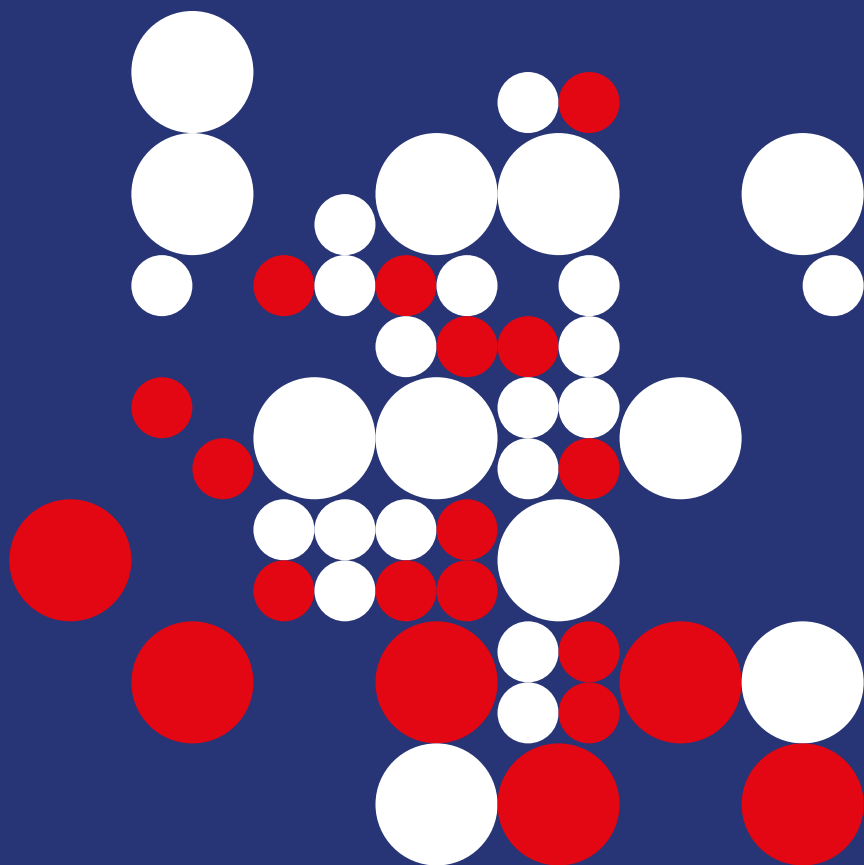




Histoire de la médiation muséale *France*

Sylvie Savare

ICOM conseil
international
des musées
France

M CECA ICOM
Comité international
pour l'Éducation
et l'Action culturelle

Histoire de la médiation muséale - France

Coordination scientifique :
Nicole Gesché-Koning et Marie-Clarté O'Neill

Autrice : Sylvie Savare

Couverture et mise en page :
Studio Olbinski - Liège - www.olbinski.be
avec l'aide financière d'ICOM Belgique Wallonie-Bruxelles

Publication soutenue par le CECA, le SAREC et ICOM France

© 2025 CECA / ICOM France
ISBN : 978-2-492113-28-4

Préface

Danièle Giraudy
Conservateur général honoraire du patrimoine

Médiations, Musées, Mutations

Voilà une idée qui aurait fait grand plaisir à Georges Henri Rivière, créateur du musée des Arts et Traditions populaires et l'un de fondateurs de l'ICOM en 1946, qui introduisit le mot « délectation » dans la définition du musée : commander à chaque pays une étude sur l'art et la manière d'aider le public à visiter cette institution. Bien sûr, ce sont Nicole Gesché-Koning et Marie-Clarté O'Neill qui s'en occupent pour la France avec ferveur, comme elles veillent sur nos étudiants à l'Université et à l'École du Louvre, et voici que l'une d'elles vient, en Master 2, d'en faire un brillant historique, bientôt publié et destiné à circuler en ligne dans le cadre du CECA, le Comité pour l'Éducation et l'Action Culturelle du Conseil International des Musées.

Le panorama brossé par Sylvie Savare est clair, didactique, illustré, surprenant parfois quand il décrit les pratiques qu'accompagnent les mutations des musées, et nous entraîne alors à réfléchir à leurs collections, à nos habitudes et aux changements de nos sociétés. Qu'ils reflètent.

Car du conférencier parfois pompeux qui prenait la parole devant les chefs-d'œuvre, délivrant son savoir à des visiteurs admiratifs et muets, ou de l'intarisable guide du château décrivant « les chaussures du Prince Noir du XVIII^e et sa chapelle du XVII^e seulement » imaginé par Jacques Dufilho, jusqu'au « médiateur tactile » d'aujourd'hui, virevoltant dans l'exposition immersive entre *Chat*

GPT et *Chatbot*, il y eut bien des étapes que Sylvie Savare analyse au fil de trois siècles et de nombreux lieux, quand le Palais du Roi devint celui de ses visiteurs, quand dans le temple devenu forum, les animateurs puis les médiateurs interviennent, dialoguent avec leurs groupes, démonstrateurs dans les musées de sciences, créateurs dans l'atelier des musées d'art, avant musiciens, danseurs, kinésithérapeutes et autres nounous pour bébés-visiteurs (?) lorsque le musée intègre le centre social ou la garderie, pansements des besoins oubliés ailleurs. La culture étant le besoin vital qu'on supprime en premier lorsqu'on se retrouve en faillite ou en pandémie. (Réflexion faite, on ré-ouvre les magasins de coiffure...)

Le musée s'adapte à ses publics - qui évoluent - et ses précieux intermédiaires mutent aussi lorsqu'arrivent après les étudiants, les écoliers, puis les petits enfants, (l'animateur abaisse alors à leur hauteur les œuvres et leurs explications), puis les handicapés (le médiateur commente en langue des signes, pose des étiquettes en Braille). Devenu psychologue, il aide les « primo visiteurs » à choisir les œuvres à exposer, et même à rédiger des cartels : pyxide ou boîte ? Louis XIV ou Louis 14 ? Ou vous rêvez librement en visite-zen et méditative, les objets parlent d'eux-mêmes ? Ou vous vous rassurez, accompagné par un chien ? Ou vous restez où vous êtes et le musée vient à vous en kit, en muséobus voire en bateau ? Ou vous apportez vos trésors, alignés à côté de ceux qui sont inaliénables ?

Car ce qui change aussi à l'intérieur du musée, c'est la relation et le rôle que la conservation attribue, donne ou laisse à la médiation. Souvent cette dernière intervient encore dans les salles déjà accrochées, dans l'exposition prête à ouvrir, tardivement intégrée à l'équipe muséale et rarement dès la conception de la future installation. Méconnaissant l'avis de ce spécialiste du public avec sa formation différente - comme son salaire et son statut - le conservateur titulaire qui n'a pas le temps ou le goût de rencontrer régulièrement ses visiteurs, ne pense pas toujours à eux avec les collections dont il a la charge et auxquelles il donnera vie. Deux métiers, deux formations, deux filières, une hiérarchie indiscutée.

C'est ce travail d'équipe qui s'organise enfin ici ou là que Sylvie Savare étudie également, avec le détachement attentif de l'historienne, au fur et à mesure que se structurent l'enseignement et les bonnes pratiques de la médiation. Aujourd'hui, le musée de plus en plus coûteux aime s'agrandir, extérioriser bureaux, personnel et réserves abondantes, pour « aérer » ses collections exposées, et cherche désespérément le mécénat qui lui manque pour devenir rentable, donc séduire. Gare à l'éthique ! Il a encore accroché dans sa 7^e définition la délectation, placée en fin de phrase avant de disparaître, pendant que ses visiteurs zappent ses collections en visite-poursuite partagée avec Tik Tok, QR codes et audioguides. Pourtant le muséographe qui présente l'œuvre, peut la rendre éloquente si elle devient l'objet d'une triple réflexion avec le spécialiste de la collection qui en articule les éléments, et celui du public, dans une formation muséologique qui en intègre les disciplines, ou pas.

Et voici que surgit la *Slow visite* qui arrête le regard, avant le *fast-food* du café-restaurant du musée et la *fast-fashion* des T-shirts de sa boutique, *slow visite* qui rappelle, bouclant la boucle, la promenade proustienne de Bergotte devant le petit pan de mur jaune peint par Vermeer, longtemps avant la naissance du guide-conférencier, lequel serait incrédule devant les foules attendant à l'entrée des expositions, enregistrées bien à l'avance grâce au *cloud*, « flux régulé » auquel on ouvrira peut-être pour plusieurs centaines de millions son entrée spéciale, puisqu'il ne vient voir en *fast-look*, qu'une seule œuvre pour se photographier devant elle en lui tournant le dos.

Lisez vite les aventures de la médiation, notez au passage les inventions courageuses, rarement coûteuses quand elles sont régionales, souvent dues aux personnes plus qu'aux structures, disparaissant parfois avec elles avant de renaître ailleurs, à chaque fois dites innovantes car il n'y avait pas encore d'histoire consultable avant celle-ci. Comparez les budgets accordés à ces activités et leurs emplacements, ou leurs publications – petits dépliants et fiches gratuites- voisins des lourds catalogues, prenez votre élan, et inventez à votre tour... Carrément. Et régalez-vous !

Éditorial

Nicole Gesché-Koning
Coordinatrice scientifique
Marie-Clarté O' Neill
Présidente, ICOM-CECA

Le CECA mène depuis plusieurs années ce projet ambitieux de publier une série d'ouvrages décrivant l'Histoire de la médiation muséale pays par pays. Après la Belgique et le Brésil et avant la Chine, également en préparation, mais non soumis à cette date, le projet 2025 est la publication de cet ouvrage sur la France qui s'appuie sur un brillant travail de Master 2 à l'École du Louvre. Ce nouveau volume qui sera présenté à la Conférence générale de l'ICOM à Dubaï a été rédigé par Sylvie Savare, membre du Bureau du CECA et responsable, dans ce cadre, de la présence très forte du CECA sur les Réseaux sociaux.

Le principe de la publication est de s'appuyer, selon les cas, sur deux sources d'information possibles. Soit le milieu professionnel et en particulier le réseau de l'ICOM et plus particulièrement du CECA sont sollicités et travaillent en dynamique nationale, ce qui a été le cas du Brésil, par exemple, soit l'ouvrage s'appuie sur des travaux académiques d'excellence encadrés par des experts du CECA, ce qui est le cas du travail portant sur la France, ici présenté au SAREC.

Trois types de traitement du sujet peuvent être adoptés, au choix : une présentation d'un certain nombre de personnalités ayant marqué la discipline (parti adopté par la Belgique tout en les replaçant dans une perspective chronologique et historique), l'analyse de concepts ou de thématiques particulièrement importantes pour le milieu considéré (parti retenu par le Brésil) ou bien la présentation d'un déroulé historique continu replacé dans le contexte social et politique du pays traité. C'est ce dernier parti qui a été choisi pour la France et, ultérieurement pour la Chine.

La Russie et l'Allemagne, qui font partie de possibles développements futurs, auront donc un choix d'orientation s'appuyant sur des exemples existants.

La participation financière du SAREC a été indispensable à l'aboutissement de ce projet de publication, le budget du CECA devant systématiquement supporter le coût d'autres publications pluriannuelles traditionnelles comme *ICOM Education* ou la publication annuelle des meilleurs projets du concours des *Best Practice*. La contribution variable des comités nationaux est encouragée par une reconnaissance financière de l'ICOM. Outre l'apport du SAREC, c'est à l'ICOM et ICOM France que vont nos remerciements.

Avant-propos

Dresser une histoire de l'accompagnement des visiteurs au musée, en France, du XVIII^e à nos jours est une tâche ambitieuse et immense¹.

Nous avons choisi de réfléchir à cette histoire de l'accompagnement des publics en analysant l'évolution de chacun des éléments qui composent la relation tripartite qui le fonde : musée/public/objet. Le prisme de la relation à l'objet a été privilégié.

En effet, à l'heure où l'existence physique des institutions muséales semble être remise en cause par certains (musées fermés lors des confinements durant la pandémie de Covid 19 car jugés « non essentiels », place grandissante du virtuel, contraintes liées à la conservation ...), analyser la place de l'objet muséalisé au sein de cette relation tripartite semble fondamental.

Le sujet est vaste et invite à investir de nombreux champs disciplinaires qui, dans le cadre de cet ouvrage ne seront que rapidement évoqués : pédagogie, sociologie, sciences politiques et sociales, philosophie, principalement.

De nombreux exemples sont issus des pratiques des grands musées parisiens. Toutefois, nous sommes pleinement conscients que les musées de province et les différents lieux culturels ont aussi été bien souvent force de proposition et pionniers en matière d'accompagnement, nous en citerons des exemples.

Enfin, les entretiens menés, entre 2022 et 2024, auprès de onze professionnels des musées ont utilement nourri notre propos.

L'intégralité de ces entretiens se trouve sur le site internet de l'ICOM CECA, section Publications, Histoires de la médiation muséale.

¹ Cette étude se fonde sur les recherches effectuées par l'autrice, Sylvie Savare, dans le cadre de son mémoire de Master 2 Recherche en muséologie, à l'École du Louvre : *De l'instruction à l'éducation muséale : une histoire de l'accompagnement des publics au musée, en France, du XVIII^e siècle à nos jours*, août 2024.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	I
---------------	---

Danièle Giraudy

ÉDITORIAL	5
-----------------	---

Nicole Gesché-Koning et Marie-Clarté O'Neill

AVANT-PROPOS	7
--------------------	---

INTRODUCTION	15
--------------------	----

I. De la création des musées au Front populaire : la mise en place progressive des outils et dispositifs d'accompagnement muséal au service de l'instruction et de l'éducation pour tous	17
--	----

A – Création et évolution des institutions muséales : une volonté politique	18
--	----

1. L'invention du musée :
le mot et son incarnation
2. Les fondements révolutionnaires
des musées français
3. Le XIX^e siècle et l'avènement de l'éducation
populaire : le musée à l'école et l'école
au musée, instruction et édification morale
4. L'entre-deux-guerres et le Front populaire,
un moment charnière
5. L'évolution de la tutelle des musées,
témoignage de leur mission première :
la transmission des savoirs

B – Vers une organisation de l'accompagnement	29
---	----

1. De l'élite aux prémices
de la démocratisation : l'émergence
de la notion de public
2. Outils et dispositifs mis en place :
l'école au musée

II. De la Seconde Guerre mondiale aux années 1980 : entre animation socioculturelle et action culturelle	41
--	----

A – Changement de paradigme	43
-----------------------------------	----

1. Contexte légal et international :
définition et missions du musée
2. Les années 1960 : la redéfinition
du rôle des institutions muséales,
l'animation socioculturelle
comme nouvelle mission
3. L'ICOM face à la crise des musées

B – Élargissement de la notion de public et la naissance de services pédagogiques dédiés	48
--	----

1. Du public vers les publics
et la notion de non-public
2. L'enfance : consécration du lien
école/musée et mise en place
de l'éducation artistique et culturelle
3. Timide prise en compte des personnes
en situation de handicap :
les prémices de l'inclusion sociale
4. Naissance de services dédiés
à l'accompagnement des publics
et un personnel de formation variée

C – Formes novatrices d’accompagnement : nouvelles institutions emblématiques et personnalités d’envergure	56
1. Des musées attractifs : une nouvelle ambition	
2. Le musée des Arts et Traditions populaires : des outils innovants d’accompagnement des publics	
3. Les écomusées : les fondements de la démarche participative	
4. Ateliers et musées destinés au jeune public : des premiers ateliers à l’Union centrale des Arts décoratifs au Musée en Herbe, un lieu atypique	
5. Le Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou : un incubateur d’idées pour accompagner tous les publics	
6. Auditoriums et expositions : autres outils innovants d’accompagnement	
III. Des années 1980 à aujourd’hui : avènement de la médiation – De la segmentation des propositions d’accompagnement à l’accessibilité universelle	75
A – La médiation : émergence du terme et cadre légal	77
1. Quelques définitions et concepts	
2. Des musées précurseurs et l’obligation légale de médiation	
3. Un contexte international favorable : l’ICOM et l’ICOM CECA	

B – Élargissement de la notion de public : des médiations adaptées et émergence de l’accessibilité universelle.....	84
1. Le public scolaire : sujet continu de toutes les attentions et regain de l’éducation artistique et culturelle	
2. La visite individuelle des enfants au musée : un glissement vers la notion de famille	
3. Les bébés : des personnes ayant des droits culturels et le renforcement du lien filial	
4. Les adolescents et les jeunes adultes, un public négligé car difficile à conquérir ?	
5. Le musée pour tous : inclusion sociale et accessibilité universelle	
IV. Aujourd’hui : médiateur, une profession en danger face aux nouvelles orientations de l’accompagnement des publics	117
A – Professionnalisation et organisation des services de médiation	119
1. La mise en place de formations spécifiques : médiateur, un métier	
2. Formation informelle : multiplication des ressources en ligne et échange entre professionnels	
3. Une lente reconnaissance de la profession de médiateur	
4. L’organisation des services de médiation	

B – Médiation polymorphe : les quatre voies de la médiation, la place du médiateur est-elle en péril ?	129
1. La médiation-éducation centrée sur l'objet à l'aune des nouvelles technologies	
2. La médiation engagée et la pluridisciplinarité : à la recherche d'expériences innovantes	
3. La médiation-contemplation centrée sur le bien-être du visiteur	
4. La médiation-consommation, centrée sur le visiteur-client	
C – Tous médiateurs : médiateur, une profession en danger ?	165
CONCLUSION	167
BIBLIOGRAPHIE	171
LISTE DES PERSONNES INTERVIEWÉES	175
CHRONOLOGIE	177

Introduction

Courir, danser, méditer, créer, toucher, goûter, sentir ..., tout cela est désormais possible au musée qui est devenu, en quelques décennies, un lieu de vie, une invitation à partager autrement les richesses de ses collections et à les rendre accessibles à tous, *in situ*, hors les murs ou virtuellement.

Le terme d'accompagnement sera privilégié dans les premières parties de cet ouvrage car il semble erroné et anachronique d'utiliser le terme médiation, qui n'apparaît que dans les années 1980, et dont la définition demeure encore floue. En français, le terme médiation est pourtant celui retenu aujourd'hui, l'anglais et l'espagnol préférant le mot éducation.

Cet accompagnement, reposant sur des outils et dispositifs variés, met en jeu une relation tripartite entre le musée, le visiteur et un objet. La nature de cette relation a fortement évolué au cours des siècles, cause ou conséquence de l'évolution même de la perception des trois éléments qui la composent. Le fondement de cette évolution repose d'une part, sur les changements dans les objectifs assignés à l'accompagnement, d'autre part sur l'évolution de la notion de public avec la prise de conscience de la diversité des publics, requérant des accompagnements spécifiques. Les changements dans les objectifs assignés à l'accompagnement muséal sont sous-tendus par une volonté politique prégnante, en France, et par l'évolution de la définition du musée et de son rôle, dans un contexte international très influent. L'évolution de ces objectifs permet de définir trois grandes périodes en suivant un cheminement chronologique aux bornes, toutefois, poreuses.

En France, de la création des musées, au XVIII^e siècle, à la Seconde Guerre mondiale, l'ambition prioritaire de l'accompagnement au musée fut de transmettre des savoirs dans une logique d'instruction puis d'éducation populaire. L'accompagnateur, le sachant, disposait d'outils d'accompagnement informatifs écrits et

orax pour délivrer des connaissances sur un objet précis à un public, de plus en plus large, dans une volonté, déjà, de démocratisation. En effet, si le visiteur adulte amateur fut longtemps privilégié, au XIX^e siècle, un effort considérable fut entrepris pour promouvoir l'école au musée et le musée à l'école, afin d'atteindre le jeune public et le public des classes laborieuses et des artisans. L'objet muséalisé était au cœur du projet d'accompagnement.

La deuxième période s'étend de la Seconde Guerre mondiale aux années 1980. Elle vit l'émergence de l'animation socioculturelle et de l'action culturelle. Ce fut une période de reconnaissance de la pluralité des publics et de la prise en compte du non-public, ce qui allait constituer une évolution fondamentale dans la finalité de l'accompagnement. L'objectif de l'accompagnateur fut alors de favoriser l'intégration et la cohésion sociale, plaçant désormais l'individu au centre de son action, l'objet n'étant plus qu'un moyen, un outil au service de cet objectif. Le jeune public prit une place prépondérante dans les politiques culturelles avec la mise en place de l'éducation artistique et culturelle, consacrant le fort lien entre l'école et le musée. La prise en considération du public en situation de handicap s'amorça et la notion d'inclusion sociale fit son apparition. Durant cette période, quelques personnalités marquantes contribuèrent grandement à l'évolution de la notion d'accompagnement et à l'élaboration de nouveaux dispositifs.

À partir des années 1980, la notion de médiation muséale fit son apparition. Si le public scolaire continue, encore aujourd'hui, à faire l'objet d'attention particulière, les institutions muséales se sont engagées dans la conquête de nouveaux publics et la mise en place de dispositifs et outils d'accessibilité universelle.

Aujourd'hui, quatre voies semblent se dessiner dans ce nouveau panorama de l'accompagnement. Elles tendent vers une conception d'un « tout médiation », centrée sur l'individu dans sa globalité et son individualité, sans délaisser l'objet muséalisé qui connaît un vif regain d'intérêt, sous d'autres formes. Ces tendances ne sont pas sans danger pour les professionnels de la médiation, toujours en quête de légitimité.

L'histoire de l'accompagnement des publics en France s'inscrit, ainsi, depuis les débuts, dans une histoire mondiale de l'accompagnement dans laquelle les musées français ont été plus souvent suiveurs que précurseurs.



*De la création
des musées
au Front populaire :
la mise en place
progressive
des outils et dispositifs
d'accompagnement
muséal
au service
de l'instruction
et de l'éducation
pour tous*

La création des musées en France est un phénomène récent qui résulte d'un lent processus d'ouverture au public des collections royales ou princières, laïques ou ecclésiastiques.

La France ne fut pas pionnière en la matière, le musée fut d'abord une institution italienne, née dès le XV^e siècle, qui se diffusa à l'ensemble de l'Europe.

La Révolution française apporta un nouvel élan à cette jeune institution, inscrite dans une dimension sociale et surtout pédagogique à destination des adultes, de tous les âges puis, progressivement, des enfants.

A – CRÉATION ET ÉVOLUTION DES INSTITUTIONS MUSÉALES : UNE VOLONTÉ POLITIQUE

1. L'invention du musée : le mot et son incarnation

Si le mot « musée » fut connu, en France, dès le XIII^e siècle, il ne trouva son emploi dans l'acception moderne qu'à partir de 1559, dans quelques rares ouvrages. Jusqu'aux années 1760, le mot « cabinet » lui était préféré pour évoquer une collection publique ou privée. Sous l'influence anglaise et italienne, le terme musée le remplaça progressivement.

