » et non plus simplement « pour les publics ». Ces formes artistiques impliquent une élaboration partagée et reconfigurent l'objectif de démocratisation culturelle, bien loin de son échec déclaré. À la logique d'équipement, fondée sur une politique de l'offre et donc de la diffusion (Friedberg et Urfalino, 1984), se substitue peu à peu une logique de projet davantage fondée sur « l'infusion » et visant à désacraliser autrement l'art et la culture.

Ces projets artistiques et culturels de territoire associent habitants, artistes, professionnels de la culture, associations, institutions culturelles et non culturelles autour de la réalisation d'œuvres collectives à destination de l'espace public. Ils aspirent à inscrire la création dans la vie sociale. Ils deviennent ainsi une production de la population même du territoire, favorisant la rencontre de celle-ci avec le fait artistique et culturel, en particulier de la population considérée comme « éloignée » d'une certaine offre culturelle. Ce nouveau mode d'intervention est donc autant un processus de construction artistique qu'un tisseur de lien social : l'art se fait avec les habitants, auxquels il est destiné. En ce sens, il entend dépasser le clivage opposant les tenants de l'éducation populaire et les professionnels de l'art. Les institutions culturelles elles-mêmes sont amenées à sortir de l'entre-soi en travaillant à la création ou au renforcement de liens de partenariat avec les structures éducatives, sociales, etc., proches des habitants d'un territoire. Elles sont aujourd'hui invitées à jouer un rôle fédérateur au-delà de leur champ principal d'action, comme en témoignent la multiplication des partenariats entre institutions culturelles, structures hors de la sphère culturelle et collectivités territoriales ainsi que les actions de médiation dirigées vers des populations qui ne font pas partie de leur public habituel.

Les enjeux du processus de coconstruction : s'entendre sur le sens de la participation et de l'action

La participation est devenue en peu de temps une notion très consensuelle mais aussi très polysémique. Elle suscite de l'intérêt mais aussi des tensions, des malentendus voire des frustrations ; celles-ci surviennent notamment lorsque la participation devient une injonction sans qu'une attention soit portée au partage de la définition des règles du jeu, de la méthode, du comment faire ensemble dans un cadre d'écoute réciproque. Si la participation fait l'unanimité pour les porteurs de projet en tant que mode d'action, force est de constater qu'elle ne recouvre pas le même sens pour tous. Le citoyen est-il appelé à participer à l'action - en tant que témoin ou figurant - ou à la décision - en tant qu'acteur du processus ? S'agit-il de développer les pratiques artistiques des habitants, de les accompagner dans la création, de restituer leurs expériences à travers la création, de les convertir à de nouvelles formes esthétiques ? Et puisqu'il est question de projets de territoire, les relais associatifs locaux concernés sont aussi demandeurs d'une plus grande implication dans le projet, laquelle ne se limite pas à une intervention ponctuelle dans la seule démarche artistique. S'agit-il pour ces derniers d'apporter un soutien logistique, de garantir un public, de contribuer à la médiation du projet par l'apport de compétences spécifiques ? Préciser les degrés de participation, les attentes et les rôles de chacun paraît incontournable, sans quoi les participants, qu'il s'agisse des habitants ou des relais associatifs locaux, risquent de se désengager, l'impression d'une démarche descendante ou d'une simple prestation de service prévalant alors sur celle de la recherche de l'intérêt partagé.

La coconstruction suppose aussi de transcender le sens de chaque action publique et oblige au décroisement par la contribution de divers acteurs dont les logiques d'action, les valeurs et les représentations sont différentes mais qui travaillent sur un objectif commun. Cette transversalité entre les différents

“ Cette transversalité (...) pose en pratique bien des problèmes et soulève de nombreuses questions pour l'ensemble des acteurs participant à [la] mise en œuvre [des projets culturels] (...). ”

mondes du travail social, de la culture, des associations locales, des institutions culturelles, de la banlieue et de l'art est induite par ces projets artistiques et culturels de territoire. Elle pose en pratique bien des problèmes et soulève de nombreuses questions pour l'ensemble des acteurs participant à leur mise en œuvre :

- *du côté des agents des services culturels*, la transversalité appelle à sortir d'une culture professionnelle, profondément ancrée, qui tend à catégoriser, voire à hiérarchiser les projets qui relèveraient de l'art et de la culture, de l'animation socioculturelle ou encore de l'action éducative. Cette tension, toujours présente, renvoie à la question cruciale de l'exigence de qualité artistique, à l'articulation entre professionnels et amateurs, aux partenariats entre les fédérations d'éducation populaire et les institutions culturelles mais aussi aux éventuels décalages entre publics visés et publics réellement impliqués. La culture reste dans les faits une affaire d'experts, peu discutée avec les citoyens. La programmation et la qualité artistique attendue constituent une exigence rarement débattue avec les principaux acteurs du territoire concernés, et encore moins les bénéficiaires directs ;
- *du côté des artistes*, la coconstruction bouscule les cadres artistiques, voire la valeur de l'œuvre. D'abord parce qu'elle engage l'artiste dans de nouveaux rapports aux publics, à la production et à la diffusion de son travail. Elle suppose une collaboration étroite, en particulier avec les équipes des structures de quartier, qui se positionnent en « médiateurs » entre « leur public » et les artistes. La qualité artistique n'est plus uniquement inscrite dans l'œuvre mais résulte aussi des interactions entre les divers acteurs impliqués. Autrement dit, l'œuvre ne se résume pas à une restitution finale hors sol. Elle est dans le lien, la rencontre, l'action collective qui se transforme à mesure de son déroulement sous l'impulsion des croisements opérés avec des usages et des usagers. La coconstruction interroge aussi la fonction de l'artiste, qui ne se limite plus à celle de producteur parce que ces projets supposent un temps long d'imprégnation, de partage et d'appropriation par tous les acteurs impliqués dans le projet (habitants, professionnels de la culture, relais associatifs locaux, institutions non culturelles) pour des créations *in situ*. Celles-ci revalorisent le rôle de l'artiste dans la cité en repositionnant l'art dans le quotidien. L'artiste est amené à devenir médiateur entre de multiples partenaires aux objectifs distincts, voire parfois contradictoires. Si ces projets demandent aux artistes de développer de nouvelles compétences, ils requièrent aussi un engagement plus actif des collectivités dans la production et la gestion partenariales.