La création, en 1729, du Cabinet du roi, par le comte de Buffon au sein du Jardin royal des Plantes, créé en 1635, s'inscrit dans un vaste phénomène européen. En 1745, Louis Daubenton fut nommé au poste de garde et démonstrateur. Il entreprit un lourd travail d'organisation méthodique des collections. Le Cabinet du roi, Cabinet d'histoire naturelle du Jardin des Plantes, devint, sous son impulsion, le premier musée de Paris, un lieu très fréquenté.

Les musées d'art, quant à eux, connurent une évolution plus chaotique et ont éclos, en France, relativement tardivement par rapport au reste de l'Europe, tant à Paris qu'en province.

En effet, des successeurs de François I^{er} jusqu'à Louis XIV, les monarques français ne s'intéressèrent que peu à la collection de tableaux, d'antiques ou d'objets de curiosités. Un frémissement, révélateur du regain d'intérêt porté aux collections, fut l'évolution du statut des artistes au début du règne de Louis XIV, sous la régence d'Anne d'Autriche. À l'initiative de Charles Le Brun, qui réunit peintres et sculpteurs, fut créée, en 1648, l'Académie royale de peinture et sculpture don-

nant ainsi toutes ses lettres de noblesse aux beaux-arts. Son ambition était de former les artistes, de les extraire du statut d'artisan, soumis à l'impôt, et de promouvoir, ainsi, la peinture et la sculpture au rang des arts libéraux. Si après François I^{er}, les rois ne furent pas de grands amateurs d'art, en revanche, le cardinal de Richelieu (1585-1642) et surtout son successeur le cardinal Mazarin (1602-1661) furent de grands collectionneurs. À la mort du cardinal Mazarin, une partie de sa collection fut léguée au roi Louis XIV. Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), devenu intendant des Finances et surintendant des Bâtiments (1664), s'attacha à agrandir la collection royale en achetant, au nom du roi, Louis XIV, et donc de l'État, tapisseries, tableaux et objets d'art. Cette politique d'acquisition frénétique s'arrêta vers 1695.

En 1720, la collection de la maison d'Orléans, collection particulière, fut ouverte au public. De 1750 à 1779, le Palais du Luxembourg comprenant quatre-vingt-dix-neuf tableaux et vingt dessins, soit une partie infime de la collection royale, ainsi que la galerie de Marie de Médicis, œuvre de Rubens, furent ouverts au public, sans pour autant, et étrangement, porter le nom de musée. En revanche, les nombreux antiques de la collection royale, domaine qui, alors, intéressait peu la cour et les amateurs, étaient conservés dans une salle du Louvre, non ouverte au public.

Sous Louis XVI, le comte d'Angivillers (1730-1810), son ami, nommé directeur général des Bâtiments, Arts, Jardins et Manufactures de France reprit l'idée² d'installer un musée d'art au Louvre, dans la Grande Galerie, le Palais du Luxembourg devant être laissé, pour logis, au frère cadet du roi, le comte de Provence. Les travaux commencèrent, les acquisitions allèrent bon train, les commandes de sculptures et tableaux relatant des grands événements historiques et représentant les grands hommes affluèrent, mais la Révolution éclata.

En province, les musées d'art héritiers notamment de collections particulières fleurirent dans quelques villes³. Ainsi, à Besançon, l'actuel musée des Beaux-Arts et d'Archéologie doit son origine au legs, en 1694, par Jean-Baptiste Boisot, érudit, abbé de Saint-Vincent, de ses collections aux Bénédictins de la ville, sous réserve qu'elles fussent mises à la disposition du public, sous contrôle de la ville et des religieux.

À l'aube de la Révolution française, les premiers musées se répartissaient donc en deux catégories : musées d'histoire naturelle et musées des Beaux-Arts.

² L'idée n'est pas nouvelle, elle avait déjà été émise par Le Bernin (1598-1680) lors de son séjour à Paris en 1665, puis par Etienne LA FONT DE SAINT-YENNE (1688- 1771) dans *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre, ce mois d'août 1746*, ouvrage paru en 1747 dans lequel il demandait un musée accessible à tous.

³ Besançon 1694, Nîmes 1778, Arles 1784, Toulouse 1751, Dijon 1787.

2. Les fondements révolutionnaires des musées français

Sous la Révolution française, des événements transformèrent, radicalement, l'histoire des collections.

Le premier fut la nationalisation des biens de l'Église par le vote de l'Assemblée constituante le 2 novembre 1789, puis celle des biens des émigrés et des propriétés de la Couronne le 11 août 1792. Après maintes vicissitudes, le Muséum central des Arts, actuel musée du Louvre, musée à vocation universelle, ouvrit ses portes le 10 août 1793. Durant cette période, quatre autres musées virent le jour à Paris étendant les catégories de musée à l'histoire nationale, dont l'archéologie, et aux arts mécaniques : le musée des Monuments français à l'initiative d'Alexandre Lenoir pour préserver les biens nationalisés de l'Église, le Muséum national d'histoire naturelle, successeur du Jardin royal des Plantes, le Conservatoire national des arts et métiers et enfin le Cabinet d'anatomie de l'École de la santé de Paris.

Afin de conserver les biens de la Couronne et de l'Église nationalisés sur leur territoire, les villes de province créèrent leur musée, telles Nancy (1793), Toulouse (1793), Tours (1794), Orléans (1797). L'arrêté Chaptal du 14 fructidor an IX (31 août 1801) fut à l'origine de la création ou confirmation de quinze musées de province⁴.

On estime que, pendant les dix ans de la période révolutionnaire, le nombre des musées a été multiplié par quatre pour atteindre quatre-vingt musées, hors Paris et Versailles.

Après le Congrès de Vienne (1815), la France dut restituer les œuvres d'art pillées par les troupes napoléoniennes à travers l'Europe. Afin d'enrichir, à nouveau, les musées, en 1818, Louis XVIII approuva la création, dans le Palais du Luxembourg, d'un musée dédié aux artistes vivants, stimulant ainsi la production artistique française. Ce fut le premier musée d'art contemporain.

3. Le XIX^e siècle et l'avènement de l'éducation populaire : le musée à l'école et l'école au musée, instruction et édification morale.

Cette frénésie de création de musées selon le modèle révolutionnaire français, dans une ambition encyclopédique, se poursuivit tout au long du XIX^e siècle, en France et dans toute l'Europe. On dénombrait six cents musées en France en 1900. Le musée tenait un rôle essentiel dans l'instruction publique et l'édification morale. La circulaire ministérielle du 26 avril 1881, spécifiait que « si c'est à l'école que l'enfant et l'ouvrier reçoivent l'enseignement, c'est surtout au musée

qu'ils trouvent l'exemple. La réorganisation du musée est donc le corollaire de celle de l'école »⁵.

La création de nouveaux musées découlait, notamment, de la notion d'éducation populaire, une éducation ouverte à tous, tout au long de la vie, un phénomène fondamental pour comprendre l'évolution des fonctions attribuées au musée et la place dévolue à l'objet muséalisé.

L'éducation populaire

L'éducation populaire, une spécificité française, se définit comme le « projet de démocratisation de l'enseignement porté par des associations dans le but de compléter l'enseignement scolaire et de former des citoyens »⁶.

Celle-ci trouve ses origines conceptuelles au siècle des Lumières, chez les Encyclopédistes autour de Denis Diderot, dans un contexte de lutte contre l'obscurantisme et l'emprise de l'Église catholique. Pour ces penseurs, l'instruction était le principal outil d'émancipation sociale et politique. Ainsi, Nicolas de Condorcet (1743-1794) souhaitait-il faire de l'instruction pour tous, un outil d'émancipation et d'égalité pour que perdure la démocratie, et faire de tout citoyen, un citoyen éclairé. Il prônait la nécessité d'une instruction en deux temps : à l'école primaire et tout au long de la vie.

Cette pensée d'une éducation populaire, de l'instruction pour tous, s'épanouit pleinement au XIX^e siècle, avec la scolarisation des enfants des classes populaires et la formation des adultes. Dans les années 1820, de nombreux projets de formation pour les ouvriers furent mis en place dans une centaine de villes françaises⁷ par des associations d'élites philanthropiques libérales. L'objectif était d'apporter aux ouvriers, outre l'instruction élémentaire (lecture, écriture, calcul), des connaissances scientifiques, techniques afin d'améliorer leurs compétences face à la rude concurrence industrielle de l'Angleterre. Ces formations, mises en place par des philanthropes, visaient également à consolider les valeurs morales, garantes de la cohésion et la stabilité sociale.

⁵ POULOT Dominique, *Quelle place pour la « question du public » dans le domaine des musées ? dans : DONNAT Olivier éd., Le(s) public(s) de la culture*. Vol. 1 et 2. Paris, Presses de Sciences Po, Académique, 2003, p.103-121.

⁶ VERRIER Christian, *Éducation populaire*, dans DELROY-MOMBERGER Christine éd., *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*. Toulouse, Érès, « Questions de société », 2019, p. 209-211. et POUJOL, J., 1994. *Éducation populaire*, ETEVE C. et CHAMPY P. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Paris, Nathan.

⁷ CHRISTEN Carole, *L'éducation populaire sous la Restauration et la monarchie de Juillet*, La Révolution française, 4 | 2013.

⁴ Lyon, Marseille, Bordeaux, Genève, Nantes, Lille, Bruxelles, Strasbourg, Nancy, Dijon, Toulouse, Caen, Rouen, Rennes, Mayence.

Le musée à l'école : les musées scolaires

La loi sur l'instruction primaire du 28 juin 1833 dite loi Guizot imposa à chaque commune de plus de cinq cents habitants de se doter d'une école publique. Elle marqua le début de l'organisation du système scolaire public et de la liberté d'enseignement. Cette loi portait déjà les prémices de l'instauration d'une collection d'objets à l'école. Il était, en effet, vivement recommandé de rassembler, comme outils pédagogiques, des collections de minéraux, de bois, de végétaux, d'animaux, les premiers pas vers la constitution de musées scolaires. Cette idée d'amener les enfants à étudier à partir des choses et non des mots trouve sa source, en France, dès le XVI^e siècle, dans les écrits de François Rabelais (1483-1553), plus tard dans ceux de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)⁸ qui prônaient l'observation de la nature. Quant à Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827)⁹, un des fondateurs de la pédagogie moderne, il insista sur les vertus éducatives des jeux de construction¹⁰. Les musées scolaires se mirent ainsi, tout au long du XIX^e siècle, lentement en place au sein de l'école primaire.

Sous la Troisième République (1870-1940), les lois Jules Ferry (1881-1882) qui rendirent l'école primaire¹¹ publique, gratuite, laïque et obligatoire, portèrent plus loin cette volonté d'introduire des collections d'objets à l'école en instaurant la leçon de choses. L'arrêté sur l'organisation pédagogique et le plan d'études des écoles primaires du 27 juillet 1882, dans son article 16, prévoyait, en effet, pour l'enseignement des sciences physiques et naturelles, une leçon de choses. Dans les programmes annexés au règlement d'organisation pédagogique des écoles primaires publiques, il était mentionné : « En tout enseignement, le maître, pour commencer, se sert d'objets sensibles, fait voir et toucher, met les enfants en présence de réalités concrètes, puis, peu à peu, il les exerce à en dégager l'idée abstraite, à comparer, à généraliser, à raisonner sans le secours d'exemples matériels ». Ces musées étaient considérés comme des auxiliaires à l'enseignement. Les collections devaient refléter l'environnement des élèves et étaient constituées d'objets rapportés par les élèves ou l'instituteur ou récoltés durant les promenades scolaires. Elles comprenaient idéalement des produits alimentaires, des produits issus de l'industrie, des matériaux de construction, des objets en lien avec le chauffage et l'éclairage, la géologie, la minéralogie, la botanique, la zoologie, l'agriculture, la chimie et la physique¹². Ainsi, les enfants de l'école primaire ne se déplaçaient-ils pas au musée, mais le musée venait à eux, au sein de l'école.

⁸ Site de l'Institut français de l'éducation, édition électronique, entrée musées scolaires.

⁹ *Ibid.*, entrée : Pestalozzi.

¹⁰ Annexe A : Entretien avec Véronique Andersen, 13 mars 2024, Pestalozzi, avec les grands pédagogues allemands serait l'inventeur de la ludologie. Maria Montessori montra également l'importance des jeux de construction.

¹¹ L'école élémentaire est ainsi organisée : cours élémentaire de 7 à 9 ans, cours moyen de 9 à 11 ans, cours supérieur de 11 à 13 ans et un cours complémentaire d'une durée d'un an, article 3 arrêté du 27 juillet 1882.

¹² Site de l'Institut français de l'éducation, *Ibid.*

En revanche, pour les adolescents, les professeurs des lycées franciliens étaient incités à animer des « visites pédagogiques », dans les musées, pour leurs élèves¹³. Au cours des années 1930, la gratuité des visites scolaires et la mise à disposition d'heures de décharge d'enseignement facilitèrent ces visites dans les musées nationaux¹⁴.

Musée pédagogique

Parallèlement à l'instauration de musées scolaires, l'idée de la création d'un musée pédagogique prit forme au cours du XIX^e siècle et se concrétisa par la fondation d'une telle institution par le décret du 13 mai 1879, à l'initiative de Jules Ferry. Ce musée avait pour vocation principale de participer à la formation des enseignants et à la diffusion des méthodes d'éducation par le prêt d'ouvrages et l'organisation d'expositions tant en France qu'à l'étranger et lors des Expositions universelles. Il participait ainsi de la rénovation pédagogique en cours dans les années 1880.

L'école au musée, pour tous

L'origine de l'école au musée remonte au XVIII^e siècle. En effet, dès le XVIII^e siècle, à l'initiative du peintre François Boucher (1703-1770), des écoles de dessin se multiplièrent dans les musées. Ces écoles, destinées à former les futurs artistes, accueillèrent les jeunes garçons, dès la fin de la petite enfance. Elles étaient situées, le plus souvent, à proximité ou dans le musée lui-même afin de faciliter l'accès aux œuvres qui servaient de modèles. À leur tour, ces écoles, en conservant et exposant les œuvres des élèves, faisaient office de musées¹⁵.

Si le concept d'éducation populaire fut, en grande partie, à l'origine des lois scolaires de Jules Ferry, il contribua aussi, largement, à la création de musées essentiellement dédiés à la formation professionnelle des adultes.

Ainsi, de nombreux musées autour des métiers, par exemple, furent inaugurés pour favoriser l'artisanat et l'industrie. Ils participèrent à la formation et à l'éducation des adultes.

¹³ TROCHET Arnaud, *La médiation orale avant l'heure (1919-1944) : visites accompagnées et conférences éducatives au Louvre et dans les musées nationaux : enjeux, modalités, acteurs*, Histoire, p.12.

¹⁴ BORDEAUX Marie-Christine, *Du service éducatif au service culturel dans les musées : éducation et médiation*, Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 2013, n° 3, p.18-22.

¹⁵ POULOT Dominique : *Quelle place pour la question du public dans le domaine du musée ? dans Les publics de la culture : politiques publiques et équipements culturels*, DONNAT et TOLILA, Paris, Presses de Sciences Po, 2003.

Trois institutions remarquables illustrèrent cette tendance : le Conservatoire des arts et métiers, l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie et le musée d'Ethnographie du Trocadéro.

- *Le Conservatoire des arts et métiers*

Dans l'esprit des Lumières et des principes de la Révolution française faisant de l'éducation du citoyen une nécessité, naquit l'idée d'un musée-école pour les artisans. Elle fut portée par l'abbé Grégoire (1750-1831) auprès de la Convention nationale en 1794 et trouva son application dans la création, cette année-là, du Conservatoire des arts et métiers (Cnam). Le Cnam se proposait de rassembler tous les outils et machines nouvellement inventés. Il ouvrit ses portes au public dès 1802. Il faisait ainsi du savoir un levier d'émancipation sociale par le travail.

- *L'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*

En 1796, Toussaint-Bernard Émeric-David (1755-1839), historien d'art et homme politique, suggéra la création d'un musée des arts industriels¹⁶, permettant de lier les beaux-arts et les arts industriels. En 1798, fut ainsi organisée, durant trois jours, la première Exposition des produits de l'industrie française à l'initiative de Nicolas François de Neufchâteau (1750-1828), ministre de l'Intérieur sous le Directoire. L'objectif était « d'offrir un panorama des productions des diverses branches de l'industrie dans un but d'émulation »¹⁷. Cent dix exposants, artistes et manufacturiers, y présentaient leurs chefs-d'œuvre ou des produits manufacturés, répertoriés dans un catalogue.

The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations qui se tint à Londres en 1851 dans le Crystal Palace, palais de verre et métal construit pour l'occasion, marqua un changement dans l'évolution des attributions dévolues aux musées. En effet, visitée par plus de six millions de visiteurs, elle mit à l'honneur l'industrie, les sciences appliquées, la technique ; son succès montra les prémices d'une culture de masse. Dans son sillage fut créé le Museum of Manufactures à Malborough House, connu sous le nom de South Kensington Museum (1852), l'actuel Victoria and Albert Museum. Véritable musée-école, sa vocation était éducative et didactique auprès des artistes, décorateurs et artisans anglais.

Afin de rivaliser avec la forte concurrence de l'Empire britannique et l'ouverture récente du South Kensington Museum, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie fut créée, en France, en 1864, affichant clairement sa fonction éducative auprès des ouvriers et des artisans. En outre, le musée devait contribuer à la diffusion du « bon goût » auprès de toutes les classes sociales.

¹⁶ Arts industriels dénommés ensuite arts appliqués puis arts décoratifs.

¹⁷ DION-TENENBAUM Anne, *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, Paris RMN 1991, p 116.

- *Le musée d'Ethnographie du Trocadéro*

À la faveur du vif succès remporté par l'Exposition spéciale de missions scientifiques de 1878, et à l'initiative du ministère de l'Instruction publique, il fut décidé de créer un musée d'ethnographie, à Paris, dans le palais du Trocadéro¹⁸ construit pour l'Exposition universelle de cette même année.

Cette création procédait à nouveau d'une volonté d'instruction, de transmission des connaissances et de recherches scientifiques, mais également de diffusion des idées portées par la Troisième République pour conforter sa politique coloniale¹⁹.

Au cours du XIX^e siècle, le musée devint donc un outil essentiel dans la transmission du savoir, un outil d'instruction, par la vulgarisation des données scientifiques, un outil de formation de tous, à tous les âges, un véritable musée-école. Le musée était également un lieu de recherche, il favorisait la diffusion des idées politiques et se voulait un outil d'édification morale.

Ainsi, au XIX^e siècle, se noua le lien indéfectible entre musée et école, un lien qui prospérera jusqu'à nos jours. Toutefois, les principaux efforts consentis en matière d'éducation et d'instruction au sein des institutions muséales étaient adressés à l'attention du public des adultes. En effet, les enfants ne comptaient pas parmi les publics de musées. Comme le remarque Marie-Thérèse Gazeau-Caille, en France, la visite au musée devait rester pour certains, le personnel de musée notamment, exclusivement destinée aux adultes et à un public averti²⁰ alors qu'aux États-Unis, dès 1899, fut créé le Brooklyn Children's Museum, le premier musée destiné aux enfants, qui marqua le début d'une évolution remarquable de l'attention portée à ce nouveau public.

¹⁸ STÜSSI GARCIA Susana, *Les « précieux adjuvants des études ethnographiques : La galerie américaine du musée du Trocadéro, entre érudition et pittoresque (1878-1900) »*, POULOT Dominique, *L'effet musée : Objets, pratiques et cultures*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022, p. 151-173.

¹⁹ LOYAU, Anne, *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro et ses transformations, 1878-1935 : configurations, espaces muséaux et réseaux dans La France savante*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2017.

²⁰ GAZEAU Marie-Thérèse, *L'action éducative et culturelle des musées nationaux et des musées de province en rapport avec le public scolaire*, thèse de l'École du Louvre sous la direction de Jean Châtelain, 1972, citée dans TROCHET Arnaud *op. cit.*, thèse reprise et publiée en 1974 sous le titre : *L'enfant et le musée*, Paris, Éditions ouvrières, collection Enfance heureuse, 1974.

4. L'entre-deux-guerres et le Front populaire, un moment charnière

Sur le plan international, la création, en 1926, à Paris, de l'Office International des Musées s'inscrit dans une réflexion autour du rôle éducatif et social des musées²¹. Les rapports des nombreuses conférences d'experts qui se tinrent entre 1927 et 1938 insistèrent sur le rôle essentiel des musées dans la transmission des savoirs, pour tous²².

La relation entre école et musée, initiée par les lois Ferry instaurant la leçon de choses, un apprentissage fondé sur l'observation de l'objet, se poursuivait, notamment dans le domaine des sciences physiques et naturelles. L'instruction du 30 septembre 1920 concernant les écoles primaires supérieures prônait l'expérience comme moyen d'apprentissage : le maître doit « s'attacher à multiplier les expériences et à les réaliser avec des objets usuels »²³, que le maître avait pris soin de rassembler. Les promenades avec les élèves devaient également être propices à l'observation et à l'expérimentation. Outre la permanence des musées scolaires, une telle pédagogie, fondée sur l'objet et l'observation, allait ouvrir la voie à une relation plus profonde entre l'institution muséale et l'école et préfigurait même l'avènement des ateliers proposés par les musées à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. Dans les années 1920, certains musées, en dépit de la réticence de nombreux conservateurs et du public érudit, commencèrent à organiser des « départements spéciaux pour la jeunesse »²⁴.

L'arrivée du Front populaire, en mai 1936, fut un basculement décisif pour le monde de la culture en instaurant les congés payés et la semaine de quarante heures, allouant ainsi plus de temps libre pour les loisirs, notamment culturels, et en élaborant les débuts d'une politique culturelle. Ainsi, dès juin 1936, un journal de gauche milita pour la création d'un ministère de la Culture²⁵. Sous l'impulsion du Front populaire, l'éducation populaire fut relancée.

Jean Zay (1904-1944), tout jeune ministre de l'Éducation nationale entre 1936 et 1939, mit en place une politique culturelle en intégrant la culture populaire et la culture de masse. L'action culturelle fut alors portée par le gouvernement et les associations culturelles comme l'Association populaire des amis des musées, l'Association pour le développement de la culture publique, Jeune Science, l'association communiste Maison de la culture ou encore les Auberges de jeunesse, ancêtres des Maisons des jeunes et de la culture. L'ambition était aussi d'ouvrir les institutions muséales plus largement aux sciences et techniques et aux arts et traditions

populaires. On lui doit ainsi l'impulsion décisive dans la création du musée de l'Homme, inauguré en 1938, dans une volonté de lutter alors contre le racisme et la montée des nationalismes. Le nom même soulignait les débuts d'un changement de paradigme où l'homme commençait à prendre une place centrale dans les collections²⁶. L'influence de Jean Zay fut également déterminante dans la création du musée national des Arts et Traditions populaires fondé par Georges Henri Rivière, en 1937. Ce musée avait une vocation scientifique, l'ambition de son fondateur était d'associer conservateurs et chercheurs lors de missions sur le terrain pour récolter des artefacts de la vie quotidienne. La même année, fut inauguré le musée d'Art moderne de la ville de Paris, dans le cadre de l'Exposition internationale des arts et des techniques. Jean Zay introduisit, également à l'école, les « loisirs dirigés » comme les visites organisées et les ateliers d'art.