Car ils nécessitent un montage relativement complexe qui coordonne des partenaires aux cultures professionnelles, intérêts et objectifs hétérogènes ;

- *du côté des décideurs publics*, la coconstruction interroge les manières de prendre en compte et de rendre compte de ces projets artistiques et culturels de territoire. Ceux-ci prennent souvent la forme de microprojets, qui ne concernent qu'un nombre réduit de personnes et dont l'impact est difficile à isoler des politiques plus globales mises en œuvre au niveau de la ville (Auclair, 2006). Plus encore, « *la multiplicité des partenariats, les nouveaux référentiels publics et les dispositifs formalisés de mesure transforment profondément les modalités d'évaluation du secteur culturel* » (Langeard et al., 2012, p. 169). Dès lors, la valeur artistique se voit débordée par bien d'autres valeurs, comme celles de cohésion sociale, de lien social, d'émancipation, d'intégration, etc. Autrement dit, les expressions artistiques ne peuvent être appréciées que dans une conception hétéronome de l'art, en s'éloignant d'une conception exclusive d'un art autonome (Langeard et al., 2014). Face à ces transformations, les décideurs publics sont renvoyés au fondement même de la politique publique initiée : s'agit-il de répondre à des impératifs de reconnaissance et de visibilité d'un territoire ou d'être à l'écoute de la demande de la population locale, des pratiques populaires et de leur ancrage territorial ? S'agit-il d'une injonction à la participation ou d'une volonté de reconnaître l'expression citoyenne ? Est-il question de valoriser un processus artistique sur le long terme ou son résultat sur le court terme ? Comment rendre compatible un travail de proximité sur le territoire et une visibilité extraterritoriale ?

Une mise à l'épreuve de l'évaluation

Désormais, l'évaluation se déploie dans l'ensemble des secteurs d'intervention publique afin de rationaliser les moyens publics alloués et la justification des choix, dans un souci de transparence nécessaire au débat public (Duran, 1999). En matière de projets artistiques et culturels de territoire, et au regard des constats dressés précédemment, l'évaluation du processus apparaît plus pertinente que l'évaluation *a posteriori*. Autrement dit, l'évaluation *in itinere*, c'est-à-dire pendant la période où se déroule le projet artistique, semble la plus ajustée pour rendre compte d'un travail en profondeur et sur du long terme.

Par ailleurs, parce que ces projets travaillent à la transformation des contextes et des individus, parce qu'ils se situent dans le champ de l'expérience individuelle et collective, leur impact apparaît de fait difficile à appréhender par des méthodes quantitatives d'évaluation et les grilles d'évaluation nationales ⁽³⁾. Celles-ci dominent pourtant aujourd'hui et s'ajustent mal à ces nouvelles formes d'intervention. Quant aux approches qualitatives, elles ne sont pas moins problématiques : comment saisir des effets, individuels et collectifs, à court terme et à long terme, sur les représentations, les identités et l'estime de soi et sur le devenir des territoires ?

L'évaluation *in itinere* a le mérite de rendre visible la mise au travail d'un processus collectif entre acteurs politiques, institutionnels, associatifs et artistiques qui génère bien des zones de frottement entre des cultures professionnelles différentes, des missions et des intérêts parfois divergents. Ce mode d'évaluation étend la notion de bénéficiaires à l'ensemble des acteurs ayant pris part au processus, les habitants ainsi que les professionnels impliqués. Cette mise en visibilité de la structuration d'un réseau liée au projet permet d'accéder aux différents systèmes de représentation en jeu pour mieux les analyser et mieux appréhender les dynamiques de transformation à l'œuvre. De ce point de vue, l'observation participante a pour intérêt l'immersion totale de l'évaluateur dans un maillage relationnel et organisationnel particulièrement complexe et à la temporalité fluctuante. Elle est l'occasion de pouvoir accéder à des données qui restent la plupart du temps non formalisées par les acteurs impliqués et qui tendent à disparaître une fois le projet terminé. Ainsi, le temps long en amont de la mise en œuvre du projet, pendant lequel se construit une situation où chacun se situe et se reconnaît, est à considérer comme faisant partie intégrante de l'évaluation du projet artistique et non pas comme un temps accessoire par rapport à la production et à la diffusion. Trop souvent, ce travail en amont n'est pas pris en compte par les dispositifs publics qui privilégient la restitution finale, bien plus spectaculaire, considérée comme la « vitrine » du projet pour le territoire, la ville, les habitants, la politique publique mise en œuvre. Des effets contre-productifs en découlent : la fragilisation de la participation des habitants par leur désengagement progressif de la production finale, la frustration des artistes sur la qualité de la restitution finale, une concentration du budget et une dépense démesurée sur la restitution finale, la surreprésentation de publics captifs (comme le public scolaire) par l'amélioration de leur taux de participation à ces projets, etc. De fait, les indicateurs ont pour effet de centrer l'attention et l'activité des acteurs sur ce qui est mesuré – surtout lorsque l'évaluation a valeur de sanction – et rendent de fait invisibles toute une série d'activités et de missions qui échappent aux mesures de la performance.

Ces projets artistiques et culturels de territoire s'inscrivent dans une période d'expérimentation de nouvelles façons de faire qui viennent bousculer des valeurs bien ancrées dont les différents acteurs professionnels et institutionnels peinent à se débarrasser ou dont ils n'ont pas forcément envie ou intérêt de se défaire. Le fait de placer les individus au cœur du processus engendre du changement, de la transversalité – entre secteurs d'action publique, services, professionnels – et génère ainsi une confrontation des valeurs et une remise en question des cultures professionnelles. Cela suppose d'accepter d'être traversé par de nouvelles manières de faire et de reconnaître les compétences de chacun. Si ces interventions artistiques et culturelles reposent sur des logiques d'action et des finalités qui entrent en résonance avec le secteur de l'action sociale (ancrage territorial, public de proximité, logique de projet, visée de transformation sociale),

persistent sur le terrain le sentiment de mise en concurrence, les reproches d'instrumentalisation réciproques, la méfiance. Autant de problématiques auxquelles les politiques publiques sont actuellement confrontées, dès lors que la culture intégrée dans un projet de territoire met le citoyen au centre de l'action. Au final, la participation des citoyens à la vie culturelle interroge en pratique l'équation complexe qui cherche à conjuguer la démocratisation et la démocratie culturelles.

(...)

Notes

(...)

2 – Ce texte d'orientation signé par plus de 300 collectivités dans différents pays européens (dont la France) met en avant les notions de droit culturel (protection et promotion de la diversité des expressions culturelles) et de participation citoyenne à la culture.