La popularisation du musée se lit alors dans les chiffres de fréquentation : si en 1935, le Louvre accueillait 280 000 visiteurs, ils étaient 507 000 en 1937, dont 84 000 pour les « visites aux lumières »²⁷.

Le Front populaire posa ainsi les bases de l'action culturelle menée après la Seconde Guerre mondiale.

L'organisation administrative des institutions muséales dut s'adapter à ces profondes transformations.

5. L'évolution de la tutelle des musées, témoignage de leur mission première : la transmission des savoirs

Cette volonté d'instruire, d'éduquer tous les citoyens sans restriction d'âge ou de classe sociale, tout au long de la vie, se lit également dans le changement de tutelle des musées.

En 1802, fut créé le poste de directeur général du Musée central des arts qui avait sous sa direction immédiate le Muséum du Louvre, le musée des Monuments français, le musée spécial de l'École française à Versailles, les galeries des palais du Gouvernement, la monnaie et les médailles, les ateliers de chalcographie, de gravures sur pierres fines et de mosaïque, enfin l'acquisition et le transport des objets d'art. Le ministère de tutelle était alors le ministère de l'Intérieur²⁸.

²¹ TROCHET Arnaud *op.cit.*, p.99.

²² *Archives de l'Unesco* et TROCHET Arnaud *op.cit.*

²³ COHEN Cora, *Quand l'enfant devient visiteur : une nouvelle approche du partenariat École/Musée*, Paris, L'Harmattan, 2016, p.47 et s.

²⁴ *Ibid.* p.49.

²⁵ ORY Pascal, *La culture pour tous ? L'Histoire* n°197, mars 1996, p.84.

²⁶ « En créant ce titre, j'ai voulu indiquer que tout ce qui concernait l'être humain, sous ses multiples aspects, devait et pouvait trouver sa place dans les collections » Paul Rivet (*site du musée de l'Homme*).

²⁷ Visites nocturnes, trois fois par semaine lancées pour la première fois au Louvre en 1936 et rendues possibles grâce à l'éclairage électrique. PEYRIN Aurélie, *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, Paris, la Documentation française, 2010, p.23.

²⁸ Arrêté du 19 novembre 1802 portant création de la Direction générale des musées des Arts.

À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle s'instaura un lien étroit entre l'instruction et l'institution muséale.

Ainsi, l'administration des Beaux-Arts fut rattachée²⁹, en 1870, au ministère de l'Instruction publique, créé en 1828³⁰. Ce ministère prit alors le nom de ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Dans le prolongement des idéaux révolutionnaires, l'État entendait prendre en main l'instruction, pour toutes les classes de la société, comme en témoignent les lois Guizot (1833), Falloux (1850), Duruy (1867) et, surtout, les lois Ferry (1881, 1882) prônant l'instruction de qualité, pour tous avec des enseignants spécialement formés à cet effet. En créant de nouvelles écoles, réorganisant plusieurs grands établissements et créant des universités, il instaura une structure forte et centralisée.

Ce rattachement de l'administration des Beaux-Arts au ministère de l'Instruction est signifiant : puisqu'il faut entendre par instruction, la transmission des connaissances et des savoirs, le musée, sous tutelle du ministère de l'Instruction publique, se devait donc de s'inscrire dans la même démarche, celle d'un enseignement des savoirs, dans une mission éducative renforçant celle de l'école.

En 1932, le gouvernement d'Édouard Herriot décida de rebaptiser le ministère de l'Instruction publique en ministère de l'Éducation nationale³¹. Ce changement de terminologie est lui aussi porteur de sens. En effet, le mot éducation est issu du latin *educatio* et du verbe *ducere* qui signifie conduire, guider. Les termes « vie culturelle », « action culturelle », « politique culturelle » firent alors leur apparition. Cela marqua les prémices d'un changement qui fut porté, quelques années plus tard, par le Front populaire.

Après avoir dressé ce rapide panorama de la création et de l'évolution de l'institution muséale dont la vocation était alors l'instruction, au sens de l'éducation populaire, et l'édification morale, des origines à la Seconde Guerre mondiale, il convient d'évoquer les acteurs de cet accompagnement au musée, visiteurs et accompagnateurs, ainsi que les premiers outils mis en place pour favoriser cette rencontre.

B –VERS UNE ORGANISATION DE L'ACCOMPAGNEMENT

1. De l'élite aux prémices de la démocratisation : l'émergence de la notion de public

L'accès aux cabinets de curiosités et aux galeries des collections princières fut d'abord réservé à une petite élite, un microcosme cosmopolite regroupant artistes de renom, amateurs et marchands.

Ces cabinets et galeries étaient parfois ouverts au public, mais ils étaient surtout au service des savants, des érudits qui trouvaient là de précieux matériaux d'étude.

Ce fut à la fin du XVIII^e siècle que la notion de « public »³², telle qu'entendue aujourd'hui, émergea, corollaire de l'idée d'un musée accessible à tous, pour faire de chaque individu, un citoyen cultivé et éclairé, grande idée du siècle des Lumières reprise durant la Révolution française. Une des fonctions du musée était en fait de « redistribuer des connaissances et les valeurs culturelles de l'élite », perçue aujourd'hui comme une fonction éducative³³, mais qui pourrait s'apparenter, de fait, à une forme de propagande.

Le Cabinet du roi du Jardin royal des Plantes recevait ainsi un public de connaissances, naturalistes professionnels et amateurs curieux. L'article « cabinet d'histoire naturelle » de l'*Encyclopédie*, paru en 1752³⁴, faisant référence aux visiteurs, soulignait ainsi : « il en vient de tous états, de toutes nations (...). On y reçoit douze à quinze cents personnes toutes les semaines ; l'accès en est facile ; chacun peut à son gré s'y introduire, s'amuser ou s'instruire » Cet article met en exergue une double vocation du musée : enseignement et divertissement.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'attrait pour l'histoire naturelle toucha toutes les strates de la société jusqu'au bas clergé ; les nouveaux musées d'histoire naturelle attiraient ainsi un assez large public venant s'instruire, se renseigner sur les ressources naturelles, la diversité des espèces ... tout en s'amusant, s'étonnant et s'émerveillant de cette diversité, considérée alors comme l'œuvre du créateur suprême. Ils pouvaient aussi assister à des expériences et des démonstrations.

²⁹ Une des premières occurrences en 1718 dans *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, op. cit., de l'abbé Dubos, cité dans POMIAN Krystof, t. I, p.480.

³⁰ BORDEAUX Marie-Christine, *Du service éducatif au service culturel dans les musées : éducation et médiation*, Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 2013, n° 3, p. 18-22. Elle soulève cet aspect anachronique de la qualification « éducative » de la fonction des musées avant la seconde moitié du XX^e siècle.

³¹ Cité dans POMIAN Krystof, *Le musée, une histoire mondiale, I Du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 2020, p.453. *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, première encyclopédie française éditée, à Paris, de 1751 à 1772 sous la direction de Denis Diderot et de Jean Le Rond d'Alembert, finalement le premier ouvrage de vulgarisation. Ici article : « Cabinet d'Histoire naturelle » t. III., p. 490.

²⁹ Auparavant, l'administration des Beaux-Arts fut rattachée au ministère de l'Intérieur de 1792 à 1852, puis répartie entre le ministère d'État et la nouvelle Maison de l'Empereur, devenue Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts (Site France Archives, entrée : [Administration des Beaux-Arts](#)).

³⁰ [Site du ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports.](#)

³¹ Sous le gouvernement de Vichy, le terme « instruction publique » revint.

Concernant les collections d'œuvres d'art, les collections princières qui furent progressivement ouvertes au public, suscitèrent l'intérêt des courtisans, proches des souverains puis du reste de la noblesse et même, dès la fin du XVII^e siècle, l'intérêt de la bourgeoisie. Les musées d'art s'adressaient à un public choisi, instruit et éduqué, garant du bon goût et capable de discerner la beauté des œuvres d'art, perçues comme manifestations du génie humain ; elles étaient admirées pour le plaisir et la délectation.

L'ouverture du Muséum national des arts, musée à vocation universelle, en 1793 consacra une volonté d'élargissement du public à toutes les franges de la société, pour instruire, former un esprit d'homme libre et émouvoir. Cette démocratisation, conçue comme une ouverture à un public plus nombreux et peu instruit, était alors intimement liée au concept d'instruction prôné par Condorcet³⁵. Elle se fit à pas comptés.

Au début du XIX^e siècle, le musée d'art, temple du beau, restait essentiellement destiné aux personnes instruites et aux artistes venant apprendre en copiant les chefs-d'œuvre. Le musée était un centre d'enseignement, la situation évolua.

En effet, les récits de voyage des étrangers permirent de confirmer la démocratisation croissante de l'accès au musée, au cours du XIX^e siècle. Un voyageur russe, en 1825, se fit, ainsi, l'écho de cette diversité sociale « aujourd'hui dimanche, nous avons trouvé les salles pleines du public de toutes les classes du peuple, car le Louvre est ouvert à tous. J'ai vu des paysans, des pauvres journaliers en haillons devant un tableau de Corrège »³⁶. Toutefois, le musée du Louvre n'était alors ouvert en semaine que pour les artistes copistes et les étrangers. Le reste du public, le grand public, n'était admis que trois jours par décade jusqu'en 1806 puis deux jours par semaine et enfin seulement le dimanche et les jours de fête à partir de 1824. En 1855, un nouveau règlement du musée du Louvre stipula que le musée était désormais ouvert à l'ensemble du public toute la semaine, sauf le lundi³⁷. Le dimanche restait le jour de grande affluence, ou supposée telle, ne disposant pas de chiffres précis sur les entrées avant l'instauration de l'entrée payante en 1922.

La fréquentation et la prise en compte du public enfant et adolescent reste plus difficile à établir. En effet, les récits de visiteurs, les articles de presse, les gravures de l'intérieur du musée du Louvre ne font pas état de la présence de jeune public au sein du musée, en dépit d'une volonté initiale formulée ainsi, dans un rapport par Jacques-Louis David, en janvier 1794 : « il faut qu'il (le Muséum,

musée du Louvre) devienne une école importante. Les instituteurs y conduiront leurs jeunes élèves ; le père y mènera son fils »³⁸. Cette volonté ne fut pas suivie d'effet, puisqu'en 1818, se trouvait une note à l'entrée du musée indiquant la mise à disposition d'un catalogue et mentionnant : « laisser les cannes et les enfants n'entrent pas ». La fonction première du musée était d'instruire, de former les artistes et le musée devait favoriser l'édification morale des citoyens adultes.

La démocratisation s'accéléra dans la première moitié du XX^e siècle. En effet, le rôle éducatif des musées auprès du jeune public fit l'objet de réflexion au sein de l'Organisation Internationale des Musées qui, dès 1927, proclama que « les musées doivent être non seulement ouverts à la jeunesse, mais fréquentés par elle avec méthode et sous une direction compétente »³⁹. Elle appelait aussi de ses vœux la mise en place, comme aux États-Unis, dans l'enseignement, d'une *Heure du Musée*, « comprise autant que possible dans l'ordre des cours » et « consacrée à des visites sériees et graduées, complétées par des discussions entre enfants et par des exercices écrits ». Pour ce faire, elle recommandait la création de véritables services éducatifs au sein des musées.

En 1931, fut instituée, au musée du Louvre, la visite scolaire qui demeura toutefois occasionnelle⁴⁰.

Pour faciliter l'accès des milieux populaires et ouvriers qui avaient de fortes amplitudes horaires de travail, la première nocturne eut lieu au musée du Louvre, encore, en mars 1936, sous l'impulsion de Henri Verne. Dans le cadre du réaménagement du musée, il fit placer l'éclairage électrique dans les salles de sculpture grecque et égyptienne. Cette initiative connut un vif succès, rassemblant cent mille visiteurs de mars à décembre 1936⁴¹. En 1937, furent instaurés les « mardis populaires » à tarif réduit pour les travailleurs syndiqués⁴².

D'un public de courtisans et d'érudits, fréquentant les cabinets de curiosités et les collections princières, on passa, avec la création des musées, nourrie de l'esprit des Lumières et portée par les idéaux révolutionnaires d'édification du citoyen, à un public essentiellement adulte, venant de toutes les couches de la société, dans un souci de démocratisation.

³⁸ Ibid. p.250.

³⁹ Résolutions, Mousseion, n°3, 1927, p. 263. Cité par L^{es} Emmanuel *Une histoire des services éducatifs en France. Facettes de l'histoire de l'Éducation artistique et culturelle*.

⁴⁰ Histoire du Louvre, op. cit., p. 250.

⁴¹ Histoire du Louvre, op. cit., p. 251. Interrompues pendant la Seconde Guerre mondiale, les « nocturnes » ne reprurent qu'en 1989.

⁴² Cité dans POMIAN Krystof, t. II, p. 90.

³⁵ Rapport sur l'organisation générale de l'instruction publique Condorcet 1792 cité dans Sociétés contemporaines n°81, 2011, p 27-

³⁶ Cité dans POMIAN Krystof, t. II., p.24.

³⁷ Sous la direction scientifique de BRESCH-BAUTIER Geneviève, *Histoire du Louvre*, Paris, Louvre Éditions, Fayard vol. III, p. 247.

2. Outils et dispositifs mis en place : l'école au musée

La rencontre entre l'objet de collection et le visiteur s'établit très tôt grâce au discours (accompagnement oral), à l'écrit (étiquettes, cartels, catalogues et ouvrages) et aux expériences et démonstrations proposées dans les cabinets de curiosités et les premiers musées d'histoire naturelle.

Cette rencontre était uniquement centrée sur l'objet et sur la transmission de savoirs autour de cet objet. Les dispositifs mis en place variaient en fonction de la typologie des musées, pour s'adapter au mieux au public visé.

Les musées d'histoire naturelle et musées ethnographiques

Au Jardin royal des Plantes étaient dispensés des cours de botanique, de chimie et d'anatomie par des professeurs attachés à l'Académie des sciences créée en 1666. Le vaste travail de classement méthodique du Cabinet du roi entrepris par Daubenton devait permettre de rendre les collections accessibles à la fois aux connaisseurs et aux amateurs curieux. Ainsi, en 1752, l'article « Cabinet d'histoire naturelle », déjà cité, de l'*Encyclopédie* apporte un éclairage intéressant sur la présentation des collections, avec, parmi les premiers éléments d'accompagnement, l'étiquette : « toutes ces collections sont rangées dans l'ordre méthodique, et distribuées de façon la plus favorable à l'étude de l'Histoire naturelle. Chaque individu porte sa dénomination, et le tout est placé sous des glaces avec des étiquettes, ou disposé de la manière la plus convenable (...) on y répond avec complaisance aux questions qui ont du rapport à l'Histoire naturelle »⁴³. Cet article permet de mettre en lumière qu'au mitan du XVIII^e siècle, les outils d'accompagnement oraux et écrits étaient déjà en place : étiquettes et personnes répondant aux questions⁴⁴.

D'autre part, des ouvrages destinés aux amateurs complétaient ce premier arsenal d'outils d'accompagnement.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les amateurs d'histoire naturelle, pouvaient venir écouter, comme un siècle plus tôt, des cours d'histoire naturelle, publics et gratuits, dispensés par des naturalistes employés par les pouvoirs publics, et assister à des expériences et des démonstrations.

Les musées d'histoire naturelle, les musées ethnographiques, les musées d'histoire nouvellement créés furent le lieu des premières expériences immersives, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, grâce au progrès technique (photographie et taxidermie notamment) et en raison de l'expansion coloniale qui suscita un vif intérêt pour les artefacts extra-occidentaux.

Ainsi, une première étape fut l'invention du principe du diorama en 1822 par Louis Daguerre et Charles Marie Bouton⁴⁵. Il s'agissait d'un décor peint de grande dimension animé par un jeu de lumière, un perfectionnement du principe du panorama qui connaissait déjà un grand succès. Ce dispositif évolua et s'enrichit, à des fins didactiques, pour mettre en scène un objet d'exposition dans son élément naturel, pour le contextualiser afin d'en améliorer la compréhension tout en séduisant le public. Ce dispositif, qui existe encore dans certaines institutions, consiste en une vitrine dont le fond est un décor peint. La scène est animée de végétaux séchés, reconstitution d'habitations, animaux naturalisés, mannequins, objets archéologiques ...

Dans les années 1880-1890, dans une visée pédagogique, le muséum national d'Histoire naturelle de Paris⁴⁶ présenta, pour la première fois, des dioramas naturalistes⁴⁷ à l'occasion de l'ouverture de la galerie de Zoologie pour l'Exposition Universelle de 1889. Ces premiers dioramas étaient toutefois assez sommaires : ils présentaient les félins à la chasse ou ayant capturé une proie, dans un décor très simple. Ils contrastaient fortement avec les dioramas développés à la même époque dans les musées européens et étasuniens qui s'efforçaient de représenter, avec une grande minutie, dans des vitrines, les biotopes des animaux naturalisés.

Les musées d'histoire naturelle et les musées scientifiques nouèrent, sans doute les premiers⁴⁸, des liens avec l'école, primaire principalement, par la nature même des objets présentés, dans la continuité de la leçon de choses des lois Ferry.

La prise en compte se manifesta par exemple, en 1935, avec la création d'une section « junior » pour les moins de quinze ans, au sein de la Société des Amis du Muséum national d'Histoire naturelle qui organisait des visites, dans le musée, animées par des « professeurs, sous-directeurs de laboratoire ou encore assistants »⁴⁹. En 1936, avait été également élaboré un plan de visite à l'attention des enseignants venant en visite scolaire, dans certains musées de Paris.

⁴⁵ BAPST Germain, *Essai sur l'histoire des panoramas et de dioramas*, p. 19.

⁴⁶ Fondé en 1783.

⁴⁷ CUISIN Jacques, *De la nature à la culture : Quelques exemples de dioramas naturalistes au Muséum d'histoire naturelle de Paris*, Culture & Musées 32 | 2018.

⁴⁸ Peu de textes existent sur le sujet comme le souligne COHEN Cora, *op. cit.* p. 50.

⁴⁹ COHEN Cora, *op. cit.* p. 51 et [site de la Société des Amis](#).

⁴³ Cité dans POMIAN Krystof, t. I, p. 453.

⁴⁴ L'origine de la médiation postée.

Les musées des Beaux-Arts

Concernant les collections d'art qui se muèrent en musées des Beaux-Arts, l'accompagnement oral et écrit fut largement déployé, dans une longue tradition d'*ekphrasis* remontant à l'Antiquité grecque et amplement réactivée depuis la Renaissance.

Dès 1666, Colbert demanda qu'à l'Académie royale de peinture et sculpture⁵⁰, « tous les mois... l'explication des meilleurs tableaux du Cabinet du Roy (fut faite) par le professeur en exercice, en présence de l'assemblée »⁵¹.

Un des premiers catalogues fut le premier volume des gravures des tableaux, statues et bustes antiques de Louis XIV avec les commentaires d'André Félibien (1619-1695) paru en 1677⁵². Dès lors, les publications et descriptions, même picturales, des collections se multiplièrent.

En 1793, année de l'inauguration du Muséum national des arts fut publié le *Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum français*. Ce fut le premier catalogue du musée du Louvre, comptant cinq cent trente-sept tableaux et cent vingt-quatre objets divers.

L'accrochage choisi dans la Grande Galerie était chronologique et didactique. Les conservateurs rédigeaient des *Notices*, payantes, relativement succinctes, sur les collections permanentes ou pour les expositions. Denon encouragea la rédaction de publications illustrées de gravures comme les *Monuments Antiques du musée Napoléon* de Petit-Radel en quatre volumes entre 1804-1806.

Quant au cartel⁵³, il apparut tardivement. En effet, jusqu'au XX^e siècle, les tableaux étaient exposés, dans les musées, comme d'ailleurs dans les demeures particulières, sur toute la hauteur des murs, si bien que l'installation d'une étiquette à côté des œuvres n'était pas pertinente.

Toutefois, dès dans la seconde moitié du XIX^e siècle, furent placés des « petits écriteaux incrustés dans les cadres, ou fixés dessus, mentionnant le nom de l'artiste, souvent le titre de l'œuvre, et même parfois une légende »⁵⁴.

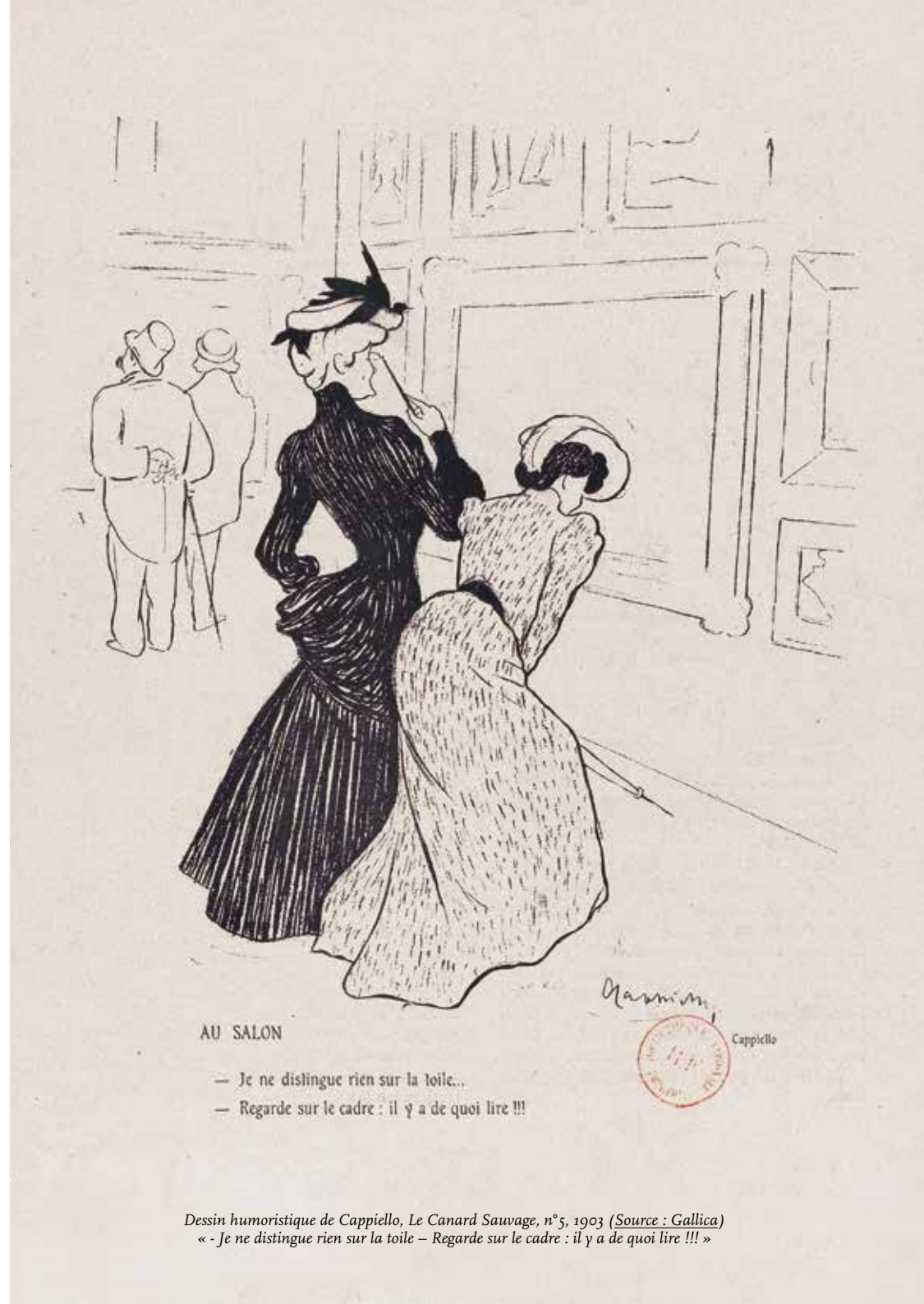
⁵⁰ Créée en 1648.