3 – Le taux de places vendues par rapport à la jauge mise en vente, le taux de la création par rapport au nombre de fauteuils mis en vente, le taux de fréquentation par le public scolaire, etc., sont des indicateurs prégnants dans les Projets annuels de performance, à la suite de la mise en place de la loi organique relative aux lois de finances en 2001.

Appel à projet "Le musée sort de ses murs" 2019

Publié le 03.07.2018 / Site du ministère de la Culture

Pour la deuxième année, le ministère de la Culture lance, en direction des musées de France, un appel à projet en vue de l'attribution du label « Le musée sort de ses murs ».

Le label « Le musée sort de ses murs » concerne les projets organisés dans des lieux publics distincts de l'espace muséal : gares, mairies, écoles, maisons de quartier, foyers ruraux, lieux associatifs, magasins, maisons de retraite, hôpitaux, maisons d'arrêt, etc. manifestant un objectif clair de démocratisation de la culture et allant au-delà de la simple exposition délocalisée.

Date limite de dépôt des dossiers : 13 juillet 2018

Ce label, attribué pour la première fois en 2018, a été créé dans le prolongement du rapport remis à la ministre en mars 2017 sur les musées du XXI^e siècle.

Partant du constat que les musées se doivent d'aller activement à la rencontre des publics qui ne franchissent pas spontanément leurs portes, il vise à valoriser les opérations réalisées en d'autres lieux que le musée lui-même (écoles, maisons de quartier, autres institutions culturelles) qui, par leur originalité, leur ambition, leur exemplarité et les résultats obtenus, permettent effectivement d'amener le musée vers de nouveaux publics et d'encourager ces derniers à y venir ensuite.

Seront particulièrement valorisées les opérations manifestant un objectif clair de démocratisation de la culture, et notamment :

- les opérations mises en œuvre dans des lieux publics : gare, mairie, maison de quartier, foyer rural, entreprise, grand magasin, maison de retraite, hôpitaux, maison d'arrêt, etc. ;
- les collaborations entre musées et autres structures culturelles (archives, médiathèque, théâtre, conservatoire, etc.),
- les opérations en direction des jeunes et des publics du champ social mais aussi, plus largement, en direction de l'ensemble des publics non familiers ou éloignés des musées,
- les actions de médiation innovantes,
- les opérations inscrites dans la durée,
- les opérations pouvant être facilement transposées par d'autres musées en d'autres lieux.

De même, les opérations visant à conjuguer un discours scientifique rigoureux à une approche désacralisée voire ludique du lieu-musée ou des collections sont particulièrement recherchées.

Pour autant, s'agissant d'une nouvelle opération, toutes les initiatives sont potentiellement éligibles à ce label.

Le label sera normalement accordé pour un an. Les opérations nouvelles peuvent faire l'objet d'une subvention du ministère de la culture. Pour les opérations récurrentes ou inscrites dans la durée, le label pourra être accordé pour une année (éventuellement renouvelable après évaluation des résultats obtenus) ou pour plusieurs années (pour les opérations pré-existantes pour lesquelles un bilan peut dès à présent être produit).

Les projets sélectionnés feront l'objet d'une convention entre la collectivité ou la personne morale de droit privé à but non lucratif porteuse de l'opération et l'État (ministère de la Culture, service des musées de France).

DOCUMENT 4



1/ Autres Temps ? Autres Lieux ? (...)

1.2 Le Hors-les-murs, un levier pour diversifier les publics ?

Béatrice Marciani

Si l'action hors-les-murs était autrefois une prérogative du théâtre, elle est devenue aujourd'hui une pratique courante de tous les lieux de culture, en particulier les musées. Ces derniers se sont transformés de coffres-forts où renfermer les trésors nationaux en des lieux qui se rapprochent de leurs publics en sortant du cadre prédéfini.

Les institutions organisatrices de cet atelier sont de nature très différentes : elles vont de grandes structures comme la RMN-GP, le Musée du Louvre et le Musée du quai Branly-Jacques Chirac, aux petits musées parisiens comme le Musée de la Poste et le Musée de l'Assistance Publique Hôpitaux de Paris (AP-HP), en passant par le Musée de la Marine, le Château de Vincennes et le frac Île-de-France. Des représentants du monde académique ont été également invités pendant la journée (Nathalie Montoya et Laurent Fleury, sociologues des politiques culturelles) afin d'apporter un nouveau regard par rapport à celui des acteurs de terrain.

La forme de la table-ronde a semblé la plus adéquate afin d'engager le débat sur la problématique transversale de la journée : musée et politique des publics hors-les-murs, quelle méthodologie d'action à adopter en fonction de ses objectifs ? Et deux questions ont réuni les interventions autour d'un thème par demi-journée : « Le hors-les-murs, une nécessité ? » et « À la rencontre de nouveaux territoires ».

Les raisons qui ont encouragé des actions hors-les-murs peuvent être de nature assez différente : premièrement la volonté des musées de conquérir le non-public et de légitimer le visiteur éloigné à être autonome et de venir « dans les murs ». C'est le cas par exemple du musée du quai Branly-Jacques Chirac qui, à travers ses Ateliers Nomades dans des communautés d'agglomération franciliennes comme le Grand Paris Sud, Cergy Pontoise, Clichy-sous-Bois et Montfermeil, voulait créer une relation de longue durée avec des nouveaux publics. La méthodologie adoptée par le quai Branly met au centre la venue au musée des relais avant, pendant et après le projet, dans une optique de co-construction : la première phase consiste à amener au musée les relais afin de leur faire connaître les collections ; ensuite le musée rencontre les usagers à travers des ateliers, des concerts et en faisant sortir des œuvres et, enfin, les habitants sont invités au musée aussi après la fin du projet pour, en définitive, donner de l'autonomie au visiteur.

La même exigence de diversifier les publics et de visibilité est présente dans le projet du Musée de la Marine à Paris-Plages (édition 2016), qui voulait faire découvrir le musée et ses activités auprès d'un public éloigné de la pratique culturelle, avant leur fermeture pour travaux (mars 2017). Ce projet, mené en partenariat avec le Louvre et des centres de loisirs, prévoyait la construction d'un petit bateau avec des matériaux de recyclage et ensuite l'invitation des familles participantes à l'exposition des œuvres de leurs enfants au sein du musée. L'enquête qualitative sur la réception du projet a démontré que

l'image du musée a évolué auprès des usagers : le public a perçu l'effort de l'institution de sortir de ses murs et le respect que l'institution porte envers ses visiteurs.

Le hors-les-murs peut être même vu comme une extension pérenne des actions de l'institution : l'exemple du frac Île-de-France est particulièrement éloquent, dans la mesure où le frac a comme fonction principale de diffuser sur le territoire francilien son fond d'art contemporain. Le module itinérant d'exposition Flash Collection est un projet de sensibilisation à l'art contemporain avec des œuvres originales, mis en place dans le réseau des lycées d'Île-de-France, dans les hôpitaux et avec les publics du champ social : le but, à travers une heure de médiation devant les œuvres, est finalement celui de faire venir les publics au siège parisien du frac et de rapprocher des publics éloignés à de l'art contemporain.

Une deuxième raison qui a stimulé les actions hors-les-murs est la fermeture temporaire d'une institution : dans ce cas, le hors-les-murs est un moyen de maintenir « accessible » le musée, pour créer de la curiosité, pour accroître la notoriété et enfin, pour faire revenir les publics dans les murs. Le Musée de la Poste a fermé ses portes en octobre 2013 pour rénover ses espaces et ce, en vue de permettre une accessibilité totale à l'ensemble de ses publics. Une fois fermé, le musée devait rester présent dans la programmation culturelle parisienne afin de garantir une visibilité de l'institution sur les publics et ne pas se faire oublier par les scolaires qui représentent environ un quart du visitorat du musée. À ce contexte s'ajoute aussi l'interdiction formelle de la Préfecture de déplacer les classes dans les musées parisiens, à cause de l'état d'urgence suite aux attentats de novembre 2015. Basé sur la logique d'une co-construction de projet avec les enseignants et les conseillers pédagogiques de circonscription, et bien que le hors-les-murs soit un véritable succès de fréquentation (442 classes en 2016), l'équipe des publics a rencontré quelques difficultés : gestion de la temporalité (musée ouvert/préparation de la fermeture/phase hors-les-murs/préparation du nouveau musée/réouverture), organisation du travail en interne et les moyens mis en œuvre. Il a également interrogé sur la future réouverture et le retour des publics dans les murs.

Une situation similaire a été vécue, avec des moyens différents, au Musée de l'Assistance publique – Hôpitaux de Paris (AP-HP) qui a fermé ses portes en 2012 : pour pallier la fermeture temporaire du musée, il s'est lancé dans une expérience de hors-les-murs virtuel. L'opération de médiation sur les réseaux sociaux avait comme finalités le dévoilement de la collection invisible et insolite du musée, le maintien du lien avec les publics en temps de fermeture et l'accroissement de la notoriété du musée. Les réseaux sociaux ont été pour l'AP-HP un miroir amplificateur des expositions itinérantes et éphémères, des événements, des coulisses : pourtant, ces actions à l'heure actuelle n'ont pas transformé un public virtuel en un public réel et les statistiques des sites web montrent que les contenus proposés, sauf les sujets fédérateurs, sont perçus comme des contenus descendants.

La troisième raison qui a incité les musées à s'investir dans le hors-les-murs est la politique ministérielle de démocratisation culturelle, qui supporte en termes budgétaires les projets d'éducation artistique et culturelle et les actions avec les publics empêchés.

La mallette pédagogique conçue par la cellule médiation-éducation de la RMN-GP, répond à la commande conjointe des ministères de la Culture et de l'Éducation Nationale et se veut acteur, dans n'importe quel lieu, de la sensibilisation des élèves à l'art, à travers une approche ludique. La mallette a été la base pour un projet de démocratisation culturelle dans la zone de sécurité prioritaire de Gonesse : pendant trois mois, quatre artistes aux différentes spécialités (photo, illustration, écriture, papier) ont fait explorer aux Gonessiens de tous les âges le thème du portrait dans l'art et les usagers ont ensuite réinterprété les exemples en créant leur autoportrait ou des portraits. Ces œuvres ont

été ensuite exposées dans toute la ville et un livret souvenir a été offert aux participants. Ce projet a permis aux équipes de penser autrement la médiation, de valoriser les savoir-faire, de s'organiser face à la charge de travail en interne et en externe et d'entretenir un réseau de partenaires.

Les projets portés par le Château de Vincennes s'inscrivent pleinement dans la démarche vers les publics empêchés et éloignés : sur l'année l'équipe de médiation a mené trois projets en hôpitaux, un en CEF (Centre Éducatif Fermé) et un autre en association délocalisée. Les typologies adoptées ont été de deux natures : l'aller-retour au Château, semblable à celui du quai Branly, et le délocalisé uniquement. Les objectifs étaient de faire connaître le monument et de faire rentrer les visiteurs dans les murs : la méthodologie adoptée mettait au cœur la co-production avec les partenaires et la valorisation, à projet terminé, du travail de chacun. L'impossibilité de « faire sortir le monument » a entraîné l'usage du numérique, ce qui a obligé les médiateurs à revoir leurs méthodes et à penser à des nouveaux outils.

Le Louvre également conduit des projets avec des publics éloignés et empêchés adultes : le cas des « Conversations » dans les hôpitaux est exemplaire de cette démarche. La méthodologie mise en place est basée sur l'échange simple et amical avec les relais sur des reproductions d'œuvres : étant donné la faible capacité de moyens, soit financiers soit humains, le Louvre a décidé de faire appel aux volontaires en interne, ce qui pose néanmoins une grande question à propos de leur accompagnement. Les conversations ont été évaluées de manière qualitative avec les partenaires : elles ont montré que les agents et les volontaires incarnent le Musée du Louvre et les usagers apprécient, comme dans le cas du Musée de la Marine évoqué précédemment, la venue de l'institution dans leurs murs.

Il émerge de ces différentes situations, des problématiques et des bonnes pratiques communes.

Les moyens investis ont été une de ces problématiques : il ressort que ces projets sont chronophages, fatigants, coûteux et qu'il y a une difficulté à les valoriser, en termes de nombre de personnes touchées. La réponse à ce questionnement a été la co-construction avec les relais et les partenaires selon des objectifs clairs et définis, le tout dans une posture émancipatrice de l'institution : l'objectif est la fédération des compétences et de l'équipe, la création de la cohésion et l'accompagnement des acteurs. L'expérience de co-production se termine par des restitutions avec les partenaires et les usagers, afin de valoriser le travail de chacun.