⁵¹ LICHTENSTEIN J. *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherche » 1989, cité dans CAILLET Elisabeth avec la collaboration de LEHALLE Evelyne, *À l'approche de la médiation culturelle*, Lyon, PUL, 1995.

⁵² Publication inachevée. POMIAN Krystof, t.I., p.479.

⁵³ Il s'agit d'une étiquette portant diverses informations concernant l'œuvre et son auteur ; les mentions les plus communément admises sont aujourd'hui : le nom de l'artiste, les années et lieux de naissance et décès de l'artiste, titre de l'œuvre, sa date de réalisation, la technique, le numéro d'inventaire et parfois l'interprétation, la provenance.

⁵⁴ COMAR Philippe, *De la tyrannie du cartel*, Tusson, Envois – L'Échoppe, 2023, p.24.



Dessin humoristique de Cappiello, *Le Canard Sauvage*, n°5, 1903 (Source : Gallica)
« - Je ne distingue rien sur la toile - Regarde sur le cadre : il y a de quoi lire !!! »

En 1933, les directeurs de musées et conservateurs du monde entier, réunis lors du colloque *Muséographie – architecture et aménagement des musées d'art* préconisèrent d'« indiquer le nom de l'artiste sur la cadre (ou à côté), et seulement dans certains cas, le sujet de l'œuvre »⁵⁵.

Le plus souvent, ces étiquettes, quand elles existaient, mentionnaient un numéro d'inventaire qui permettait de retrouver l'œuvre dans le catalogue. Le cartel, tel qu'on le connaît aujourd'hui, vit le jour dans la seconde moitié du XX^e siècle, il s'agissait d'un rectangle de bristol posé en bas, à gauche du tableau. Le musée du Louvre s'en dota dans les années 1950.

Durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'accompagnement muséal oral connut un essor remarquable. Sous le Second Empire (1851-1870), des guides-interprètes indépendants commencèrent à officier au Louvre⁵⁶ qui recevait déjà de nombreux visiteurs étrangers.

Sous la Troisième République, le *Traité de l'Administration des Beaux-Arts* de 1885⁵⁷ précisait que l'accompagnement au sein du musée devait ainsi s'effectuer : « d'une part les objets exposés portent eux-mêmes les indications élémentaires qui concernent chacun d'eux ; d'autre part le grand public, celui des visiteurs, peut se procurer à des conditions très modérées une notice réunissant et coordonnant ces indications, avec les développements restreints indispensables à l'intelligence de l'œuvre hors de la vue de l'œuvre même ; enfin, le public d'élite, celui des artistes, des savants et des connaisseurs, peut trouver dans un catalogue raisonné et constituant un véritable ouvrage d'érudition les éléments de comparaison et d'étude que les musées sont destinés à lui fournir ». Ces modalités d'accompagnement soulignaient la prise en compte de deux types de public : le public profane et le public averti et mettaient en avant les supports écrits.

Pour soutenir la fonction éducative du musée, fut créée, en 1882, l'École du Louvre afin de former des personnes au bon fonctionnement des musées et d'assurer, en premier lieu, cette fonction. Dès sa création, l'école ouvrit ses portes aux auditeurs, des personnes érudites et curieuses et amateurs avertis⁵⁸.

En 1910, fut créée l'Association des Guides et Interprètes du Louvre et des musées nationaux.

En 1919, Jean d'Estournelles de Constant (1859-1949), nouveau directeur de l'École du Louvre et directeur des musées nationaux (1919-1926), croyant fermement à l'enseignement par les musées au bénéfice du plus grand nombre, entreprit d'audacieux projets.

L'année de sa prise de fonction, il créa une Société d'Amis d'enseignement par les musées qui devint l'Office national d'enseignement par les musées puis l'Office d'enseignement par les musées dont la principale activité était l'organisation de conférences⁵⁹.

En mai 1920, inspiré par le modèle du Metropolitan Museum de New-York et de la National Gallery de Londres, ainsi que de la pratique empirique des *ciceroni*⁶⁰, il instaura un programme de conférences-promenades payantes, première forme institutionnelle d'accompagnement dans les musées nationaux⁶¹, associées à des conférences éducatives (cours d'histoire générale de l'art). L'arrêté du 2 avril 1920 prévoyait que l'École du Louvre se chargerait des inscriptions à ces visites et les conférences seraient animées par les anciens élèves de l'école et les attachés libres des musées nationaux. Le titre d'« attaché libres des musées nationaux » était décerné aux « élèves diplômés de l'École du Louvre ayant présenté une thèse avec succès. Ceux-ci s'engageaient à se tenir à disposition des musées nationaux pendant dix ans dans l'éventualité d'un emploi, et exerçaient souvent comme bénévoles »⁶². Les conservateurs étaient chargés d'élaborer le programme de ces conférences⁶³.

Un nouveau projet permit d'étendre encore l'enseignement par les musées au grand public. En 1921, Jean d'Estournelles de Constant, face à la complexité de l'organisation des conférences-promenades dans les salles du musée, couplées à des cours d'histoire générale de l'art, lança des cours gratuits d'histoire de l'art, pour le grand public, au Louvre, mais hors du cadre de l'École du Louvre et cela grâce au mécénat de Rachel Boyer⁶⁴ qui rémunérait les enseignants.

L'intention de Jean d'Estournelles de Constant était de s'adresser aux ouvriers d'art et au grand public, l'École du Louvre s'adressant aux érudits. Parmi les conférenciers, on comptait des artistes comme Antoine Bourdelle, des critiques

⁵⁵ *Muséographie - architecture et aménagements des musées d'art, conférence internationale d'études*, Madrid, Éditions Société des nations. Office international des musées, Institut international de la coopération intellectuelle, 1934, t. II., p.353-356.

⁵⁶ TROCHET Arnaud, *op. cit.*

⁵⁷ POULOT Dominique, « 5. Quelle place pour la « question du public » dans le domaine des musées ? », dans : Olivier DONNAT éd., *Le(s) public(s) de la culture. Vol. 1 et 2*. Paris, Presses de Sciences Po, « Académique », 2003, p.103-121.

⁵⁸ DUREY Philippe, *École du Louvre, Jalons pour une histoire 1882-1998*, École du Louvre, Paris, 2021, p.126.

⁵⁹ *Ibid.* DUREY Philippe, p.229.

⁶⁰ Citation de TROCHET Arnaud, *op.cit.*, « compagnon salarié qui, pour une modique somme, se charge de vous faire voir tout ce qui est essentiel ou de vous conduire tout droit aux vitrines que vous cherchez », p.44.

⁶¹ PEYRIN Aurélie, *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, Paris, la Documentation française, 2010, p.22.

⁶² PEYRIN Aurélie, *Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin. Travail, genre et sociétés*, 2008, 19, p.65-85.

⁶³ DUREY Philippe, *op. cit.*, p.233.

⁶⁴ DUREY Philippe, *op. cit.*, p.236.

d'art, le président du Salon d'Automne, d'éminents spécialistes, des attachés des musées. Ces cours remportèrent un tel succès qu'il fallut proposer deux autres séries, soit en tout, mille inscriptions et beaucoup furent refusées, faute de place. En 1933-1934, ces cours furent intégrés à l'École du Louvre.

Le premier service des visites guidées des musées nationaux fut créé par le décret du 9 mars 1928 afin de dispenser « des explications contrôlées », « moyennant un tarif uniforme et relativement bas »⁶⁵. Les conférenciers et les guides des musées nationaux, issus principalement de l'École du Louvre et recrutés lors d'un examen oral, animaient ces visites. Il s'agissait d'un personnel essentiellement féminin formé en histoire de l'art.

Ainsi, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, les trois acteurs principaux de l'accompagnement oral au musée du Louvre étaient les guides-interprètes indépendants dont la rigueur scientifique était parfois jugée insuffisante, les conférenciers des musées nationaux pour les visites-conférences (1928) et enfin, un personnel officiel dédié pour les visites guidées (1928)⁶⁶.

Dans les autres musées, il est fait mention de quelques visites proposées au musée de Cluny, au musée du Luxembourg, à Versailles, au musée de l'Orangerie mais dans des proportions bien moindres.

À la fin des années 1920, les musées nationaux proposaient donc un « enseignement scientifique, (et) un enseignement populaire au sens large du mot »⁶⁷.

Le Front populaire accéléra la mise en place de visites-conférences, dans un but éducatif et améliora l'accès au musée à un plus large public.

Pour Henri Verne, directeur des musées nationaux (1925-1940), la mission des conférenciers était alors d'« apprendre aux visiteurs à voir les œuvres, comme si quelqu'un lisait l'œuvre pour eux dans leur cerveau »⁶⁸. Les visites-conférences connurent un grand succès. Au musée du Louvre, en 1936, 52 700 visiteurs suivirent ces visites dispensées par une cinquantaine de conférencières⁶⁹, 61 400 en 1937.

Les musées des techniques et des arts industriels

Dans les musées des techniques et des arts industriels, il s'agissait d'accompagner un public composé essentiellement d'artisans et d'ouvriers et de quelques curieux.

Dès sa création en 1794, le Conservatoire des arts et métiers (Cnam) proposait des démonstrations et des explications sur les outils et machines exposés. En outre, se voulant lieu d'enseignement et de transmission des savoirs, dès sa création, comme le souligne sa devise *Omnes docet ubique*⁷⁰, le Cnam proposa, à partir de 1819, trois enseignements académiques⁷¹ : la mécanique appliquée aux arts, la chimie appliquée aux arts et l'économie industrielle. Ces enseignements connurent un grand succès.

L'Union centrale des Arts décoratifs, quant à elle, développa des activités pédagogiques avec des écoles et ateliers d'art décoratif à partir de 1898.

Jusqu'à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, intimement liée à la notion d'instruction et d'éducation populaire, l'interaction entre les objets et les visiteurs se faisait, ainsi, selon, un schéma descendant, du sachant vers le non-sachant ; elle adoptait une approche essentiellement cognitive. L'essentiel était alors d'enseigner, d'éduquer, d'instruire. L'objet restait au cœur de la rencontre.

Au terme de cette première partie, il apparaît donc que les outils d'accompagnement, oraux et écrits, encore utilisés aujourd'hui ont été mis en place très tôt, certains, avant même la création de l'institution muséale.

Discours (visites, expériences et démonstrations) et écrits (étiquettes, catalogues, notices) étaient le fruit du travail de l'expert, des spécialistes, des détenteurs du savoir, le conservateur, le savant. Le discours centré autour de l'objet s'opérait ainsi du sachant vers le néophyte dans une volonté de participer à son instruction et son édification morale, pour en faire un homme libre dans l'esprit du siècle des Lumières et selon les idéaux révolutionnaires dont les répercussions se firent sentir tout au long du XIX^e siècle. Selon ces principes, portés par la volonté politique des dirigeants et des institutions, le public s'élargit dans un vaste mouvement de démocratisation entamé sous la Révolution française et amplifié, notamment, sous la Troisième République, avec l'instruction obligatoire et la percée de la notion d'éducation populaire.

Sous le Front populaire, démocratisation culturelle et éducation populaire connurent un nouveau souffle décisif que la Seconde Guerre mondiale entrava.

⁶⁵ DUREY Philippe, *op.cit.* Note du directeur des musées nationaux au ministère de l'Instruction publique, p.130.

⁶⁶ TROCHET Arnaud, p.19. Les « visites-conférences » et les « visites guidées » sont instituées par le décret du 9 mars 1928. Les premières avaient lieu principalement les jours de fermeture, les secondes, les jours d'ouverture uniquement, proposées en plusieurs langues.

⁶⁷ Compte-rendu de la réunion d'experts, Paris, 28 et 29 octobre 1927, Mousseion, vol.1, n°3.

⁶⁸ 1937, cité in PEYRIN Aurélie (2018), *op.cit.* p.24.

⁶⁹ Recrutées à l'École du Louvre et après examen de recrutement, in PEYRIN Aurélie, (2018), *op.cit.* p.24.

⁷⁰ *Omnes docet ubique* : il enseigne à tous et partout. Aujourd'hui, le Cnam poursuit sa mission d'éducation et abrite une école d'ingénieurs, des instituts, des laboratoires et le musée des Arts et Métiers conservant la plus grande collection industrielle et technologique du monde.

⁷¹ [Site du Cnam.](#)



*De la Seconde
Guerre mondiale
aux années 1980 :
entre animation
socioculturelle
et action culturelle*

La Seconde Guerre mondiale laissa l'Europe exsangue. Grâce, en particulier, au plan Marshall, la France connut une période de grande prospérité, les Trente Glorieuses, entre 1945 et 1975. Cette période fut porteuse de profonds changements économiques avec l'avènement de la société de consommation, à l'instar des États-Unis. De grands bouleversements sociétaux marquèrent également cette période. Les événements de mai 1968 bousculèrent la société française, le monde culturel y prit une large part. S'en suivit une prise de conscience accrue de l'individu, de sa place au sein de la communauté et de la nécessité de renforcer la cohésion sociale. Un regard nouveau se posa sur l'enfance avec la mise en œuvre de nouvelles méthodes d'apprentissage⁷² développées par les époux Freinet, Célestin (1896-1966) et Élise (1898-1983) ou encore par Maria Montessori (1870-1952). Ces méthodes, dites pédagogie active, faisaient de l'enfant l'acteur de ses apprentissages. Le jeu, la manipulation, l'observation, la liberté d'action étaient au cœur de ces nouvelles techniques qui ont profondément, et jusqu'à aujourd'hui, modifié le rapport à l'acquisition des connaissances.

Le monde muséal n'échappa pas à ces évolutions profondes et plaça, désormais, le visiteur, le public au cœur de ses préoccupations. L'objectif des politiques culturelles était d'atteindre de nouveaux publics et non plus seulement de collectionner, conserver et présenter les œuvres.

Durant cette période, les musées continuèrent à s'inspirer des musées étrangers, notamment anglo-saxons, dans une relation de coopération, mais aussi de compétition comme le remarque Anne Krebs⁷³.

A - CHANGEMENT DE PARADIGME

1. Contexte légal et international : définition et missions du musée

Le Louvre ferma ses portes le 25 août 1939 et fut rouvert au public, sous l'occupation allemande, en 1940, proposant, à nouveau, dès février 1941, des visites-conférences. Il s'agissait toutefois d'une réouverture partielle et purement symbolique. Le régime de Vichy, inspiré aussi par les institutions fondées par les régimes totalitaires de l'entre-deux-guerres, favorisa la création de musées d'art et traditions populaires régionaux sur le modèle du Museon Arlaten, musée de la culture provençale, ouvert par Frédéric Mistral à Arles en 1899⁷⁴.

Après la Libération furent adoptés des textes fondamentaux sur la réorganisation des musées, des spectacles et du cinéma, mettant l'accent sur la démocratisation et la décentralisation.

L'ordonnance du 13 juillet 1945 donna la première définition légale du musée : « une collection permanente et ouverte au public d'œuvres présentant un intérêt artistique, historique ou archéologique ». La Constitution de 1946 garantissait à tous « un égal accès à la culture »⁷⁵, affirmant la prééminence de la fonction sociale du musée et l'accélération de la décentralisation. La Direction générale des musées français⁷⁶ devint la Direction des musées de France et Georges Salles (1889-1966), son directeur.

Parallèlement, sur le plan international, la création en 1946 de l'ICOM, Conseil international des musées⁷⁷, joua un rôle majeur dans la diffusion des idées et l'établissement de normes professionnelles et éthiques. Au cours de sept conférences qui se sont tenues entre 1948 et 1965, sous la direction du français George Henri Rivière, furent abordés des sujets qui préoccupaient alors le monde des musées : l'éducation par les musées, les expositions, la circulation des biens culturels, la conservation et la restauration des biens culturels. L'ICOM proposa, en 1947, une première définition du musée, plaçant la collection au cœur même de la définition⁷⁸ et attribuant un rôle essentiel à l'éducation muséale. Dans son

⁷⁴ POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France XVIII^e - XX^e siècle*, Paris, La Découverte / Poche (2005), 2008, p.148.

⁷⁵ Alinéa 13 du préambule de la Constitution du 27 octobre 1946, abrogée le 4 octobre 1958, sauf le préambule, toujours en vigueur car faisant partie du bloc de constitutionnalité.

⁷⁶ Créée en 1802.

⁷⁷ Remplacé l'Office international des musées, organe de la Société des nations, créé en 1926 sur la proposition de l'historien d'art français Henri Focillon.

⁷⁸ ICOM, statuts, 1947, article 3 « le mot « musée » comprend « toutes les collections ouvertes au public d'objets artistiques, techniques, scientifiques, historiques ou archéologiques, y compris les zoos et jardins botaniques, mais à l'exclusion des bibliothèques, sauf si elles entretiennent des salles d'exposition permanente ».

⁷² Ces méthodes d'apprentissage s'inscrivent dans la continuité des travaux de grands pédagogues tels que Pestalozzi qui accordait une large place aux jeux dans la pédagogie.

⁷³ Annexe E : Entretien avec Anne Krebs.

deuxième numéro, l'*ICOM News* proposait déjà un large éventail d'activités éducatives possibles dans un musée : « classes et cours pour adultes, conférences et démonstrations, visites accompagnées et commentées, travaux pratiques pour adultes, copies d'objets ou de documents par le public dans les galeries, groupes de discussion, clubs d'études pour adultes, séances de cinéma et de projection, programmes musicaux, représentations théâtrales, travail avec les enfants (qu'il s'agisse des musées d'enfants ou de sections dédiées aux enfants dans des musées en général), services scolaires auxquels viennent s'ajouter des activités extérieures dont le prêt d'objets et l'organisation d'expositions didactiques itinérantes »⁷⁹.

Cette préoccupation majeure pour l'éducation muséale se traduit par la création, dès 1948, au sein de l'ICOM, de deux comités consacrés à l'éducation : le comité n°6 consacré aux musées pour enfants et aux activités pour les enfants dans les musées et le comité n°7 dédié au travail éducatif dans les musées et qui s'intéressa essentiellement aux relations entre musées et écoles⁸⁰. Ces deux comités fusionnèrent, en 1953, pour former le Comité pour l'Éducation dissout en 1962. Sous l'impulsion de Hugues de Varine qui organisa, en 1964, à Paris, un colloque international sur le rôle éducatif et culturel des musées, fut créé, une année plus tard, l'actuel Comité International pour l'Éducation et l'Action Culturelle (CECA). Ce colloque permit de définir les missions éducatives et culturelles du musée et les moyens humains et techniques pour y parvenir.

Sous la IV^e République (1946-1958), les mouvements de jeunesse et d'éducation populaire furent relancés.

La V^e République marqua un tournant décisif dans le monde culturel. Désormais, il est inscrit dans la Constitution française du 4 octobre 1958, qu'il incombe à l'État de tout mettre en œuvre pour que chacun puisse participer à la vie culturelle.

La création d'un ministère des Affaires culturelles, en 1959, sous l'impulsion d'André Malraux, consacra le renouveau de la politique culturelle française qui s'appuyait alors sur deux piliers : la démocratisation de la culture et la structuration de l'administration culturelle. L'action culturelle se détacha ainsi de l'éducation populaire même si toutes deux conservaient finalement les mêmes objectifs « construire la nation, créer la citoyenneté, élargir au plus grand nombre la culture de l'élite, réconcilier la culture savante et la culture populaire, ouvrir à tous l'expérience esthétique. Mais si l'action culturelle prône la démocratisation, c'est-à-dire l'élargissement des publics de la culture légitime, l'éducation populaire se veut démocratique, médiatrice entre l'art et la vie, la culture savante et la

culture ouvrière ou rurale et prône une éducation du peuple. Son action se veut socioculturelle »⁸¹.

Le décret fondateur du ministère des Affaires culturelles du 24 juillet 1959 disposait qu'il s'agissait de « rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent. »

La crise de mai 1968 contribua à révéler une nouvelle sensibilité de la société aux inégalités sociales et à l'aggravation de la pauvreté. Le musée dut s'adapter à cette évolution⁸². La notion de développement culturel apparut, la culture devait alors se mettre au service du développement de la société, dans tous ses aspects, tant économique que social en proposant des activités variées⁸³.

Dans les années qui suivirent, le musée, de lieu d'apprentissage et de savoir, se mua progressivement en lieu de rencontre et de loisir, conséquence d'une période de crise majeure qui secoua le monde muséal. Les musées firent face à de vives critiques ; la fréquentation des salles demeurait très décevante.

2. Les années 1960 : la redéfinition du rôle des institutions muséales, l'animation socioculturelle comme nouvelle mission

Face à l'agitation sociale de la fin des années 1960, la crise des musées ne pouvait qu'éclater. Le musée étant alors perçu comme un lieu créé et réservé aux élites, à la bourgeoisie, il devait se réinventer pour répondre aux nouvelles attentes de la population. La célèbre analyse⁸⁴ de Pierre Bourdieu et Alain Darbel, résultant d'enquêtes menées entre 1964 et 1965 dans les musées d'art européens, soulignait cette illusion d'un musée accessible à tous.

Au cours des années 1960, dans une volonté d'accompagner la reconstruction et l'urbanisation et afin de créer du lien social dans les territoires nouvellement réaménagés, la notion d'animation socioculturelle fit son apparition et bouleversa le monde muséal.

Il convient d'entendre par animation socioculturelle « toute action dans ou sur un groupe – ou une collectivité, ou un milieu – visant à développer les communications et à structurer la vie sociale, en recourant à des méthodes semi-

⁸¹ CHMC I (2015). MOULINIER Pierre, *Action culturelle et éducation populaire. Politiques de la culture*.

⁸² Annexe E : Entretien avec Anne Krebs.

⁸³ CHMCi *op.cit.*

⁸⁴ BOURDIEU Pierre et DARBEL Jean, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Sens commun, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

⁷⁹ ICOM News, Vol. 1, n°2, décembre 1948, p.5, Nicole Gesché-Koning, *La place de l'éducation au sein de l'ICOM avant la création du comité CECA (1946-1965)* dans ICOM Éducation 30, p.11.

On ne peut être que surpris par l'exhaustivité de cette liste encore si actuelle aujourd'hui !

⁸⁰ *Ibid.*, p.10 et 15.

directives »⁸⁵. L'animation socioculturelle avait notamment pour fonction sociale, le développement culturel de chacun. Elle voulait se démarquer de l'éducation populaire : « l'éducateur populaire était dans une relation duelle proche de la relation enseignant-enseigné »⁸⁶. L'animateur, lui, était en relation privilégiée avec le groupe ou la collectivité. L'animation culturelle ou socioculturelle⁸⁷ refusait le modèle scolaire. Cette orientation se perpétua dans les décennies suivantes. Ainsi, Jacques Rigaud, directeur de cabinet de Jacques Duhamel (ministre des Affaires culturelles 1971-1973) plaidait-il pour une « animation médiation » qui ne soit pas que « pédagogie », mais qui soit capable de « susciter l'éclosion ou l'épanouissement d'une certaine vie sans avoir le droit d'en imposer le sens et le rythme ». Selon Jacques Rigaud, « les institutions culturelles doivent être des lieux d'animation ». Il estimait, à son tour, que la démocratisation (voulue par André Malraux) était un échec et une idée anachronique, car « elle tend à calquer le développement culturel sur l'exemple de l'instruction publique telle qu'elle a été organisée et généralisée par Jules Ferry et sa postérité ». Enfin, à ses yeux, « le développement culturel ne saurait être l'extrapolation, au bénéfice du grand nombre, des pratiques qui sont celles de l'élite, ni le simple renouvellement de cette élite par la promotion sociale et les progrès de l'aisance ; il ne peut se concevoir que comme l'éclosion d'une aspiration générale à la dignité de la vie, qui est actuellement méconnue, déviée ou travestie par les habitudes sociales, les inhibitions et les préjugés »⁸⁸. Jacques Duhamel mena ainsi une politique très active en faveur de l'insertion de la culture dans la vie quotidienne et parmi ses objectifs figuraient : le développement de la sensibilité des enfants aux œuvres d'art, la prise en compte de la capacité d'apprentissage des adultes et l'utilisation des nouvelles techniques audiovisuelles. Il créa, en 1971, le Fonds d'intervention culturelle (FIC)⁸⁹ pour soutenir les initiatives originales. Il forgea ainsi un nouveau concept, celui de développement culturel.

Cette crise des institutions muséales ne fut pas le propre de la France. Désormais, le rôle du musée s'inscrivit dans une démarche autre que celle de la seule transmission des savoirs et de la conservation des artefacts. Le musée devait se mettre au service du public, être utile au public. L'intérêt pour les publics, initiés ou non, notion portée dès 1937 par Georges Henri Rivière, trouva ainsi sa pleine expression, on commença à s'intéresser au non-public.

⁸⁵ IMHOF Jean-Paul dans le rapport de la commission « équipement-animation » du Haut Comité de la Jeunesse, 1966 ([site ministère de la Culture et Communication](#), article de MOULINIER Pierre *Histoire des politiques de « démocratisation culturelle*, 2011 révisé en juillet 2012.

⁸⁶ POUJOL Geneviève, *Profession : animateur*, Privat 1989, cité dans l'article du site ministère de la Culture et Communication, article *Histoire des politiques de démocratisation culturelle* 2011 révisé en juillet 2012.

⁸⁷ Clivage qui exista dans les années 1970, mais s'estompa dans les années 1990, *Ibid.*, p. 11.

⁸⁸ POUJOL Geneviève, *Ibid.* Citation in extenso, p.8

⁸⁹ Supprimé en 1985

3. L'ICOM face à la crise des musées

En Amérique du Nord, à la fin des années 1960, le muséologue canadien, Duncan F. Cameron théorisa ce changement de paradigme à la suite d'une étude menée dans les musées, en 1967, considérant désormais le musée comme un système de communication⁹⁰. Il insistait notamment sur la nécessité d'impliquer le visiteur dans la visite aux musées. En 1971, dans son article *The Museum, a Temple or the Forum*⁹¹, il affirma que les musées étaient en pleine crise identitaire.

En France, Pierre Gaudibert lança aussi le débat : « le musée, temple ou forum, c'est le schéma directeur de toutes les orientations qui ont pu être prises sur le musée et l'action culturelle »⁹².

En 1971 encore, la 10^e Assemblée Générale de l'ICOM confirma cette crise du monde des musées et la nécessité d'affirmer le rôle social du musée comme un moyen d'y remédier. Dans la résolution n°1, il est précisé que « chaque musée doit accepter, comme étant son devoir, de s'efforcer de servir le mieux possible l'environnement social au sein duquel il fonctionne » et « demande instamment à tous les musées (...) de réexaminer à tout moment et sous tous les aspects les besoins du public qu'ils servent (...qui) permettront aux musées de remplir plus efficacement leur rôle éducatif et culturel au service de l'humanité ».

La *Déclaration de Santiago du Chili*, en 1972, fut un jalon essentiel dans l'évolution de la définition du musée. Aboutissement d'une réunion de l'UNESCO initiée par Hugues de Varine (directeur de l'ICOM entre 1966-1974⁹³), cette déclaration prônait l'avènement d'un musée intégral, ouvert au monde, jouant un rôle social, avec un véritable accès aux collections, et ayant pour ambition de développer la conscience sur les problèmes liés à l'écologie, au développement social, à l'urbanisation et à l'éducation permanente.

En 1974, l'ICOM parvint ainsi à formuler une nouvelle définition du musée, actant ce changement de paradigme : « le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation ».

⁹⁰ DUNCAN Cameron, *A viewpoint: The Museum as a communications system and Implications for Museum Education*, Curator, the Museum Journal, Vol 11, issue 1 March 1968, p. 33-40

⁹¹ DUNCAN Cameron. *Ibid.*, p.11-24.

⁹² GAUDIBERT Pierre, *Du culturel au sacré*, Paris, Casterman, 1981.

⁹³ Il succède à ce poste à George Henri Rivière, directeur de 1948 à 1966.

B – ÉLARGISSEMENT DE LA NOTION DE PUBLIC ET LA NAISSANCE DE SERVICES PÉDAGOGIQUES DÉDIÉS

1. Du public vers les publics et la notion de non-public

Les études menées par les sociologues permirent de faire évoluer la notion de public. En effet, le public de musée ne constitue pas une entité homogène. Pierre Bourdieu montra la grande inégalité sociale d'accès aux œuvres d'art, soulignant que la famille, avant même l'école, était le réel vecteur du goût pour les œuvres d'art, mettant ainsi en échec les tentatives de démocratisation culturelle. Il prônait la mise en place d'outils d'interprétation et d'appropriation dans les musées. Cette étude eut un grand retentissement et permit de mettre en relief dans les années qui suivirent, la notion de non-public, les personnes ne se rendant jamais aux musées, et la nécessité d'inventer des outils d'accompagnement adaptés. Anne Krebs⁹⁴ souligne l'utilité de tels dispositifs pour les primo-visiteurs qui bien souvent n'osent tout simplement pas entrer dans le musée.

La *Déclaration de Villeurbanne* (mai-juin 1968), portée par les directeurs des Maisons de la Culture et des centres dramatiques, inventa cette notion de non-public qui allait orienter l'action culturelle à venir. L'idée de la politique d'action culturelle, politisée, était de favoriser une culture pour tous, au service de tous et par tous, dans un rejet de la politique dite des Beaux-Arts⁹⁵ qui était considérée comme étant au service d'une culture légitime pour un public d'élite.

Le musée par la mise en place de nouveaux dispositifs d'accompagnement devait tenter de pallier de telles disparités. Afin de mieux comprendre les publics, le ministère des Affaires culturelles lança, en 1973, la première enquête sur les pratiques culturelles des Français. Dès lors, ces enquêtes⁹⁶, principal instrument de suivi des comportements des Français dans le domaine de la culture et des médias, se multiplièrent. La sixième édition eut lieu en 2018.

Si la fréquentation des musées et des expositions s'était beaucoup accrue entre 1960 et 1978, en France, passant de 5,1 millions à 10,4 millions de visiteurs dans les musées nationaux, ces chiffres masquaient, cependant, de grandes divergences. Les écarts restaient significatifs entre les catégories sociales malgré l'augmentation de l'offre en matière culturelle. En 1981, seulement 17,3% des agriculteurs s'étaient rendus au moins une fois dans un musée durant les douze

mois précédant l'enquête contre 61 % pour les cadres supérieurs et professions libérales. L'incidence du niveau d'études était également patente : 14% de non-diplômés s'étaient rendus dans un musée, contre 55,6 % des bacheliers et titulaires de diplômes supérieurs⁹⁷.

2. L'enfance : consécration du lien école/musée et mise en place de l'éducation artistique et culturelle

La relation de l'enfant au musée peut s'établir de deux façons : soit au cours de la visite scolaire, soit lors d'une visite individuelle avec un adulte. Elle peut s'effectuer dans un musée consacré aux enfants⁹⁸ ou dans un musée classique destiné à tous. L'attendu diffère en fonction de la nature de la visite : dans le cadre d'une sortie scolaire, l'acquisition de connaissances en est l'objectif essentiel⁹⁹, l'enseignant essayant de se servir de la visite au musée comme illustration ou support à son enseignement. Lors d'une visite individuelle, la portée récréative prévaut¹⁰⁰.

Jusque dans la seconde moitié du XX^e siècle, les expériences de sorties scolaires au musée demeuraient rares, notamment en raison de la réticence des conservateurs et du public adulte éclairé qui souhaitait profiter de la quiétude dans les salles pour contempler les œuvres. La nature des objets pouvait également être un frein à l'accueil des enfants dans les musées : il était considéré comme inapproprié de montrer, au jeune public et aux jeunes femmes, des corps nus, tels que souvent dévoilés dans les musées des Beaux-Arts.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la relation école/musée fut au cœur des préoccupations, le musée commença à tisser des liens solides avec le corps enseignant.

Les avancées dans la recherche en pédagogie, au début du XX^e siècle, mettant en avant le processus d'acquisition spécifique chez l'enfant, et la diffusion des principes de la pédagogie active, rendant l'élève acteur de ses apprentissages, infusèrent progressivement le rapport entre école et musée. Les personnels de musée s'inspirèrent aussi des actions menées dans les pays étrangers, notamment aux États-Unis, en Belgique et dans les pays scandinaves¹⁰¹.

⁹⁷ Service des études et recherches du ministère de la culture, *Pratiques culturelles des Français*, Paris, Dalloz, 1983, 1990.

⁹⁸ Dr. VAN DER STIGCHEL (Pays-Bas) proposa le terme « musée pédagogique » pour désigner les musées spécialement créés pour les enfants, lors de la séance plénière consacrée au rôle éducatif des musées lors de la première conférence biennale de l'ICOM (Paris, 28 juin -3 juillet 1948), *op. cit.* : ICOM Éducation 30, p.11. Cette locution peut toutefois prêter à confusion car, en France, elle correspond à des institutions au service des enseignants.

⁹⁹ D'autres objectifs peuvent être cités : désacralisation du lieu, sentiment d'appartenance à une culture, savoir être au musée, apprendre à devenir un futur visiteur, aide à la créativité lors des ateliers ...

¹⁰⁰ *Museum*, vol XXXA, n° 3, 1979, *Le Musée et l'enfant*, introduction de Ger VAN WENGEN p. 8.

¹⁰¹ Annexe A : Entretien avec Véronique Andersen.

⁹⁴ Annexe E : Entretien avec Anne Krebs. Elle précise que plus les visiteurs sont armés sur le plan culturel et intellectuel, plus ils préfèrent visiter le musée par eux-mêmes, en autonomie.

⁹⁵ D'après Dominique TADDEI, secrétaire national à l'action culturelle du Parti socialiste ; cité dans l'article *Histoires des politiques de « démocratisation culturelle »* site ministère de la Culture et de la Communication, 2011 révisé en 2012.

⁹⁶ *Site du ministère de la Culture*, Dates des enquêtes : 1973, 1981, 1988, 1997, 2008 et 2018.

La prise en compte du jeune public fut, en effet, tardive¹⁰² en France comparé au développement qu'elle connut aux États-Unis, dès le XIX^e siècle, et dans les années 1920 en Suède et en Belgique.

Cette évolution s'inscrivait dans un contexte international favorable au développement du lien entre école et musée ; ce lien apparut comme indispensable à l'Organisation Internationale des Musées, dès 1927 et à l'ICOM, avec la création, dès 1948, comme mentionné supra, des comités n°6 et n°7 consacrés aux musées pour les enfants et aux activités pour les enfants aux musées et aux relations musée/école. Parallèlement au travail considérable de réflexion mené par l'ICOM, en 1952, sous le patronage de l'UNESCO, eut lieu un stage d'étude au Brooklyn Children's Museum jetant les bases d'une coopération entre les deux institutions et lançant l'idée d'une formation pour l'enseignement au musée¹⁰³.

En France, fort de ces diverses influences et toujours dans une volonté de démocratisation, le lien entre enfant et musée s'amplifia au sortir de la guerre et fut le fait de quelques personnalités pionnières.

L'arrêté du 2 mars 1931 instaura la visite scolaire de deux heures pour les lycéens accompagnés de leur professeur et animée par un guide ou conférencier. L'objectif de ces visites était « d'illustrer leurs cours d'histoire et de former leur goût »¹⁰⁴.

À partir de 1948, l'École du Louvre, sous l'impulsion de Germaine Cart (1902-1989), proposa une formation pour les « conférenciers ayant pour tâche de s'adresser à la jeunesse »¹⁰⁵.

Des livrets à destination des enseignants furent aussi rédigés de façon plus systématique. Geneviève Dreyfus-Sée (1904-1997), auteur de nombreux ouvrages sur la pédagogie active, rédigea, en 1952, un guide sur « l'utilisation des musées à l'École active ». Elle y donnait des éléments pour préparer la visite dans différents types de musée : « musée historique et archéologique, musée ethnographique, musée d'histoire naturelle, musée scientifique et musée d'art »¹⁰⁶. Les enseignants demeuraient alors les principaux interlocuteurs des musées.

Le V^e Plan¹⁰⁷ (1966-1970) souligna pour la première fois que le développement culturel était une composante du développement social. La priorité était donc de réduire les inégalités d'accès à la culture, l'école étant perçue comme le lieu par excellence de la démocratisation culturelle.

En mars 1968, le colloque d'Amiens¹⁰⁸, organisé par l'Association d'étude pour l'expansion de la recherche scientifique, dont l'intitulé était « Pour une école nouvelle : formation des maîtres et recherche en éducation », réunit plus de six cents éducateurs, intellectuels et militants. Il proposa un vaste programme de réformes pédagogiques dans un souci d'adaptation à un monde en pleine mutation, une prise en compte de la personnalité générale de l'enfant.

À la suite de ce colloque et dans le cadre des objectifs du V^e plan, fut étendu, en 1969, le tiers-temps pédagogique aux écoles du second degré¹⁰⁹, soit un tiers du temps consacré aux disciplines d'éveil et à l'éducation physique. Une telle mesure allait favoriser les visites scolaires au musée.

La création du Fonds d'intervention culturelle (FIC), en 1971, eut un impact majeur sur le développement culturel en concrétisant la collaboration entre le ministère de l'Éducation et le ministère de la Culture, l'État et les collectivités locales¹¹⁰. Dans les années 1970, 25% des actions financées par le FIC concernaient l'action culturelle en milieu scolaire. Le FIC soutint par exemple le programme *Les jeunes Français à la découverte des musées*, en 1978.

L'intervention massive de l'État se poursuivit, en 1973, avec la mise en place du 10% pédagogique : « 10% de l'horaire scolaire est consacré à des activités éducatives choisies par les maîtres et les élèves, le programme des autres disciplines étant allégé d'autant »¹¹¹.

L'effort en faveur de la place de l'éducation artistique et la créativité dans les établissements scolaires fut renforcé par la loi n°75-620 du 11 juillet 1975 relative à l'éducation dite Loi Haby. Cette loi lança véritablement l'instauration de l'éducation artistique et culturelle à l'école.

En 1977, la création de la Mission d'action culturelle en milieu scolaire au sein du ministère de l'Éducation renforça le lien école/musée.

En 1979, la Mission d'action culturelle en milieu scolaire lança le programme Pactes (Projets d'activités éducatives et culturelles), « construits autour d'un thème, limités dans le temps, ils sont ouverts aux interventions extérieures ». En 1981, ils furent remplacés par les Projets d'action éducative (PAE).

Le lien musée/enfant, largement favorisé par l'État¹¹² dans la relation école/musée, se concrétisa aussi par la création d'ateliers artistiques proposés au jeune public et par la création d'espaces dédiés à la jeunesse.

¹⁰² GAZEAU Marie-Thérèse (1974).

¹⁰³ COHEN Cora, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁴ Cité par LAOT Emmanuel, AN 20150044/153., vers 1931 : Note sur les visites guidées collectives et privées. Cité par TROCHET Arnaud, *op. cit.*, p. 130.

¹⁰⁵ ICOM Éducation 30, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁶ COHEN Cora, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁷ La planification française du Commissariat au Plan fixe les grands objectifs qualitatifs ou quantitatifs, économiques et sociaux à atteindre, elle est indicative et incitative.

¹⁰⁸ ROBERT André Désiré, *Autour de mai 1968, la pédagogie en question. Le colloque d'Amiens*, Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle, 2008/3 (Vol. 41), p. 27-45.

¹⁰⁹ Cette locution désigne les élèves de collège et lycée, soit des enfants de 11 à 17 ans.

¹¹⁰ Ce terme regroupe les communes, les départements, les régions, les collectivités d'outre-mer, les collectivités à statut particulier.

¹¹¹ [Site du ministère de la Culture.](#)

¹¹² [Site du ministère de la Culture.](#)

Cet intérêt nouveau porté à l'enfance se manifeste dans d'autres domaines. Ainsi, les films de François Truffaut, *Les Quatre Cents Coups* (1959), *L'Enfant sauvage* (1969), les entretiens de Marguerite Duras avec le petit François, en 1965, dans l'émission télévisée *Dim Dam Dom*¹¹³ témoignent de cette évolution. Les travaux de Françoise Dolto popularisés par l'émission radiophonique quotidienne *Lorsque l'enfant paraît*, de 1976 à 1978, contribuèrent amplement à forger ce nouveau regard sur l'enfance.

Toutefois, ce rappel historique sur les actions en faveur de l'accompagnement du jeune public au musée appelle deux remarques.

La première est que l'État a privilégié, à travers la mise en place de l'éducation artistique et culturelle, les beaux-arts et par là même les musées des Beaux-Arts.

La seconde remarque est que les actions concrètes en faveur du jeune public en visite individuelle, demeurèrent encore rares dans les années 1970, à l'exception des actions menées par quelques institutions telles que le Centre d'Arts Plastiques Contemporains (CAPC)¹¹⁴ de Bordeaux, des ateliers mis en place à l'Union centrale des Arts décoratifs, au musée des Monuments français, au musée des Beaux-Arts de Marseille, ou encore de l'ouverture de l'Atelier des enfants du Centre Georges Pompidou (en 1973, en préfiguration) et de la création du Musée en Herbe (1975).

3. Timide prise en compte des personnes en situation de handicap : les prémices de l'inclusion sociale

Cette période fondatrice de prise de conscience des difficultés d'intégration sociale et de la nécessité d'une démocratisation culturelle effective, pour tous, fut logiquement celle de la prise en compte des personnes handicapées¹¹⁵.

Toutefois, au cours de cette période, l'action de l'État en faveur des personnes atteintes de handicap paraît bien ténue en comparaison de l'intense action menée en faveur du jeune public. Comme le souligne Bertrand Verine, il n'était pas aisé de mener une politique culturelle alors que peu de chiffres étaient disponibles sur le handicap¹¹⁶.

Sur le plan international, la prise en compte du public atteint de handicap fut également poussive.

Dans les publications de l'ICOM, la première occurrence d'un article relatif aux enfants en situation de handicap date de 1953¹¹⁷. Il fallut attendre 1981, qui fut proclamée Année internationale pour les personnes handicapées¹¹⁸, pour que *Museum*, revue de l'ICOM, dédie un numéro au handicap¹¹⁹. Dans cette édition, étaient répertoriées, en introduction, les différentes situations de handicap : « troubles de la mobilité », « troubles de la communication », « troubles mentaux et caractériels », « personnes âgées », « déficients visuels » et « handicapés sociaux ». L'attention à apporter aux « handicapés sociaux » fut ainsi explicitée : « des programmes conçus pour faciliter l'accès du musée à ceux pour qui leur condition dans la communauté constitue un handicap social permettraient de mieux atteindre tous les groupes sociaux et feraient du musée un espace plus accueillant qui encouragerait tous les types de visiteurs à se sentir (chez eux) au musée ». Cela préfigurait la notion d'inclusion sociale qui allait s'épanouir une décennie plus tard. En outre, cet article présentait des exemples très concrets de dispositifs, des solutions pratiques pour chaque situation de handicap et insistait sur la nécessité impérieuse d'une formation spécifique du personnel.

En France, la loi n°75-534 du 30 juin 1975, présentée par Simone Veil, alors ministre de la Santé, reste le texte de référence en la matière car il marqua le début de la politique publique sur le handicap en faveur des adultes et des enfants. Cette loi définissait trois droits fondamentaux : le droit au travail, le droit à une garantie minimum de ressources par le biais de prestations et le droit à l'intégration scolaire¹²⁰ et sociale. Cette intégration devait passer notamment par un accès des personnes handicapées aux institutions ouvertes à l'ensemble de la population et supposait donc que les bâtiments eux-mêmes fussent accessibles aux personnes handicapées et que la visite des lieux fut également adaptée.

Si cette loi fut le point de départ législatif de l'obligation de faciliter l'accès à la culture, tant physique qu'intellectuel, pour les personnes en situation de handicap, certaines institutions culturelles se lancèrent très tôt, bien avant la promulgation de cette loi, dans des accompagnements appropriés à certains handicaps, essentiellement visuels et, d'abord, à destination des enfants, comme le souligne Bertrand Verine.