Une deuxième difficulté est l'évaluation de l'effective retombée sur les usagers : la plupart des intervenants ont opéré des enquêtes qualitatives qui font apparaître un renouvellement de l'image du musée, en passant du coffre-fort à un musée du 21^e siècle qui se déplace vers ses citoyens. Cette image renouvelée du musée est le fruit de la pratique « conversationnelle » adoptée par les institutions : l'incarnation de l'institution par les agents, le dialogue, le jeu, l'échange horizontal et non descendant a créé la confiance et le respect réciproque.

La troisième problématique est la conflictualité des valeurs de l'institution et les mises en œuvre proposées, ainsi qu'entre les différentes équipes : les différents ensembles de métiers, divisés entre l'univers de la conservation et l'univers de la médiation, provoquent des vraies difficultés. La solution est la posture volontariste et émancipatrice de l'institution : essayer de combler l'écart entre le grand public et les œuvres, tout en faisant éprouver l'émotion de l'institution.

La quatrième grande problématique commune est la temporalité : la mise en place de tous ces projets s'effectue sur un temps long et dans certains cas, comme celui d'une

fermeture temporaire, le travail hors-les-murs redouble le travail in situ. Une autre question qui se pose, en lien avec la temporalité, est celle de la fin du projet : un projet HLM mené pendant une fermeture temporaire ne peut pas être systématiquement porté aussi après la réouverture du musée. Par contre, dans le cas d'une institution ouverte qui a comme objectif le développement de ses publics, il est important d'inscrire le projet dans la durée en anticipant la fin du partenariat et la façon de faire perdurer les effets.

Une fois le projet HLM terminé, l'enjeu est le retour véritable du public à l'établissement : le HLM n'est pas une garantie du retour des usagers dans les murs. Des exemples sont la faible participation des visiteurs virtuels de l'AP-HP aux événements physiques ou les enseignants qui préfèrent que le Musée de la Poste aille vers eux, plutôt que de revenir au musée. A l'heure actuelle, le public s'est habitué au fait que le musée sorte de ses murs, que ce soit physiquement ou virtuellement. La concurrence entre public réel et public virtuel semble évidente, le premier étant toujours moins nombreux que le deuxième. Le public peut, surtout à travers le numérique, s'approprier le musée et être dans une démarche sédentaire, gratuite, et hautement qualitative : théoriquement l'expérience virtuelle ne se substitue pas à l'expérience réelle, mais cela pourrait changer un jour. Le hors-les-murs peut être un vecteur pour faire récupérer davantage l'émotion et la matérialité de l'original, il restera toujours une mission de service public auprès des publics éloignés et empêchés, mais ne sera sans doute pas une aide véritable au retour à la pratique classique de la visite du musée pour tous les publics.

Maison des associations 5,
place Saint-Jean - 69005 Lyon
mediationculturelle@free.fr
www.mediationculturelle.net

Médiation culturelle
association

(...)

De la médiation à la médiation culturelle

Le mot *médiation* est aujourd'hui employé par de nombreux acteurs. Il est utilisé dans des contextes différents pour parler de l'intervention d'un tiers dans une situation de nature conflictuelle : médiation juridique, politique, familiale, sociale, inter-culturelle, etc.

Le terme de *médiation* induit ainsi l'idée d'une triangulation, dans une situation où la présence d'un tiers est requise lorsque deux parties, en dialogue, sont en conflit ou en tension (incompréhension, communication empêchée, intérêts divergents,...).

La notion de *médiation* émerge au cours des années 60 dans le champ culturel, et plus particulièrement dans le champ des musées, dans les années 80. Elle induit l'idée d'un dialogue parfois difficile entre des publics et des objets culturels, voire d'une tension ressentie entre des établissements culturels et des populations.

Le mot *médiation* dont s'emparent les milieux culturels désigne alors la rencontre, une situation de communication, des échanges et des moyens d'interprétation qui génèrent des relations. Selon les contextes et les lieux, cette notion est utilisée dans le sens de « technique de communication culturelle », de « vulgarisation », d'« animation » ou bien d'« action culturelle ».

Trois pôles sont historiquement identifiés :

- des objets matériels ou immatériels, des territoires, des idées,
- des personnes, individuelles ou en groupe : visiteurs, spectateurs, regardeurs, usagers, touristes, publics, populations, ...
- une structure culturelle ou un environnement institutionnel et ses personnels engagés dans des missions d'intérêt général : collecte, protection, conservation, création, recherche, études, valorisation, diffusion, accueil, éducation, accompagnement, ...



Pensée à l'origine pour faciliter la diffusion, notamment d'œuvres ou de savoirs savants produits ou diffusés par des spécialistes, la médiation invente progressivement un dialogue, une circulation entre ces trois pôles en prenant en considération :

→ la nature et la portée de ce qui est donné à découvrir, à connaître, à comprendre, à entendre, à toucher, à voir, à éprouver, à sentir, etc.

→ le ressenti, le vécu, l'expérience, les représentations, les systèmes de références culturelles, l'imaginaire et la culture des personnes,

→ les actions pour lesquelles la structure culturelle est mandatée, légitimée et réglementée.

Aussi entendons-nous la médiation culturelle comme plurielle, multidimensionnelle, transversale et transdisciplinaire.

Elle apparaît pleinement comme circulation. Elle est « ce qui est entre ». En ce sens, elle reste fidèle à l'étymologie du mot *MÉDIATION* : de *mediare* « être au milieu », de *medius* « au milieu ». Le suffixe *-tion* ajoute une dimension dynamique à la racine *med-*, d'où la définition très large de la médiation comme « ce qui relie ».

La médiation culturelle, aujourd'hui

Que la médiation culturelle construise un dialogue entre des personnes à partir des objets culturels d'hier ou ceux d'aujourd'hui, elle agit toujours dans un contexte contemporain.

L'information et la production culturelle, largement démultipliées, s'offrent aujourd'hui à nous de façon surabondante et concurrentielle. L'accessibilité aux savoirs et aux sources d'information semble à la fois aisée et illimitée. Et pourtant, devant un tel étourdissement, nous manquons bien souvent de repères face à des savoirs et à des situations de plus en plus complexes, difficiles à appréhender.

Dans ce contexte, l'institution se doit d'apparaître comme un référent, un interlocuteur respectueux des valeurs fondatrices de la société et soucieux de favoriser l'émergence d'une citoyenneté ouverte, non discriminante, partagée, avisée, critique et responsable.

Dans le domaine culturel, on constate aujourd'hui un écart paradoxal entre des structures culturelles qui proposent et des citoyens qui disposent. Est-ce, comme on l'entend souvent, parce que les productions, même savantes et de qualité, ne répondent pas aux attentes des citoyens ? Est-ce parce qu'elles expriment les valeurs des élites, lesquelles ne rencontrent pas toujours les intérêts ou les valeurs du vulgaire ? Ou faut-il penser que les personnes sont avant tout incitées à consommer activement des produits culturels plus qu'à s'approprier véritablement les outils culturels en vue d'un développement personnel et social ? Quels seraient les processus à inventer pour lire la complexité de la situation ? Est-ce un manque d'outils ou de volonté ?

Quoi qu'il en soit, la médiation ne saurait se limiter à faciliter la consommation ou à vulgariser des savoirs savants pour une meilleure assimilation du discours. Ne doit-elle pas, au contraire, assurer un accompagnement et contribuer au tissage relationnel entre les structures culturelles et les citoyens en inscrivant son action et ses effets dans une continuité et dans la durée ? Elle agirait donc en réalité bien au-delà d'une certaine idée, condescendante, de « traduction/explication » (des savoirs savants) et d'une vocation de « passeur » (des connaissances, des usages et des valeurs des élites), pour rencontrer plus volontiers celle d'« interprétation », en apportant les outils nécessaires à la construction d'un véritable regard critique et actif, impliquant toutes les dimensions de l'être, dans son inscription sociale et culturelle.

Ainsi, contribue-t-elle sans doute mieux, dans une visée démocratique, à la construction partagée d'une culture en devenir.

Vers des professionnels de la médiation culturelle

Dans le champ culturel, les personnes en relation avec les publics ou en charge d'actions en direction des publics sont désignées communément de diverses manières : guide-conférencier, chargé de médiation, guide, guide-interprète, animateur, conférencier, responsable des publics, coordinateur, professeur-relais, éducateur, intervenant-expert, témoin, médiateur culturel, chargé de relations publiques, chargé d'interprétation, ...

Ces différentes désignations renvoient souvent à des fonctions différentes, qui n'impliquent pas forcément une posture de médiation culturelle.

Au-delà de ces distinctions, on constate pourtant que nombre de ces personnels se sont professionnalisés ces dernières années, en développant des savoir-faire et des compétences spécifiques à leurs missions : conception d'activités, de dispositifs d'interprétation et de formation, animation diversifiée avec des publics différents, coordination et gestion de projets, évaluation des situations, des dispositifs et des actions, développement de projets en partenariat, animation d'un réseau de partenaires des champs social, culturel, scientifique, éducatif, ... Ils tendent à partager une culture professionnelle au-delà des différences d'appellation, de parcours, de statuts et de contexte de travail.

En outre, l'idée de démocratisation culturelle, présente ces dernières années dans l'intention politique, a conduit les institutions à confier à des personnels spécifiques la réflexion, la conception, la mise en acte et la pratique sur le terrain de la rencontre avec les publics et de leur accompagnement. Un mouvement est amorcé qui reste à renforcer afin que la prise en compte des publics soit effective et de qualité.

Un engagement partagé

En tant que posture éthique, la médiation culturelle doit sous-tendre toute démarche de mise en œuvre d'un projet culturel. On ne saurait se satisfaire d'une bonne conscience condescendante. Bien au contraire, il s'agit d'appliquer des choix éthiques dans l'esprit de service public et dans l'intérêt général.

L'intention de médiation doit correspondre à une véritable volonté partagée de favoriser la rencontre autour de l'objet, de l'œuvre, du lieu ou de l'exposition afin de rendre possible une pleine appropriation, par les personnes (publics, populations, usagers, visiteurs, ...), de ce qui est proposé. Elle doit donc irriguer transversalement l'établissement culturel et mobiliser la mise en œuvre d'un véritable dispositif commun partagé par les différents acteurs, au service des publics.

Ainsi, le projet scientifique et culturel d'un établissement, la production d'une exposition ou la diffusion de savoirs, la programmation culturelle, les modes de communication et d'accueil des publics participent pleinement de l'intention de médiation. Le rôle d'une structure culturelle et son organisation même sont, à ce titre, réinterrogés en profondeur.

(...)



des investissements participatifs, collaboratifs, dans une démarche de co-construction avec un public transformé en partenaire-usager. Pour autant, un paradigme ne chasse pas l'autre, et ils continuent tous à sévir en parallèle, selon les lieux, les circonstances, les appréciations et préférences des acteurs qui entreprennent des démarches expographiques.

	Exposition de collections	Muséologie d'objets	Périodicité	Caractérisée par
1			XIX ^e	Musée d'étude / Savants / Production des sciences
2	Exposition de connaissances	Muséologie des savoirs	XX ^e	Musée éducatif / élèves école / Diffusion
	Exposition à thèse	Muséologie d'idées	Depuis les années 1980	
3	Exposition-expérience	Muséologie centrée sur la personne	Depuis les années 1990/2000	Interactivité (musée de science) / Art relationnel (art contemporain), etc.
4	Exposition participative	Muséologie dédiée à la co-écriture	Actuellement	Implication / Co-construction

Sans revenir sur ces analyses expographiques que nous avons développées dans un ouvrage précédent, nous pouvons simplement mentionner ce contexte qui voit se juxtaposer dans les propositions expositives actuelles ces modèles, s'exprimant souvent de manière concurrente et confuse. Le quatrième paradigme est encore timide, mais bien des signes démontrent l'envie de le voir se développer à l'avenir. Il n'est pas anodin que le rapport sur les musées du XXI^e siècle, piloté par Jacqueline Eidelman, fasse la part belle au participatif, au détriment parfois des thématiques qu'étaient censés traiter d'autres ateliers : le désir de participatif est prégnant¹⁴. Car il ne résulte pas d'une mode, mais d'une mutation en profondeur. Ces quatre paradigmes

14. *Rapport de la mission musées du XXI^e siècle*, sous la direction de Jacqueline Eidelman ; rapporteurs : Claire Barbillon, François Mairesse, Sylvie Pflieger et Serge Chaumier, ministère de la Culture et de la Communication, février 2017, téléchargeable sur : <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Nous-connaître/Consultations-publiques/Musees-dur-21e/Rapport-de-la-mission-Musees-du-XXIe-siecle>>.