Danièle Giraudy¹²¹ fit figure de pionnière avec, à l'Atelier des enfants du Centre Georges Pompidou, l'exposition *Les Mains regardent*. En 1967, le lancement du Muséobus¹²² pour les enfants des quartiers défavorisés de Marseille fut le premier acte concret d'inclusion sociale et d'une pratique hors les murs.

¹¹⁷ THOMPSON Samuel, *The Museum and the handicapped*, *Museum VI*, 4, 1953, p. 257-265.

¹¹⁸ La Journée internationale des personnes handicapées est célébrée le 3 décembre et ce, depuis 1992.

¹¹⁹ GEE Maureen *Introduction*, *Museum* vol XXXIII, n°3, 1981, Musées et personnes handicapées.

¹²⁰ Bertrand Verine rappelle que rien n'était fait dans les écoles sur le toucher pour les déficients visuels.

¹²¹ Annexe B : Entretien avec Danièle Giraudy.

¹²² Ce projet fut financé par le FIC et s'inspirait des bibliobus.

¹¹³ *L'Atelier des enfants : Une traversée pédagogique de l'histoire du Centre Pompidou*, Une soirée organisée par Romain Lacroix avec Camille Jochyms et Lilou Parente, le 7 février 2024 avec projection du documentaire de Fabienne Servan-Schreiber, *L'Atelier* (1980, 52 min).

¹¹⁴ Devenue musée en 1984.

¹¹⁵ Terme alors utilisé. Aujourd'hui, on lui préfère celui de personnes en situation de handicap.

¹¹⁶ Annexe K : Entretien avec Bertrand Verine.

4. Naissance de services dédiés à l'accompagnement des publics et un personnel de formation variée

Dès 1927, l'Organisation Internationale des Musées prôna la création de services dédiés à l'éducation au sein des musées.

Le décret du 9 mars 1928 instaura le service des visites guidées, à côté des visites-conférences. Des services de visites guidées furent créés dans certains musées nationaux et notamment au Louvre, en juillet 1930. Ils préfiguraient la création de service dédié au sein des musées.

Au sortir de la guerre, le décret n°49-534 du 13 avril 1949 porta création du premier service éducatif des musées nationaux¹²³, service centralisé pour tous les musées, situé au Louvre, sous la direction de Germaine Cart. Il permettait aux enseignants d'organiser des visites de musées¹²⁴. Les guides-conférencières, le métier restant à dominante féminine, étaient alors issues de l'École du Louvre ou de l'Institut d'art et d'archéologie.

La mission du service éducatif élargissait celui du service des visites guidées en instaurant un rapprochement avec les enseignants de la ville de Paris et le ministère de l'Éducation nationale. Ce service concevait également les expositions itinérantes et communiquait sur les différents événements.

Le décret n°52-18 du 3 janvier 1952 fixa, quant à lui, les conditions des visites guidées : périodicité, répartition des recettes, mais celles-ci demeuraient moins bien rémunérées que les visites-conférences pour les scolaires, considérées comme prioritaires.

À partir de 1950, on utilisa alors systématiquement, dans les musées des Beaux-Arts, le terme de conférencier ou chargé de conférences, pour désigner les professionnels de l'accompagnement, les conditions d'accès étant, désormais, un diplôme supérieur en histoire de l'art¹²⁵.

Dans les années 1960, l'avènement de l'animation socioculturelle apporta des changements dans la nature du personnel d'accompagnement. Le recrutement d'animateurs culturels, bénéficiant de subventions, prit de l'ampleur, notamment dans les musées de province, au côté des enseignants mis à disposition par l'Éducation nationale quelques heures par semaine.

Ce changement est significatif : ces nouveaux intervenants n'avaient pas de savoir scientifique spécifique ; l'intérêt de la rencontre entre le visiteur et le champ muséal se portait désormais sur l'individu, intégré dans une communauté, et non plus sur l'objet muséalisé, vecteur de savoirs scientifiques.

En 1966, fut créée l'Association technique pour l'action culturelle (ATAC) qui soutenait la formation des animateurs des établissements d'action culturelle.

En 1968, le Service éducatif des musées nationaux prit le nom de Bureau de l'action culturelle, manifestant ce changement d'orientation dans les missions dévolues au musée.

Le Bureau assura, en 1969, 20 000 conférences dont un tiers pour les scolaires¹²⁶.

À la fin des années 1970, il changea à nouveau de nom et devint : Bureau de l'action culturelle et éducative, renforçant, à nouveau, la dimension éducative du musée. Au sein des musées, le service dédié pouvait prendre le nom de service éducatif, service culturel ou service pédagogique, par exemple, comme au Musée en Herbe¹²⁷.

La présence des enseignants dans les services éducatifs¹²⁸, permit d'étendre les apports majeurs des sciences de l'éducation au champ muséal. Toutefois, à côté des animateurs et des enseignants, demeuraient toujours les conférenciers et les conservateurs eux-mêmes¹²⁹.

Le Centre Pompidou, dès son ouverture en 1977, élargit encore le champ de recrutement en sollicitant des étudiants, des artistes, des critiques d'art pour animer les visites.

¹²³ Précurseur en Europe : Jean CAPART (1877-1947), égyptologue belge, historien de l'art, conservateur en chef des musées belges, il initia le premier service éducatif des musées en 1922.

¹²⁴ COHEN Cora, *op. cit.*, p. 52.

¹²⁵ PEYRIN Aurélie (2010), *op. cit.*, p.25.

¹²⁶ PEYRIN Aurélie (2010) *op. cit.*, p.26.

¹²⁷ Annexe D : Entretien avec Corinne Héreau.

¹²⁸ Comme le souligne BORDEAUX Marie-Christine dans l'article sus-cité, il est intéressant de noter le changement de dénomination de ces services, de services éducatifs à leur création, à services culturels, manifestation du changement de fonctions qui leur sont attribuées.

¹²⁹ PEYRIN Aurélie (2010) citant le rapport de Marie-Françoise POIRET pour l'Inspection générale des musées classés et contrôlés en 1975, *op. cit.*, p.25.

C - FORMES NOVATRICES D'ACCOMPAGNEMENT : NOUVELLES INSTITUTIONS EMBLÉMATIQUES ET PERSONNALITÉS D'ENVERGURE

1. Des musées attractifs : une nouvelle ambition

Durant les années 1970, de nouveaux musées d'art et d'histoire virent le jour, de grands projets furent lancés. Cette période fut qualifiée de « renouveau des musées » ; en l'espace de vingt ans, quelques cent-vingt musées furent créés ou rénovés en France¹³⁰. Parallèlement, les professionnels de musée engagèrent une réflexion sur « la restitution du savoir » et le « rôle du savoir au musée », opérant ainsi, comme le souligne Marie-Clarté O'Neill, un véritable basculement¹³¹.

La naissance du projet du musée d'Orsay, en 1977, marqua le renouveau de l'intérêt de l'État pour le développement des institutions muséales.

La loi-programme sur les musées du 11 juillet 1978 alloua 1407 millions de francs à l'équipement et à l'architecture des musées nationaux, classés et contrôlés¹³².

L'idée d'un musée Picasso fut adoptée en 1975. Les musées du Louvre, de Saint-Germain-en Laye, Guimet, le musée des Arts africains et océaniques engagèrent des travaux de réaménagements.

La fréquentation des musées augmenta considérablement : 20% de la population s'était rendue dans un musée au cours d'une année à la fin des années 1960, 30% en 1988. Toutefois, la province restait encore en retrait ; les grandes expositions n'avaient encore lieu qu'à Paris.

Suivant l'exemple du Muséobus de Marseille, à partir de 1971, on lança de nouveaux muséobus et même des Muséotrans. Il s'agissait de musées ou plutôt d'expositions itinérantes « abrités dans des trains ou bus spécialement aménagés (...) prioritairement destinés aux villages et communes ne possédant pas de musées eux-mêmes »¹³³.

Dans les années 1970, au-delà du renforcement du lien social, un des objectifs des instruments d'accompagnement était de fournir des clefs de compréhension, des clefs de lecture au visiteur en sollicitant ses qualités perceptuelles. L'ambition était de rendre le visiteur plus actif¹³⁴ dans l'acquisition des connaissances, une

conception contraire à la simple visite guidée, assimilable à la méthode du doigt tendu dont parlait Georges Henri Rivière¹³⁵ où le visiteur recevait passivement l'information. Cette nouvelle ambition, sollicitant le visiteur, participait de l'intégration dans la communauté par la création d'un lien social entre individus. Le développement de nature sociale et perceptuelle l'emportait sur le développement de nature cognitive.

Les personnes en charge de l'accompagnement s'inspirèrent encore des exemples fournis par les musées étrangers¹³⁶ et des nouvelles méthodes d'éducation¹³⁷, notamment les techniques de pédagogie élaborées par Élise (1898-1983) et Célestin (1896-1966) Freinet où l'apprenant est pris en considération dans un cheminement vers l'appropriation de connaissances. Le recours au jeu, par exemple, à la manipulation lors d'ateliers¹³⁸ était une voie vers cette appropriation. Le développement de la psychologie et de la sociologie participa à cette évolution des dispositifs d'accompagnement.

L'accompagnement du visiteur dans l'institution muséale durant la période allant de la fin de la Seconde Guerre mondiale au début des années 1980 fut durablement et profondément marqué par quelques personnalités remarquables, douées d'une intuition exceptionnelle, faisant même preuve d'un « éclair de génie », comme le remarquent Marie-Clarté O'Neill et Danièle Giraudy qui les qualifient d'« inventeurs-éveilleurs ».

La réouverture du musée des Arts et Traditions populaires, l'ouverture de l'écomusée du Creusot, du Musée en Herbe et du Centre Georges Pompidou, quatre lieux novateurs qui servirent de modèles ou du moins d'inspiration à beaucoup d'institutions muséales furent des réalisations menées par de telles personnalités. Ces quatre institutions peuvent être considérées comme emblématiques d'un nouveau rapport du visiteur au champ muséal. Cécilia de Varine insiste toutefois sur la faculté d'innovation des musées de province, dont les actions nouvelles d'accompagnement ont parfois précédé celles des institutions parisiennes¹³⁹.

Le visiteur, dans sa diversité, incluant le jeune public et les personnes atteintes de handicap, fut placé au centre de la relation, au détriment de l'objet qui ne devint alors qu'un support dans la connaissance de soi et des autres, dans une volonté d'intégration, de cohésion sociale et d'inclusion.

¹³⁰ Histoire du Louvre, *op. cit.*, vol.III, p.251.

¹³¹ Annexe F : Entretien avec Marie-Clarté O'Neill.

¹³² Soit 64 % du budget total du ministère des Affaires culturelles. *Les musées*, État et Culture, Paris, La Documentation française, 1991, p.47.

¹³³ *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, p.634.

¹³⁴ CAILLET Élisabeth avec la collaboration de LEHALLE Evelyne, *À l'approche de médiation culturelle*, Lyon, PUL, 1995, p.115.

¹³⁵ Annexe I : Entretien avec Cécilia de Varine, et Annexe J : Entretien avec Hugues de Varine.

¹³⁶ Annexe E : Entretien avec Anne Krebs et Annexe F : Entretien avec Marie-Clarté.

¹³⁷ CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2017, p.105.

¹³⁸ Annexe J : Entretien avec Hugues de Varine, les ateliers étaient déjà pratiqués dans les Maisons des jeunes et de la culture par les animateurs sociaux.

¹³⁹ Annexe I : Entretien avec Cécilia de Varine.

L'évolution des dispositifs et outils d'accompagnement vers la simplification des contenus et la participation des visiteurs furent les principaux axes de développement dans l'accompagnement du visiteur.

2. Le musée des Arts et Traditions populaires : des outils innovants d'accompagnement des publics

Le musée des Arts et Traditions populaires, fondé en 1937 par Georges Henri Rivière déménagea dans un nouveau bâtiment dans le Bois de Boulogne, en 1972. Ce fut l'occasion pour son fondateur de repenser totalement la muséographie mise en place au palais du Trocadéro, qui était déjà, en son temps, très novatrice¹⁴⁰. Par la mise en place des « chaînes opératoires », la présentation des objets se substituait au discours de l'accompagnateur ou aux dispositifs écrits. Les objets parlaient par eux-mêmes¹⁴¹. Il suffisait de regarder pour comprendre le processus de création exposé, tel était le cas par exemple de la chaîne opératoire du pain. Une autre innovation majeure fut l'introduction, pour la première fois en France, de l'audiovisuel dans l'espace muséal. Des enregistrements audiovisuels ou musicaux étaient disposés tout au long du parcours. Il s'agissait d'un travail sur la recontextualisation de l'objet par une approche pluridisciplinaire, prônant le décloisonnement, mais, également, d'un travail de vulgarisation pour un public plus large¹⁴². Il travailla avec des musicologues, des ethnologues, des historiens de l'art... Cette approche globale était très innovante et demeure de mise aujourd'hui. Elle permettait de fournir aux visiteurs des clefs de compréhension sur l'artefact présenté. Un premier média audiovisuel fut mis en place : il s'agissait d'un audio guidage du visiteur dans les galeries, grâce des appareils loués à l'entrée du musée¹⁴³. Des diaporamas, des commentaires sonores intégrés aux vitrines, des vidéos représentant des danses, par exemple, complétaient le dispositif d'audio guidage. Dans un souci pédagogique et didactique et afin d'atteindre un large public, le langage se simplifia : des textes plus simples et des graphiques ponctuaient la visite.

¹⁴⁰ Dès l'ouverture du musée au palais du Trocadéro, la scénographie, empruntée, pour partie, aux pays d'Europe du Nord, était innovante pour la France : effet boîte noire, lumière directionnelle, attaches avec des fils de nylon invisibles, disparition des mannequins...

¹⁴¹ Dans le même esprit : Jean-Pierre LAURENT, directeur du Musée dauphinois de Grenoble, dans les années 1970, souligne « le rôle des objets est comparable à celui des mots du langage, ils n'ont de sens qu'en tant que moyens de véhiculer, dans un discours cohérent, telle idée, telle émotion » cité dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, p.148.

¹⁴² CAILLET (1995), p. 114.

¹⁴³ DESVALLÉES André, *La muséologie selon George Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989, cité dans CAILLET (1995), p.115.

Ces dispositifs audiovisuels furent rapidement adoptés, notamment dans les musées parisiens tels que la Cité des sciences et de l'industrie (inaugurée en 1986), le musée d'Orsay (1986), le Grand Louvre (pyramide inaugurée en 1989).

3. Les écomusées : les fondements de la démarche participative

Les écomusées demeurent la grande innovation muséologique de la fin des années 1960. Émanations pratiques de la Nouvelle Muséologie, ils connurent leur plus grand développement entre 1972 et 1985¹⁴⁴.

Le terme fut forgé en 1971 par Hugues de Varine¹⁴⁵. Un écomusée est une « institution culturelle qui assure, de manière permanente, sur un territoire donné, avec la participation de la population, les fonctions de recherche, conservation, présentation, mise en valeur d'un ensemble de biens naturels et culturels représentatifs d'un milieu et des modes de vie qui s'y succèdent »¹⁴⁶. Les écomusées furent les instruments privilégiés du développement communautaire, un véritable outil d'émancipation dans une logique souvent contestataire.

Porté par la politique d'aménagement du territoire lancée en 1963 et surtout par l'idéologie prévalant à la fin des années 1960, prônant le retour à la terre, la valorisation du territoire local, le désir d'auto-gestion, le premier écomusée, l'écomusée de Niou, ouvrit ses portes, en 1967, sur l'île d'Ouessant, dans le parc naturel régional d'Armorique. En 1968, fut fondé l'écomusée de la Grande Lande, à Marquèze, dans le parc naturel régional des Landes de Gascogne¹⁴⁷.

Avec l'ouverture, en 1971, de l'écomusée, nom choisi « par commodité »¹⁴⁸ de la communauté urbaine du Creusot-Montceau-Les-Mines, on se préoccupa de l'environnement social et industriel. Il s'agissait d'un « musée sans collection (qui) s'occupait du patrimoine d'un territoire » qui est, pour Hugues de Varine, « surtout le patrimoine vivant ». La démarche était de favoriser ce que Hugues de Varine nomme l'inculturation, perçue comme l'invention « de nouvelles formes proches et inspirées de la culture vivante locale, pour que les gens arrivent à autonomiser leurs propres pratiques ». Deux objectifs présidaient à la création de cet écomusée : la réappropriation morale de l'outil de travail par les ouvriers, redonner de la fierté et aussi donner un sens culturel à la communauté urbaine du Creusot, le patrimoine utilisé comme médiation au sein de la communauté urbaine.

¹⁴⁴ *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, p.367.

¹⁴⁵ Pour cette partie, on se reportera à l'entretien avec Hugues de Varine, Annexe J.

¹⁴⁶ Article 1 de la Charte des écomusées, instruction du 4 mars 1981 du ministère de la Culture et de la Communication.

¹⁴⁷ *Les Musées*, État et Culture, La Documentation Française, 1991, p. 42.

¹⁴⁸ Annexe J : Entretien avec Hugues de Varine sur le choix du terme lié à un simple concours de circonstances.

La grande innovation, outre l'absence de collections, était de ne compter que sur la participation des habitants dans la rédaction des cartels (avec l'aide de Georges Henri Rivière) et autres supports écrits. Les objets étaient apportés par les habitants qui étaient aussi les guides à travers les différents bâtiments industriels du site, partageant leur vécu, leurs expériences. Ces ouvriers ne recevaient aucune formation sur la façon de conduire les visites. Ils étaient bénévoles, le contenu des visites restait libre, mais avec un apport scientifique pratique indéniable. Des ateliers étaient aussi proposés.

Les écomusées se multiplièrent en France et furent regroupés, ce que regrette Hugues de Varine, sous l'appellation de musées de société, « musée qui partagent le même objectif : étudier l'évolution de l'humanité dans ses composantes sociales et historiques, et transmettre les relais, les repères pour comprendre la diversité des cultures et des sociétés »¹⁴⁹.

4. Ateliers et musées destinés au jeune public : des premiers ateliers à l'Union centrale des Arts décoratifs au Musée en Herbe, un lieu atypique

L'Union centrale des Arts décoratifs et le musée des Monuments français

La première expérience d'atelier créatif pour les enfants eut lieu, en 1953, à l'Union centrale des Arts décoratifs (actuel musée des Arts décoratifs, Paris) avec la création de l'Atelier des moins de 13 ans à l'initiative de François Mathey, directeur du musée, Yolande Amic, conservateur de musée, et de Pierre Belvès, illustrateur¹⁵⁰. Cet atelier connut un vif succès et fut étendu au public adolescent en 1955.



musée des arts décoratifs paris



JEUX ET JOUETS

du 9 décembre 1965 au 31 janvier 1966
tous les jours sauf mardi 13 h - 19 h jeudi et dimanche 11 h - 18 h
vacances de Noël 11 h - 18 h, spectacles et jeux

pavillon de marsan 109 rue de rivoli

¹⁴⁹ BARROSO Éliane et VAILLANT Emilia, *Musées et Sociétés*, ministère de la Culture, Direction des musées de France, 1993 et la position plus tranchée de Hugues de Varine sur le sujet : conséquence de la normalisation imposée par la loi musée de 2002.

¹⁵⁰ Site du MAD Paris.

L'atelier fut ouvert au public adulte seulement en 1977. En 1979, le musée accueillit un nouveau public avec l'Atelier des Tout-Petits, pour les moins de six ans. En 1987 fut proposé un atelier d'été pour les étudiants, futurs architectes ou architectes d'intérieur, designers ou graphistes, en collaboration avec l'École Camondo et l'École Spéciale d'Architecture.

À la fin des années 1970, Marie-Clarté O'Neill, forte d'une expérience au sein du Junior Museum du Metropolitan Museum (New York) et Marie-Thérèse Gazeau-Caille proposèrent le premier atelier d'initiation à l'architecture au musée des Monuments français.

Les musées de province en action

Après un voyage d'études aux États-Unis, qui la conduisit dans les Children's Museums, musées, collections particulières et ateliers d'artistes, Danièle Giraudy (1940 -), créa, en 1967, à Marseille, le premier musée des enfants destiné aux tout-petits (enfants de petite et moyenne section de maternelle, des enfants âgés de trois à quatre ans), au sein du musée des Beaux-Arts de Longchamp¹⁵¹. L'animation de ce musée était confiée à des animateurs-artistes. Elle précise qu'elle fut inspirée par Michael Spock, directeur du musée des enfants de Boston et surtout par le musée de Houston, créé par les Ménéil-Schlumberger qui avaient prêté des œuvres pour une « exposition destinée aux enfants, à leur taille, intitulée *For Children*, qui permettait à ce public inhabituel d'apprécier et de jouer dans et avec les œuvres »¹⁵². Elle fut également attentive au jardin pour les enfants de Brooklyn et à « ses indications en braille sur ses plantes à parfums. J'ai repris plus tard cette idée de jardin de parfums ouvert aux non-voyants au musée Picasso à Antibes ».

Constatant que les enfants des quartiers défavorisés de Marseille ne venaient pas au musée, Danièle Giraudy lança, comme évoqué plus haut, en 1967, les Muséobus¹⁵³ pour aller à la rencontre de ce public avec distribution de mallettes pédagogiques, dans l'intention de les inciter à venir découvrir le musée des enfants.

Forte de cette expérience réussie, Danièle Giraudy rejoignit les équipes du Centre Pompidou où elle créa l'Atelier des enfants.

Encore en province, le Centre d'arts plastiques contemporains (CAPC) de Bordeaux, fondé en 1973, fut très actif en matière d'accompagnement pour le jeune public. Dès 1981, il proposa des « boîtes/expositions » : un dispositif proche du

matériel pédagogique utilisé par le CAPC, mais adapté à ce format particulier de « boîtes/expositions », avec un accrochage et des textes similaires aux cartels. Le CAPC eut aussi l'idée de réhabiliter un bus scolaire pour en faire un lieu d'exposition itinérante pour les enfants, l'Artbus qui fut en service de 1975 à 1980¹⁵⁴. Des ateliers étaient organisés au sein des établissements scolaires, au centre d'art ou même en plein air. L'accompagnement se faisait en trois temps : une approche théorique de l'exposition pour les collégiens, puis une présentation du processus créatif de l'artiste, le matériel de l'artiste était alors souvent présenté dans l'exposition, et enfin un atelier de pratique artistique en lien avec la pratique de l'artiste.

Le CAPC proposa également une approche sensorielle avec les « boîtes/couleur », comme la Boîte verte, incitant à découvrir la couleur par les cinq sens.