(...) Le premier paradigme expographique est caractérisé par une ère centrée sur les objets, les collections qui justifient les mises en exposition. Le second paradigme est tourné sur les discours, les concepts, les interprétations et donne lieu à la muséologie d'idées qui met en cause le premier paradigme de la muséologie d'objets. Il s'est affirmé avec la nouvelle muséologie, la muséologie de la rupture, la muséologie d'interprétation depuis les années 1980. Le troisième paradigme dans lequel nous sommes pleinement depuis les années 1990 n'est plus tant tourné sur les objets, ni même sur les discours, les idées à communiquer, mais sur les visiteurs et sur leurs expériences. Du second paradigme communicationnel, nous sommes passés au paradigme expérientiel. Enfin, le quatrième paradigme qui s'invente sous nos yeux et sur lequel nous reviendrons plus loin, accompagne le développement du Web 2.0. Il réside dans la volonté de mettre en avant

expositionnels co-existent. Ainsi alors que les galeries du Grand Palais peuvent donner à voir une exposition des plus classiques, rétrospective de tel ou tel artiste, dans le fétichisme le plus absolu de l'œuvre, elles peuvent ensuite présenter une exposition signée par Jean Clair ou Jean-Hubert Martin qui déploie d'abord un véritable discours et pour lesquels les œuvres sont des éléments interprétatifs. Nombreuses sont également les expositions, par exemple en art contemporain, qui invitent à une expérience immersive, et à interagir avec les propositions. L'exposition Yoko Ono, *Dream come true*, par exemple, invite le visiteur à agir, et même à produire des objets, à peindre dans l'exposition. D'autres expositions pourront inviter demain un artiste à proposer un cadre dans lequel les visiteurs pourront exprimer leur créativité. Ainsi lorsque Michel Gondry propose l'exposition *L'Usine des films amateurs*, c'est avant tout un décor, un plateau de cinéma, mais aussi des protocoles pour que ce soit le visiteur qui réalise sa propre expérimentation en faisant son expérience de production de l'exposition¹⁵. Chaque visiteur, chaque groupe de visiteurs vit alors une expérience singulière, ce d'autant plus que l'exposition n'est pas un produit fini, mais une matrice génératrice d'expériences, volontairement inachevée, pour servir de cadre de réalisation de soi à tout un chacun. L'exposition est virtuelle, elle ne se concrétise que dans la mesure où le visiteur l'investit pour la réaliser. D'autres expositions de science ou de société, invite des volontaires à co-construire le scénario de l'exposition, voire à l'alimenter en cours d'exposition. Nous sommes alors dans ce nouveau paradigme, encore balbutiant, mais dont on pressent le développement dans l'avenir, et sur lequel nous reviendrons. Il faut pour en comprendre les motifs et en saisir la richesse heuristique, en étudier les conditions d'exercice et de développement, examiner les raisons qui en rendent l'avènement inéluctable. (...)

15. <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/co46R8B/rKaMjMg>>.

Quand les musées sortent de leurs murs

Marie-Anne Kleiber - 19 juin 2017

Mardi, le centre Pompidou présente des œuvres originales en prison. Une première en France. D'autres grands musées parisiens vont aussi à la rencontre de publics "empêchés".

Une bouffée d'art souffle parfois dans des endroits inattendus. Mardi 22 janvier, toute la journée, un ensemble de toiles d'inspiration fantastique, venues des collections du Centre Pompidou, franchira les murs de la maison d'arrêt d'Osny dans le Val-d'Oise. C'est la première fois qu'une œuvre d'art originale s'installe en prison. Pour cette première, Beaubourg assure le déménagement des peintures, leur installation dans le gymnase de l'établissement pénitentiaire et envoie un conservateur et l'artiste en personne, Philippe Mayaux, comme ambassadeurs auprès des détenus.

Dans le langage technocratique des musées, il s'agit d'actions en direction des publics "empêchés" - prisonniers, malades - et "éloignés", ceux qui ne vont jamais aux musées parce qu'ils sont loin de chez eux, ou loin de leur univers culturel. Le tout nouveau Louvre-Lens et le centre Pompidou-Metz participent à ce rapprochement avec des habitants qui ne peuvent tous "monter" à la capitale.

L'opération *Un jour, une œuvre*

Comme le souligne Alain Seban, président du Centre Pompidou, "près d'un Français sur deux n'a jamais mis les pieds dans un musée de beaux-arts. Pour que le musée aille au-devant de ceux qui n'y vont jamais, l'enjeu, c'est de présenter des œuvres originales - c'est le principe, l'essence même du musée - dans des lieux qui ne soient pas des musées". C'est ainsi qu'est né le centre Pompidou mobile pour la province, et l'opération *Un jour, une œuvre* pour les Franciliens qui ne vont pas voir des chefs-d'œuvre dans la capitale, même lorsqu'ils ne sont qu'à quelques stations de métro de chez eux.

Depuis fin 2011, un lycée professionnel à Saint-Maur, la salle des mariages de Montreuil, ou un centre commercial à Cergy, ont accueilli des peintures de Beaubourg, accompagnées à chaque fois d'un conservateur et de l'artiste en personne, de grands noms de l'art contemporain comme Gérard Garouste ou Hervé Di Rosa. Entre 300 et 600 personnes sont à chaque fois venues aux rendez-vous. "On sent que les gens sont émus de découvrir une œuvre, et aussi de rencontrer l'artiste, c'est une très forte plus-value, explique Michel Gauthier, l'un des deux conservateurs qui participent à *Un jour, une œuvre*. Je leur parle de façon simple, sans pour autant dire des niaiseries. À la fin, les participants aiment venir poser des questions en tête à tête avec l'artiste. Pour Robert Combas, qui avait donné un vrai show, ils lui avaient demandé des autographes comme à une rock star!"

À l'hôpital et dans les maternelles

Le Louvre, la Réunion des musées nationaux ou le Quai Branly mènent, eux aussi, des actions hors les murs, envoyant à l'extérieur des conteurs (le Quai Branly), ou des conférenciers à la Santé pour la RMN et le Louvre, ainsi qu'à l'hôpital Saint-Louis - auprès d'adolescents leucémiques - pour le Quai Branly. Le Louvre expose aussi des fac-similés dans des maternelles de ZEP à Paris ou en prison. À la maison centrale de Poissy, le musée le plus visité de France avait organisé, il y a deux ans, dans la cour de l'établissement pénitentiaire, une exposition de copies de toiles, sélectionnées et commentées par les détenus. Cette année, ce sont deux grands moulages - une Vénus callipyge et un gladiateur baroque - qui trônent dans la cour de Poissy, et sur lesquels des prisonniers travaillent, au cours d'ateliers de sculpture, son et vidéo. "Nous privilégions l'interdisciplinarité, précise

Frédérique Leseur, chef du service éducation, on ne veut pas rebuter en faisant une conférence, en attaquant sur des questions de savoir, on vient vers les gens, on les aide à ne pas se perdre, sans forcer la main."