Le Musée en Herbe

Hormis ces premiers ateliers et espaces dédiés aux enfants, la grande innovation de cette période, « une utopie devenue réalité »¹⁵⁵ fut la création, en 1975, du Musée en Herbe, à Paris, dans le Jardin d'Acclimatation¹⁵⁶, en bordure du Bois de Boulogne, par Sylvie Girardet, Claire Merleau-Ponty et Anne Tardy, diplômées en histoire de l'art et dont le professeur de muséologie était Georges Henri Rivière. Constatant que les musées étaient réservés à une élite intellectuelle, où les enfants n'étaient pas les bienvenus, elles souhaitaient faire partager leur émerveillement devant l'art, au plus grand nombre, donner le goût de l'art aux enfants, désacraliser la visite au musée et familiariser l'enfant avec l'espace muséal pour susciter l'envie d'y retourner. Le Musée se voulait, en effet, être un tremplin, pour ces visiteurs en herbe, vers la visite des institutions muséales traditionnelles. Le musée accueillait alors essentiellement (80%) un public scolaire¹⁵⁷.

Jusqu'à son déménagement en 2008, le Musée en Herbe présentait ses expositions sous forme de « boîtes à couleur » facilement transportables : des panneaux repliables comportant d'un côté la reproduction d'une œuvre et de l'autre, un jeu pour les enfants en lien avec cette œuvre¹⁵⁸. Après le déménagement au cœur de

¹⁵⁴ Brosse Carine, article sus-cité.

¹⁵⁵ Sylvie Girardet, directrice et cofondatrice du Musée en Herbe, l'art pour tous, interview *Art Team Media* sur Youtube 15 décembre 2023.

¹⁵⁶ Parc de loisirs et d'attractions pour les enfants.

¹⁵⁷ Annexe D : Entretien avec Corinne Héreau : après son déménagement au cœur de Paris, ce fut l'inverse, car il y avait moins de place pour les ateliers. Le musée accueille désormais essentiellement des visiteurs individuels. Il reçoit environ 100 000 visiteurs par an avec le souhait de garder une jauge pour assurer un confort de visite. Le musée accueille six à sept classes par jour.

¹⁵⁸ Veyres Camille, *Médiation culturelle au Musée en Herbe : renouveler les relations entre public et musée, un moyen de favoriser la démocratisation culturelle ?* Sciences de l'Homme et Société, 2017, p.16.

¹⁵¹ Annexe B : Entretien avec Danièle Giraudy et *Entretien avec Danièle Giraudy* réalisé le 31 mai 2023 par Brigitte Gilardet, historienne de l'art, chercheuse associée au CHSP

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Annexe B : Entretien avec Danièle Giraudy : ce musée-bus se stationnait aussi près des marchés, des cours des hôpitaux, des quartiers défavorisés et servait d'« hameçon » pour attirer, avec succès, des visiteurs au musée !

Paris, le Musée en Herbe adopta des accrochages et scénographies étudiés pour ces nouveaux espaces.

Véronique Andersen indique que le Musée en Herbe a été pionnier dans l'association d'une visite et d'un atelier créatif dans une même activité.

Le musée mit, également, en place la visite animée pour les scolaires puis, à partir de 2008, pour les visiteurs individuels : une présentation générale d'une durée de quinze à vingt minutes suivie d'une découverte libre avec les enseignants et/ou parents accompagnateurs. À partir de 2008, les médiateurs commentèrent, en plus, une œuvre par salle selon un scénario de visite défini. Depuis quelques années, le temps de parole a été réduit pour que les enfants « puissent continuer à découvrir en s'amusant par eux-mêmes »¹⁵⁹, précise Corinne Héreau. Le musée privilégie, désormais, la médiation libre (médiation postée) : les médiateurs qui font aussi office d'agent de surveillance, accueillent les visiteurs, les guident, les orientent, proposent des fiches de salle.

Le Musée en Herbe, Paris (2023)
(Source : photographies de Sylvie Savare, novembre 2023)



L'approche choisie pour intéresser les enfants et leurs accompagnateurs, que ce soit lors d'une visite individuelle ou dans la cadre scolaire, était, et demeure aujourd'hui, l'humour et le jeu, tout en conservant un contenu informationnel de qualité : « découvrir en s'amusant »¹⁶⁰. Corinne Héreau souligne que « la transmission d'un savoir et de connaissances » reste la finalité. Les ouvrages écrits par Sylvie Girardet et Claire Merleau-Ponty¹⁶¹ servent de référence aux médiatrices, même si Corinne Héreau admet qu'il faut désormais les adapter pour les enfants plus jeunes. Véronique Andersen se remémore l'extrême liberté qui était laissée aux médiatrices, l'audace et le riche travail en commun qui prévalaient, dans le même esprit que ce qu'elle avait pu connaître dans les pays scandinaves.

Sylvie Girardet, aujourd'hui directrice artistique du Musée, explique le processus de création des contenus : étonnamment¹⁶², les contenus sont d'abord écrits pour un public adulte et progressivement, des informations sont éliminées pour n'en dégager que la « substantifique moëlle ». Les jeux d'observation, d'imagination, d'identification proposés tout au long du parcours de l'exposition permettent aux enfants de découvrir les objets exposés, d'attiser leur curiosité et de développer leur sens de l'observation. Pour une visite en autonomie, des livret-jeux, avec des accessoires, sont disponibles, un petit cadeau est prévu à la fin de la visite. Afin de prolonger la visite, le Musée en Herbe réalisa, dès 1979, des petits ouvrages, des livres-expositions¹⁶³, destinés au jeune public et proches du parcours proposé dans le musée, familiarisant encore l'enfant avec l'espace muséal.

Le Musée en Herbe se voulait dès le départ intergénérationnel et ambitionne encore de sensibiliser à l'art le plus grand nombre, un large public allant de 3 à 103 ans ! Depuis l'exposition autour de Keith Haring, le Musée propose ainsi des visites destinées aux adultes ainsi que des événements tels que les Art'péros du jeudi soir ou les Art-tea du lundi après-midi. Il met aujourd'hui à disposition un livret répondant aux critères de la méthode FALC (Facile à lire et à comprendre)¹⁶⁴.

Dans sa démarche choisie, dès sa création, de l'accessibilité à la culture pour tous, le Musée en Herbe a engagé, dans les années 1990, des actions au sein du musée et hors les murs, visites et ateliers, pour les publics du champ social. Ces actions sont menées de concert avec des associations comme Réussir Paris qui lutte contre l'illettrisme, la Halte Humanitaire, la Croix-Rouge.

¹⁶⁰ Annexe D : Entretien avec Corinne Héreau.

¹⁶¹ Notamment : GIRARDET Sylvie et MERLEAU-PONTY Claire, *Une exposition de A à Z-Concevoir et réaliser une exposition*, 1994, Paris, Édition OCIM, 1994.

¹⁶² Entretien de Sylvie Girardet avec Art Team Media sur Youtube : étonnant car on pourrait imaginer que les textes soient directement pensés pour les enfants.

¹⁶³ BROUSSE Carine, article sus-cité.

¹⁶⁴ Cette méthode vise à simplifier et à rendre accessible des documents.

¹⁵⁹ Annexe D : Entretien avec Corinne Héreau.

À l'aide de mallettes pédagogiques conçues et réalisées par les médiatrices, le musée se déplace dans les écoles, pour des activités dans le cadre scolaire (présentation et animation de l'atelier par la médiatrice) et pour animer des ateliers périscolaires financés par la ville de Paris.

Aujourd'hui, le Musée étend ses actions vers les tout-petits, dès l'âge de deux ans avec des projets au sein des crèches.

Le Musée en Herbe, musée atypique, continue, aujourd'hui encore, de faire figure de modèle.

5. Le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou : un incubateur d'idées pour accompagner tous les publics

L'ouverture en 1977 du Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou (Centre Pompidou) fut déterminante dans l'évolution de l'accompagnement des visiteurs dans les musées en instaurant notamment, et là réside son originalité, la pluridisciplinarité dans un même espace, mettant en œuvre l'idée d'un musée comme centre d'échange et de rencontre : espaces pédagogiques, lieux de restauration, forum d'entrée, véritable lieu d'échanges, de réunions et d'expositions dans les premières années, centre documentaire ; il abritait aussi, dès sa création, le Centre de Création Industrielle, la Bibliothèque Publique d'Information (BPI) et l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM). De plus, le Centre Pompidou bénéficiait d'une architecture remarquable, quoique fortement critiquée au début, et d'une muséographie nouvelle faisant la part belle aux grands plateaux modulables.

Ce projet s'inscrivait dans la volonté de démocratie culturelle et voulait inaugurer une nouvelle pratique culturelle.

Dans le premier *Bulletin* paru en janvier 1977, Claude Mollard, secrétaire général du Centre Pompidou considérait ainsi Beaubourg comme « une expérience d'intégration culturelle » qui pourrait servir d'exemple à des centres culturels en province. Pontus Hulten (1924-2006, directeur de 1977 à 1981), dans le même *Bulletin*, va plus loin en déclarant « le musée du futur sera donc considéré comme une base, permettant des contacts directs entre artiste, public et société. Il sera le lieu par excellence de la communication, de la rencontre, de la diffusion, il sera un instrument de réflexion, un centre de recherche parascientifique sur les pratiques socio-culturelles présentes et à venir ».

Des expositions itinérantes, véritables outils de décentralisation, pour tout public, étaient également mises en place. Elles étaient destinées aux organismes cultu-

rels et pédagogiques et étaient accompagnées de documentation (bibliographies, catalogues et autres publications)¹⁶⁵. Réciproquement, le Centre Pompidou accueillait des expositions de musées de province¹⁶⁶.

Un premier évènement de cocréation fut lancé à l'occasion de l'inauguration du Centre Pompidou avec un concours national suivi d'une exposition de photographies¹⁶⁷. Le visiteur devint ainsi artiste, cocréateur d'une exposition.

Le Centre Pompidou proposait des activités différenciées, pour les correspondants, personnes en charge de constituer des groupes, véritables ambassadeurs du Centre Pompidou, et pour tous les autres publics, en individuel ou en groupe.

Des visites variées d'une durée d'une heure trente étaient proposées aux correspondants : visites Découverte du Centre, visite-animation du musée, visite « mode d'emploi », rencontre avec un artiste et visite-animation des expositions¹⁶⁸.

À l'ouverture du Centre Pompidou, lors de l'exposition sur Marcel Duchamp¹⁶⁹, les visiteurs autonomes pouvaient s'inscrire à des visites de groupe (vingt personnes), payantes, cinq jours par semaine, animées par un étudiant, un artiste ou un critique d'art. Ces visites devaient être « l'occasion d'échanges et de discussions »¹⁷⁰. Pour les visiteurs individuels, des animations gratuites étaient proposées, deux fois par jour, tous les jours. Il s'agissait de rencontres-discussions animées, là encore, par un étudiant, un critique d'art ou un artiste. Elles étaient destinées à « répondre aux questions du public et à favoriser l'expression des points de vue de chacun »¹⁷¹. D'autres dispositifs d'accompagnement étaient à la disposition des visiteurs : documents écrits en libre consultation, « montages visuels et vidéo, films sur les artistes ou les mouvements dans la salle de projection, dans les espaces pédagogiques, des présentations par thèmes, regroupant œuvres et documents visuels, afin de renouveler et d'enrichir la perception »¹⁷². En revanche, les « animations destinées aux groupes scolaires et de formation permanente étaient assurées par des chercheurs, des spécialistes, des artistes »¹⁷³.

Cette même année inaugurale furent mises en place des animations pédagogiques, payantes, pour les groupes, trois à cinq fois par an, d'une durée d'une heure trente « autour d'un thème choisi (*dans un programme, trois programmes au*

¹⁶⁵ Bulletin 2, avril mai 1977, p.V.

¹⁶⁶ Bulletin 3, juin septembre 1977, p.6.

¹⁶⁷ Bulletin 1, janvier 1977, p.31.

¹⁶⁸ Bulletin 2, p.III

¹⁶⁹ Du 1^{er} février au 2 mai 1977.

¹⁷⁰ Bulletin 2, p.52.

¹⁷¹ Bulletin 2, p.52.

¹⁷² Bulletin 2, p.53.

¹⁷³ Bulletin 2, p.53.

choix), au cours desquelles un animateur (chercheur ou artiste lui-même) (*proposait*) au groupe une discussion à partir de son approche personnelle de l'œuvre d'art »¹⁷⁴. Autre nouveauté dans les formes d'accompagnement fut l'animation payante (sauf laissez-passer permanent) intitulée *Un Tableau/ un conservateur/ une semaine* : chaque jour, à 16h, un membre de l'équipe scientifique commentait un tableau des collections permanentes¹⁷⁵. Toutefois, le Centre Pompidou ne proposait alors aucun atelier pour les adultes.

Une autre innovation, dans une logique d'ouverture du musée, fut l'accessibilité de trois réserves¹⁷⁶, gratuitement, avec des œuvres sur panneaux coulissants choisies par les visiteurs, à nouveau dans un élan de cocréation.

Le Centre Pompidou proposa également des animations originales sur des expositions d'actualité dans d'autres musées, comme au musée du Louvre par exemple¹⁷⁷. Le Centre Pompidou organisait également des cycles de formation pour les correspondants et les enseignants avec une attention particulière à la pédagogie.

Dès sa première année d'ouverture, le Centre Pompidou fit donc de l'innovation en matière d'accompagnement du public, une priorité, en développant de nombreuses formes d'accompagnement visant l'épanouissement de soi, le contact, l'échange, la discussion, l'autonomie du visiteur et la création de lien social.

Le service Promotion/Public, qui n'était pas véritablement un service dédié à la « médiation », était très soucieux des relations avec le public. Se voulant organe de liaison entre le Centre Pompidou et les visiteurs¹⁷⁸, il était avide de suggestions¹⁷⁹ et consultait régulièrement ses adhérents via des questionnaires insérés dans le *Bulletin*¹⁸⁰ ce qui permettait d'ajuster les programmes.

En 1989, la Cellule animation-pédagogie, service dédié à la programmation, insistait sur l'exercice de maïeutique socratique qu'il convenait de mettre en œuvre dans les visites-animations au lieu des leçons magistrales des visites guidées « à l'ancienne ». Ce service rédigeait également des documents fournissant des « repères indispensables »¹⁸¹.

Pontus Hulten dressait ainsi le bilan de la première année : « les animations dans le cadre des collections permanentes, plutôt qu'une visite guidée, constituent un essai de sensibilisation aux arts plastiques : elles proposent d'apprendre à regarder et d'apporter les informations nécessaires pour permettre d'aborder ensuite, seul, les œuvres du musée »¹⁸². La première année, le Centre Pompidou accueillit six millions de visiteurs, un succès considérable ; 30 000 visiteurs bénéficièrent des animations¹⁸³.

Cette intégration culturelle se fit aussi à destination de publics encore peu considérés dans les musées : les enfants et les enfants atteints de handicap. Le Centre Pompidou s'illustra par l'ouverture, dès 1975, en format de préfiguration, de l'Atelier des enfants¹⁸⁴ qui révolutionna le rapport musée/enfance. Il ouvrit la voie à de nouvelles formes d'accompagnement tant dans la conception avec, notamment, une approche favorisant les cinq sens, prémices de la médiation sensible pour tous, une attention nouvelle au handicap et à la coconstruction, que dans la réalisation, avec la création de malles pédagogiques, le lancement du train-musée, la diversité des ateliers... Cet Atelier était ouvert aux scolaires (pour un cycle de quatre séances, si possible, dont une à l'école) et aux enfants en visite individuelle. L'atelier proposé n'était pas officiellement associé à une visite du musée et durait une heure trente. Danièle Giraudy insiste sur l'importance de faire découvrir l'art aux jeunes enfants avant que des clichés relayés par les adultes, parents ou enseignants, ne viennent influencer leur regard, leur ressenti. Il faut leur « apprendre à regarder »¹⁸⁵.

Cet espace destiné aux enfants de quatre à douze ans, était « un espace spécialement conçu et équipé pour lui (les enfants) »¹⁸⁶. C'était un espace de jeux géants créés par des artistes à partir des demandes des enfants et un espace d'ateliers.

Les activités étaient animées par des jeunes artistes, des spécialistes de différents domaines et des artistes de renom comme Don Cherry, Boris Tissot, Lucien Clergue, Max-Henri de Larminat.

¹⁷⁴ Bulletin 4 octobre-novembre 1977, p.34.

¹⁷⁵ Bulletin 5 décembre 1977 - janvier 1978, p.47. Dans le même esprit, au début des années 1980, Marie-Thérèse Gazeau-Caille et Marie-Clarté O'Neill créèrent un programme au Louvre, Une heure/Une œuvre, à l'heure du déjeuner. Cette formule se propagea dans de nombreux musées. Annexe F : Entretien avec Marie-Clarté O'Neill.

¹⁷⁶ Bulletin 5, décembre 1977 - janvier 1978, p.15.

¹⁷⁷ Bulletin 5, p. IV.

¹⁷⁸ Bulletin 7, avril - mai 1978, p.5.

¹⁷⁹ Bulletin 10, décembre 1978 - janvier 1979, p. III.

¹⁸⁰ Bilan de l'enquête menée en avril-mai 1979, Bulletin 15, décembre 1979- janvier 1980, p.4 et 5.

¹⁸¹ CNAC (remplaçant le Bulletin en 1980) n°50 15 mars, 15 mai 1989, p.32 et 33.

¹⁸² Bulletin 5, décembre 1977 - janvier 1978, p.15.

¹⁸³ Rapport d'activité 1977, Centre Pompidou.

¹⁸⁴ L'Atelier des enfants : Une traversée pédagogique de l'histoire du Centre Pompidou, Une soirée organisée par Romain Lacroix avec Camille Jochyms et Lilou Parente, le 7 février 2024 avec projection du documentaire de Fabienne Servan-Schreiber, L'Atelier (1980, 52 min)

¹⁸⁵ Annexe B : Entretien avec Danièle Giraudy.

¹⁸⁶ GIRAUDY Danièle, L'Atelier des enfants du Centre d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, in op. cit. *Le musée et l'enfant*, Museum vol. XXXI, n° 3, 1979.

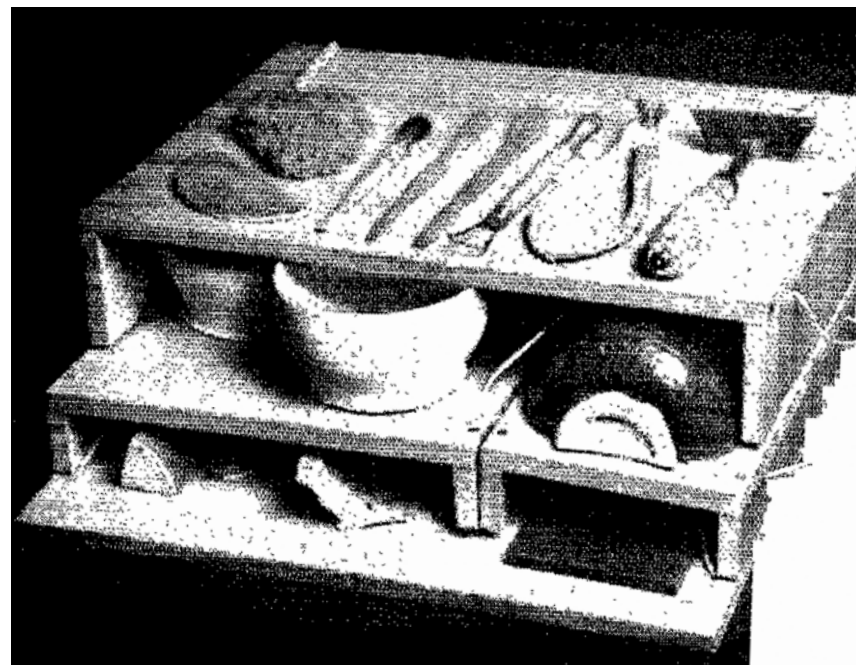


Entre 1976 et 1979, l'Atelier accueillait 80 000 visiteurs pour des cycles de six séances. Les visites scolaires au musée étaient alors encouragées par le tiers temps pédagogique¹⁸⁷ et des instructions du ministère de l'Éducation. Danièle Giraudy précisait : « Apprendre à regarder, à écouter, à sentir, éduquer les sens de l'enfant qui, à l'école, développe surtout son raisonnement et sa mémoire, le mettre en contact avec de jeunes artistes, peintres, sculpteurs, musiciens, établir un dialogue qui permette aux jeunes de s'éveiller à la création contemporaine et les familiarise avec l'artiste et ses recherches, tel est le but de cet atelier. Six ateliers permettant aux enfants de découvrir dessin, couleur, volume, audio-visuel, jeu corporel, musique avaient lieu en même temps, les enfants (trois cents par jour) déambulaient pieds nus dans les espaces... Trente animateurs, plasticiens, marionnettistes, danseurs, comédiens, attendent chaque jour les enfants dans les différents espaces destinés en semaine aux écoliers, répartis par petits groupes pour un cycle de six séances d'initiation... L'œil et la main, le goût, l'ouïe, l'odorat sont associés pour épanouir l'enfant en lui apprenant à aimer et à inventer. Des séances sont consacrées, dans le même esprit, aux enfants handicapés¹⁸⁸ qui, avec les autres enfants, apprennent à regarder, à bouger, danser, mimer,

¹⁸⁷ Des expériences de tiers temps pédagogique eurent lieu dès 1964, elles favorisaient les sorties scolaires. Elles furent formalisées par l'arrêté du 7 août 1969. Le tiers temps pédagogique poursuivait deux principaux objectifs : pallier l'écart culturel entre les élèves et développer au maximum toutes les aptitudes des enfants, notamment en équilibrant facultés intellectuelles, artistiques et physiques.

écouter ensemble, avec des marionnettes, des déguisements, des masques, des maquillages, des sons, des odeurs »¹⁸⁹. Les enfants atteints de handicap étaient, en effet, également pris en charge de façon spécifique dans des petits groupes de dix à douze enfants contre vingt-cinq pour les groupes scolaires et de quinze à vingt pour les groupes constitués de visiteurs individuels.

Hors les murs, cette pédagogie nouvelle était diffusée dans les écoles où les animateurs du Centre organisaient des activités d'expression plastique. Les enseignants pouvaient également emprunter des malles pédagogiques¹⁹⁰ contenant des œuvres afin de composer leur propre exposition dans la classe pour huit à dix jours.



Mallette pédagogique

(Source : *Le musée et l'enfant*, Museum vol. XXXI, n°3, 1979, p. 178)

¹⁸⁸ Annexe B : Entretien avec Danièle Giraudy. Elle précise que les enfants étaient tous mélangés durant les ateliers.