Pour faire tomber les appréhensions, la vénérable institution de la rue de Rivoli a ainsi organisé une "Hip-Hop battle" en 2011, au centre chorégraphique de Créteil : les jeunes improvisaient devant des images de sculptures antiques, évoquant le combat, tel Hercule écrasant un python. Et à la fin du mois, une nouvelle soirée d'improvisation – théâtrale cette fois – aura lieu à La Courneuve. L'objectif : faire venir ensuite ces jeunes aux nocturnes du musée. Difficile de chiffrer les retombées. Sur les 2 000 personnes qui ont participé aux "Week-Ends Dogon" à Montreuil en mai 2011 - exposition de moulages de statues africaines, ateliers dans les squares -, 1 100 sont ensuite venues au Quai Branly. "Notre idée, c'est de 'sortir le musée', de montrer qu'il est accessible à vraiment tout le monde, sans pour autant créer un ersatz. Nous proposons des contenus culturels, des rencontres avec des anthropologues, des chercheurs", explique Stéphane Martin, le président de l'établissement. En mai 2013, le Quai Branly va mettre le cap sur Cergy, où le musée pourrait, pour la première fois, amener des œuvres authentiques.

(...) La mobilité des œuvres

Françoise Nyssen souhaite que chaque concitoyen puisse avoir accès aux œuvres d'art, et en particulier aux grands chefs d'œuvres des collections nationales, qu'elles soient anciennes ou contemporaines, qu'elles soient picturales ou sculpturales.

Aujourd'hui, dans le domaine de l'art contemporain, les FRAC (Fonds régionaux d'art contemporain) jouent un rôle essentiel dans l'exposition des œuvres puisque l'une de leur mission fondatrice est la mobilité des collections. La programmation hors-les-murs des FRAC concerne environ 2/3 du public des FRAC (1 470 000 visiteurs au total dont 213 000 scolaires).

S'agissant des musées nationaux, sur 5 ans (de 2013 à 2017 hors Pompidou et Quai Branly), il y a eu 21 297 œuvres prêtées en région pour 1 524 expositions. Ce mouvement s'amplifiera et sera réorganisé. Grâce aux cartographies établies, nous ciblerons davantage, à partir de 2018, les zones les plus éloignées de l'offre culturelle.

La ministre de la Culture souhaite ainsi lever tous les tabous, en lien avec les musées nationaux, afin d'offrir un nouveau regard aux citoyens qui n'iraient pas habituellement dans les musées et de répondre à leur attente en développant une politique nationale de circulation des plus grandes œuvres de notre patrimoine.

La politique de circulation des œuvres s'articulera autour de trois grands axes :

1. Le développement d'une politique nationale de circulation de chefs-d'œuvre iconiques des collections des musées nationaux pour aller au-devant des publics. L'exposition des œuvres sera réalisée sous la coordination d'un commissariat général en lien avec les territoires. En coordination et concertation avec les grands musées nationaux, une commissaire général de ce projet de circulation des chefs-d'œuvre emblématiques qui forment notre imaginaire collectif proposera dès la Nuit européenne des Musées 2018 un catalogue d'œuvres spécifiquement identifiées, un travail éditorial autour de ces œuvres, des dispositifs spécifiques de médiation, ainsi que de lieux d'accueil muséaux ou non muséaux. Cette politique sera menée en concertation étroite avec les différents acteurs dans les territoires (musées, collectivités territoriales, DRAC, société civile...).

2. L'organisation d'expositions événementielles dans des lieux non muséaux, par les musées nationaux sur le modèle du Centre Pompidou, dont l'action « 1 jour 1 œuvre » constitue une référence à démultiplier. Il pourra s'agir, selon les distances et les lieux d'accueil, d'une ou plusieurs œuvres, entre un jour et une semaine, qui seront exposées et décryptées pour des publics éloignés de la culture.



3. La création d'un nouveau label « musée hors les murs ». Ce label vise à valoriser les opérations initiées par les 1 200 musées de France en d'autres lieux que le musée lui-même (écoles, maisons de quartier, autres institutions culturelles) et à distinguer les opérations les plus originales et ambitieuses pour amener le musée aux publics qui en sont les plus éloignés et les encourager à y venir ensuite par eux-mêmes. La ministre de la Culture remettra très prochainement ce label à la vingtaine d'initiatives lauréates en 2018 qui conjuguent avec exemplarité politique des publics et mouvement des collections. Parmi elles, le musée des Beaux-Arts d'Agen, le musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne et le musée Girodet de Montargis.

ZOOM SUR L'ACTION DU CENTRE POMPIDOU « 1 JOUR 1 ŒUVRE »

Le principe de « 1 jour 1 œuvre » est le suivant : pendant une journée, en région francilienne, une œuvre majeure des collections du Centre Pompidou ayant marqué l'histoire de l'art des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles est présentée gratuitement au public en dehors d'un contexte muséal, dans une maison associative, une salle des fêtes de mairie, un centre social, un centre commercial... Sont privilégiées des zones rurales ou d'éducation prioritaire, dans des territoires qui ne font pas déjà l'objet d'une concentration de soutiens culturels.

L'événement s'adresse avant tout aux publics associatifs, aux familles, aux simples amateurs, aux personnes peu familières de l'art de notre temps. L'œuvre est présentée par un conservateur, un conférencier ou, lorsque c'est possible, par l'artiste lui-même. Le jour de la semaine et les horaires de cette médiation sont définis en fonction des contraintes du lieu et du public visé, qui privilégient le public en dehors du temps scolaire.

En 2011-2013, lors de la première édition du projet, le focus avait été mis sur l'art contemporain en présence des artistes (Garouste, di Rosa, Fromanger, Combas...). Pour le redémarrage du projet avec une nouvelle édition 2018, la liste est élargie à de l'art moderne. Les œuvres envisagées : Arman, Ben, Christo, Max Ernst, Fromanger, Rancillac, Picasso, Picabia... La première étape est prévue le 20 juin 2018 à l'hôpital pour enfants Robert Debré.

(...)