¹⁸⁹ GIRAUDY Danièle, *op. cit.*

¹⁹⁰ Danièle Giraudy confie s'être inspirée de ce qu'elle a observé à Copenhague : un service de malles itinérantes, le Rikstutstallingar. *Ibid.*

Pour compléter cette offre, était prévue une programmation de diffusion, auprès des institutions culturelles régionales, sous forme d'expositions itinérantes, mallettes, stages et réunions pédagogiques. En trois ans, les expositions *Vive la couleur*, *Du point à la ligne* et *Les mains regardent*¹⁹¹ ont été présentées dans un réseau de cinquante villes qui furent autant d'antennes de l'Atelier. « Pour l'Année internationale de l'enfant, l'Atelier des enfants commence un programme d'échanges internationaux (expositions, personnel) avec les musées d'enfants d'Europe, d'Amérique, d'Israël et du Japon »¹⁹².

Une autre innovation fut la mise en place du train-musée des enfants, sous l'impulsion de Hugues de Varine, à l'occasion de l'exposition d'art populaire, *Fer-blanc et fil de fer*, en 1978. D'abord installé sur le parvis du Centre, le train-musée accueillit près de trente mille visiteurs, entre le 25 octobre et le 5 décembre 1978. Ce train-musée se déplaça ensuite dans les villes de province et même en Belgique, en Suisse et aux Pays-Bas.

Enfin, l'Atelier des enfants proposait des formations auprès des instituteurs, des enseignants (introduction à la pédagogie des ateliers et à leurs méthodes de travail), des animateurs culturels et des étudiants faisant des études artistiques.

Il convient de remarquer que si l'enseignement et la diffusion des grands principes de ce modèle innovant d'atelier pour enfants faisaient aussi partie de leurs missions, Danièle Giraudy et son équipe se sont toujours refusés à « écrire un mode d'emploi d'atelier pour enfants ni des modèles d'animation, afin que chacun les invente à sa façon »¹⁹³.

Le Centre Pompidou fut donc le creuset de l'innovation en matière d'accompagnement des publics, adultes, jeune public et personnes atteintes de handicap. Cette innovation résidait alors dans le contenu et la technique plus que dans la forme. En effet, il s'agissait toujours de proposer des visites guidées, un format classique finalement, mais l'esprit changeait radicalement : l'ambition était de veiller à l'épanouisse-

ment du visiteur en lui donnant des clefs de compréhension à partir de l'œuvre qui devint alors, un simple vecteur, un outil d'échange, un support à la discussion.

Le musée des Arts et Traditions populaires, les écomusées, le Centre Pompidou, le Musée en Herbe furent des incubateurs d'idées au cours des années 1970. Leur influence a été considérable dans l'approche de l'accompagnement du visiteur. Loin du « musée-visite » consacré au culte des objets, le musée devint un lieu d'échange et de rencontre pour l'épanouissement de soi au sein d'une communauté, l'objet de collection devenant un simple vecteur de communication, un prétexte à l'échange et à la consolidation du lien social.

6. Auditoriums et expositions : autres outils innovants d'accompagnement

Durant cette même période, apparurent les auditoriums et les salles polyvalentes dans l'espace muséal, conçus afin de favoriser les échanges et de transformer les musées en centres de vie, en forums.

À son ouverture, en 1977, le Centre Pompidou possédait une grande salle polyvalente, dite « expérimentale » permettant d'accueillir six cents personnes pour des représentations théâtrales, des manifestations chorégraphiques, des projections cinématographiques, des lectures et des conférences.

D'autres musées emboîtèrent le pas : le musée Matisse de Nice, et, à Paris, le musée Guimet, le musée des Arts décoratifs, le musée des Monuments français, le musée d'Orsay. Le musée du Louvre se dota d'un auditorium à l'occasion de l'immense projet du Grand Louvre (1981-1998).

L'auditorium peut ainsi être pensé comme un dispositif d'accompagnement, un lieu où s'opère la rencontre entre le visiteur et le champ muséal. Il permet aussi de capter un public qui ne vient pas forcément au musée pour la visite des collections, mais qui vient pour un moment de détente ou de plaisir autour d'un concert ou d'un spectacle. Le musée trouve ici sa pleine expression de musée-forum, lieu de vie, lieu de rencontre, au-delà de la simple rencontre avec les artefacts, même si la finalité ultime reste d'attirer ce public dans les collections.

Ces nouveaux lieux peuvent le plus souvent être privatisés devenant alors une source de revenus complémentaires non négligeables pour le musée.

Enfin, cette période fut le début de la vague des expositions qui sont aussi un des moyens de favoriser, d'enrichir la rencontre entre le visiteur et le musée. Là encore, le Centre Pompidou fut à la pointe de cette tendance. Dès l'année de sa

¹⁹¹ « L'exposition *Les mains regardent* est notre troisième présentation pédagogique itinérante. Après *Vive la couleur* (1975) et *Du point à la ligne* (1976), il a été proposé en 1977 une initiation au volume et au toucher. Particulièrement étudiée dans son contenu, ses dimensions et son articulation pour les enfants, et notamment les non-voyants, elle a été mise à la disposition, dès 1978, des musées, des centres culturels et des institutions spécialisées de France, et quitte nos frontières en 1979 ... Éducation sensorielle, action pédagogique en faveur des handicapés, tels ont été les deux objectifs de cette exposition, où l'on est invité à toucher pour mieux connaître la peau d'une sculpture. Car l'enfant aime toucher et découvre d'abord le monde avec ses mains. Imaginer un musée à toucher devient alors logique, et les 21 sculpteurs jouent le jeu parce que les artistes et les enfants aiment à se rencontrer. » *Ibid.* GIRAUDY Danièle : Cette exposition a voyagé dans le monde entier pendant une dizaine d'années et obtint le prix international des musées en 1975.

¹⁹² GIRAUDY Danièle. *Ibid.*

¹⁹³ Entretien de Danièle Giraudy par Brigitte Gilardet 2023.

création, il proposa une quinzaine d'expositions, deux ou trois simultanément durant six à dix semaines¹⁹⁴. Jean Davallon analysa dans les années 1980 / 1990 ce phénomène d'exposition, considérant l'exposition comme un média, entendu comme « la mise en place d'une médiation entre deux mondes : celui du visiteur et celui de la science »¹⁹⁵. Les expositions depuis la fin des années 1970, notamment au Centre Pompidou, devinrent, en effet, de plus en plus élaborées, complexes et porteuses de sens, un récit façonné par le commissaire d'exposition sollicitant le visiteur. Elles peuvent dès lors être considérées comme de véritables dispositifs de médiation.

Cette deuxième période, allant de la Seconde Guerre mondiale aux années 1980, fut marquée par la prise en compte de nouveaux publics, le jeune public surtout et, timidement, le public atteint de handicap. Ce fut également le temps d'un changement radical de paradigme, manifestation de cette nouvelle attention portée à tous : désormais, l'accompagnement des publics dans le monde muséal était centré non pas sur l'objet, mais sur l'individu et son intégration au sein de la communauté. L'objet muséalisé devint alors un prétexte à l'échange et à l'épanouissement de chacun. Ce fut la grande période de l'animation culturelle qui détrôna le discours vertical de simple transmission des connaissances qui prévalait jusqu'alors.

Si on note la persistance des formes d'accompagnement traditionnelles, orales et écrites, l'objectif, le contenu et la technique différaient pour être en adéquation avec ce changement fondamental. L'idée qui prévalait était celle d'une participation active du visiteur grâce à la maïeutique socratique¹⁹⁶ et aux ateliers, afin de lui donner des clefs de compréhension pour le conduire vers l'autonomie et favoriser son épanouissement. Dans les démarches participatives les plus abouties, le visiteur devenait même coconstructeur du récit.

Le musée qui, jusqu'alors pouvait impressionner voire repousser l'éventuel visiteur, se transforma en un lieu de vie, passant du temple au forum dans une volonté d'intégration au sein de la communauté de tous les individus, dans leur diversité. Cette nouvelle vision s'ancra profondément et persiste aujourd'hui.

Sur le plan technique, le fait marquant de cette période fut l'introduction des outils audiovisuels, permettant de contextualiser l'objet et d'en élargir sa compréhension. Ce fut aussi le temps des premiers pas vers le multisensoriel qui se développa au sein des ateliers proposés par les musées.



*Des années 1980
à aujourd'hui :
avènement
de la médiation*

—

*De la segmentation
des propositions
d'accompagnement
à l'accessibilité
universelle*

¹⁹⁴ Bulletin 1, janvier 1977, p.20.

¹⁹⁵ DAVALLON Jean, *L'Exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.84.

¹⁹⁶ Supposant de la part des accompagnateurs-médiateurs, outre la maîtrise de connaissances scientifiques, la connaissance de techniques de communication, de rhétorique et de pédagogie pour être à l'écoute du visiteur et construire ensemble le discours.

La vague des musées et un nouvel élan politique

À partir des années 1980, on assista à une véritable vague des musées, une « fièvre muséale »¹⁹⁷.

Jack Lang, ministre de la Culture sous la présidence de François Mitterrand, élu en 1981, fit de la création d'un réseau de musées français de qualité internationale, une priorité. Entre 1982 et 1983, trois lois dites lois Defferre¹⁹⁸, lois de décentralisation, avec pour corollaire la déconcentration¹⁹⁹ des services de l'État, permirent d'assurer ce développement spectaculaire.

Entre 1981 et 1991, cent-huit musées furent créés ou rénovés en profondeur. En 1991, cent quatre-vingt-six musées étaient en cours de construction²⁰⁰. Les Grands Chantiers à Paris furent le Grand Louvre avec l'inauguration de la pyramide en 1989, les inaugurations en 1986 du musée d'Orsay et de la Cité des sciences et de l'industrie de la Villette. Pour accompagner ce grand élan de transformation, la Direction des musées de France préconisa, à partir de 1992, l'élaboration d'un projet scientifique et culturel (PSC) qui devait permettre d'éviter la construction de nouveaux musées sans mission clairement définie et de promouvoir les actions en direction des publics²⁰¹. Obligatoire à l'octroi d'aides à l'investissement²⁰² et à la demande d'appellation Musée de France, cet outil²⁰³ s'est répandu progressivement pour devenir aujourd'hui un document stratégique indispensable, fixant des objectifs et intégrant des plans d'action couvrant l'ensemble des missions du musée dont la mission d'accompagnement des publics.

L'arrivée de Jack Lang marqua également un changement dans la conception de l'accompagnement du visiteur dans les institutions muséales, ce fut le retour à l'objet et, par là même, l'affirmation de la volonté de transmission de savoirs.

« On substitue à une volonté d'aider et d'accompagner des personnes à se situer dans la vie et leur environnement (...), une logique de l'accès à des contenus. À la confrontation qui visait et partait des personnes, on préfère avec la médiation mettre en avant les œuvres et les savoirs qu'il faut adresser à des publics »²⁰⁴. Cela marqua donc une rupture avec la conception d'animation qui plaçait l'individu et son développement au sein de la société au centre des préoccupations.

Dans les années 1990, une nouvelle notion émergea, la notion de diversité culturelle qui était déjà en germe dans les revendications de reconnaissance des cultures régionales qui ont conduit aux lois de décentralisation. En 1999, la ministre de la Culture et la Communication, Catherine Trautmann (1997-2000) voulut accélérer la démocratisation culturelle en s'appuyant sur l'éducation artistique et culturelle réconciliant éducation populaire et action culturelle. Cette même année, fut signée une Charte d'objectifs Culture-Éducation populaire qui permit à l'action culturelle de bénéficier des réseaux de l'éducation populaire et de toucher ainsi un plus vaste public.

A – LA MÉDIATION : ÉMERGENCE DU TERME ET CADRE LÉGAL

Au fil des années 1980, la notion de médiation émergea progressivement.

La première occurrence du terme « médiateur » et « médiation » fut le fait de Marie-Clarté O'Neill, alors en charge de la formation des conférenciers à la Direction des musées de France, dans les années 1980/1985 : « Le terme médiation fait rentrer dans un système qui correspondait à ma vision de l'éducation à l'époque et en tout cas de tout ce qui était la médiation orale qui était l'obligation de participation des visiteurs, au sens de l'interaction importante avec les visiteurs ». On retrouve l'emploi des termes médiateurs et médiation à la Cité des sciences et de l'industrie, en 1986²⁰⁵. On doit son utilisation au lien entre son étymologie²⁰⁶ et la fonction de l'accompagnateur qui se devait d'établir un pont, un lien entre le visiteur et des concepts scientifiques parfois complexes. L'accompagnateur devait servir d'intercesseur dans une dynamique constructive avec le visiteur.

²⁰⁴ CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, (2013) 2017, p.120.

²⁰⁵ BORDEAUX Marie-Christine et CAILLET Élisabeth, *La médiation culturelle : pratiques et enjeux théoriques*, Culture&Musées, Hors-série, 2013, p.139-163.

²⁰⁶ XV^e siècle, du latin *mediatio* : médiation, entremise ; étymologie : la racine « med » signifiant milieu.

¹⁹⁷ Annexe E : Entretien avec Anne Krebs. Elle déplore l'usage de cette locution arguant que cela oblitère tout ce qui a été fait avant.

¹⁹⁸ Du nom de Gaston Defferre, ministre de l'Intérieur et de la Décentralisation, loi du 2 mars 1982 relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions, loi du 7 janvier 1983 relative à la répartition des compétences entre les communes, les départements, les régions et l'État et la loi 22 juillet 1983 qui la complète.

¹⁹⁹ Processus d'aménagement de l'État qui consiste à implanter des autorités administratives représentant l'État dans les circonscriptions administratives locales.

²⁰⁰ *Les Musées*, État et Culture, Paris, La Documentation française, 1991, p.52.

²⁰¹ JOLY Marie-Hélène, *Le Projet Scientifique et Culturel a-t-il de l'avenir ?* La Lettre de l'OCIM, 124 | 2009.

²⁰² Décret n° 2002-852 du 2 mai 2002 (article 10).

²⁰³ Décret n° 2002-628 du 25 avril 2002 (article 6).

Parallèlement, la muséologie devint un terrain de recherche, une discipline, une science pour certains, un « ensemble des tentatives de théorisation ou réflexions critiques liées au champ muséal »²⁰⁷. La médiation, considérée comme un concept clef de la muséologie, n'échappa pas à cette forte volonté de théorisation et elle s'institutionnalisa peu à peu.

Toutefois, Marie-Clarté O'Neill constate qu'aujourd'hui encore, malgré les nombreuses publications, la recherche scientifique fondamentale et appliquée sur l'éducation muséale reste largement insuffisante, entraînant, notamment, un manque de reconnaissance de la profession dans un univers muséal qui est un univers scientifique, exigeant, avec, en particulier, les disciplines de l'histoire de l'art et de la conservation-restauration qui ont su acquérir le statut de disciplines scientifiques²⁰⁸.

1. Quelques définitions et concepts

Dans les années 1980 / 1990, le mot médiation se substitua progressivement au terme animation. On attribua à Élisabeth Caillet, philosophe de formation, la popularisation de ce terme pour qualifier l'accompagnement du visiteur dans les institutions muséales. Dans son ouvrage écrit en collaboration avec Evelyne Lehalle, *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, paru en 1995²⁰⁹, elle soulignait que « la notion de médiation repose sur cette distinction essentielle : je te fais savoir dit le médiateur, je t'apprends, dit l'enseignant. Il faut laisser de côté le système des contraintes de l'enseignement et travailler pour que transparaisse le plaisir et le désir ». Le médiateur est un passeur, un intercesseur. Il doit fournir un « travail autour des collections pour offrir aux visiteurs la possibilité d'une interprétation et d'une appréciation optimisées »²¹⁰.

Toutefois, comme le remarque Marie-Christine Bordeaux²¹¹, « aucune définition véritablement partagée n'a émergé du travail théorique mené depuis les années 1990 ». Comme le souligne Anne Krebs, le terme est polysémique.

Serge Chaumier et François Mairesse reconnaissent que le concept demeure « flou », le terme « vague » et que la médiation regroupe des activités extrêmement diverses qui finalement permettent de la définir. Selon eux, « la médiation culturelle est, ou devrait être, bien autre chose qu'une transmission d'informations, c'est

avant tout une mise en relation, avec soi, avec l'autre, avec le monde »²¹².

Dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*²¹³, il est énoncé « en muséologie, le terme de médiation est, depuis plus d'une décennie, fréquemment utilisé en France et dans la francophonie (...). Il désigne essentiellement toute une gamme d'interventions menées en contexte muséal afin d'établir des ponts entre ce qui est exposé (le voir) et les significations que ces objets et sites peuvent revêtir (le savoir). La médiation cherche quelquefois aussi à favoriser le partage d'expériences vécues entre visiteurs dans la sociabilité de la visite, et l'émergence de références communes. Il s'agit donc d'une stratégie de communication à caractère éducatif qui mobilise autour des collections exposées des technologies diverses, pour mettre à la portée des visiteurs des moyens de mieux comprendre certaines dimensions des collections et de partager des appropriations. »

Il existe ainsi deux acceptions du terme médiation.

Dans son acception la plus stricte, la médiation ne saurait inclure, par exemple, les visites guidées ou les outils écrits de médiation (cartels, catalogues ...) qui ne sont que des outils d'information comme le souligne Hugues de Varine. Pour lui²¹⁴, la médiation ne peut se réduire à un simple apprentissage. Elle établit un système d'échanges visant la transformation du visiteur « à partir de ce qu'il est ». Cécilia de Varine relève que l'effort du médiateur doit se concentrer sur la recherche de la participation du visiteur. Pour elle, la médiation « commence quand on prend appui sur les gens qui sont là... », une démarche inverse de la visite guidée classique. Les musées de sciences et les musées d'art contemporain avaient ouvert la voie. Les musées de sciences pratiquaient depuis longtemps « la pédagogie de la main à la pâte » avec les ateliers pratiques. Quant aux musées d'art contemporain, la nature des œuvres exposées suscite assez naturellement les questionnements des visiteurs. La médiation commence ainsi dès lors que le médiateur prend appui sur les visiteurs pour construire, coconstruire son discours.

Marie-Clarté O'Neill prône également une utilisation stricte du terme médiation. Elle préconise l'utilisation de la locution éducation muséale pour évoquer l'accompagnement des publics au musée. Cette locution est d'ailleurs celle qui est privilégiée dans les publications de l'ICOM et de l'ICOM CECA. Marie-Clarté O'Neill souligne la différence entre les termes médiation et éducation muséale : l'éducation muséale fait référence à la mission d'éducation des musées, « un but à atteindre », la médiation étant entendue comme un moyen de parvenir à cette mission, un outil. L'éducation muséale, à la croisée de l'éducation informelle et de la culture jugée trop élitiste, a pour objectif de fournir au visiteur, grâce à la

²⁰⁷ DESVALLÉES André et MAIRESSE François (dir.), *Concepts Clés de Muséologie*, p. 46.

²⁰⁸ Annexe F : Entretien avec Marie-Clarté O'Neill et Annexe E : Entretien avec Anne Krebs.

²⁰⁹ Lyon, PUL.

²¹⁰ MERLEAU-PONTY Claire dans CAILLET Élisabeth, CHAZOTTES Patrice, SERAIN Fanny, VAYSSE François (dir.), *La Médiation culturelle : cinquième roue du carrosse ?* Patrimoines et Sociétés, Paris, L'Harmattan, 2016, p.165.

²¹¹ BORDEAUX Marie-Christine, *La médiation culturelle : des dispositifs et des modèles toujours en tension*, L'Observatoire, n°51 hiver 2018, p.5-8.

²¹² CHAUMIER Serge, MAIRESSE François (2017), p.10.

²¹³ DESVALLÉES André et MAIRESSE François (dir.), Paris, Armand Colin, 2011, p.215.

²¹⁴ Position défendue par Hugues de Varine, les cartels, les visites guidées sont des instruments d'information et non de médiation et Cécilia de Varine, Annexe I.

médiation, des savoirs structurants pour qu'il puisse tisser un réseau de ramifications, *branching out*, lui permettant de grandir et se développer. Comme le souligne Cécilia de Varine, elle se fonde sur la participation active du visiteur qui n'est plus un simple réceptacle passif de connaissances.

Toutefois, une acception plus large du terme médiation prévaut aujourd'hui auprès des publics et des services de médiation. Elle inclut tout moyen d'accompagnement, y compris les plus traditionnels.

Au-delà de la théorisation de la notion, le législateur, par la loi du 4 janvier 2002, donna une impulsion décisive à l'institutionnalisation de la médiation, entérinant des pratiques de médiation développées par des musées précurseurs.

2. Des musées précurseurs et l'obligation légale de médiation

Des musées précurseurs

Des initiatives existaient bien avant la promulgation de la loi de 2002, dès les années 1970, dans des musées novateurs. Les innovations se poursuivirent. Ainsi, dans les années 1980, Marie-Clarté O'Neill et Marie-Thérèse Gazeau-Caille initièrent les visites-explorations à destination du jeune public dans les musées nationaux. Il s'agissait d'un jeu de piste sur une feuille imprimée, à faire en famille. Elles sont également à l'origine du programme Une heure/Une œuvre au musée du Louvre, durant la pause déjeuner, pour les personnes qui travaillaient.

Comme le soulignent Cécilia de Varine et Anne Krebs, les musées de province furent également très innovants en termes d'accompagnement des publics : ils ont une capacité d'adaptation et de retournement très forte en raison, notamment, de leur taille plus modeste et ils sont plus proches de leur territoire, l'adaptation au territoire étant un élément clef de réussite pour Anne Krebs. Dès 1992, le musée des Beaux-Arts de Lyon proposait des opérations nouvelles de médiation, en faveur du champ social notamment, en partenariat avec ATD Quart Monde. Cécilia de Varine remarque que, bien souvent, les visiteurs eux-mêmes sont à l'origine des initiatives en formulant des demandes. Incitant à se départir du tropisme parisien, Cécilia de Varine insiste sur les grandes capacités d'innovation, en matière de médiation, des musées de province comme le musée des Beaux-Arts de Nancy, de Strasbourg, le CAPC de Bordeaux, très actifs dans ce domaine, dès les années 1980.

Cécilia de Varine rappelle que la Cité des sciences et de l'industrie, inaugurée en 1986, à Paris, a été un lieu précurseur en matière de médiation. « Ils ont inventé un grand nombre de choses, je pense qu'on n'a rien inventé après. Ils ont in-

venté les visites-discussions, les visites-débats, le musée-forum, des coconstructions d'expositions avec les visiteurs, ils ont eu dans leur équipe une personne aveugle qui a développé des visites tactiles, ils ont fait énormément de choses »²¹⁵. Bertrand Verine reconnaît que la Cité des sciences et de l'industrie était à l'avant-garde en matière d'accueil des personnes atteintes de handicap, Danièle Giraudy rappelle aussi que leur service de médiation comptait des personnes atteintes de handicaps physiques (moteur, non-voyant, muet) qui proposaient des accompagnements spécifiques et étaient systématiquement consultées pour juger de l'accessibilité de chaque exposition.

Le ministère de la Culture a également fortement favorisé les échanges entre professionnels entre 1995 et 2005 en organisant des colloques où les professionnels pouvaient échanger sur leurs expériences, comme le remarque Cécilia de Varine. La loi de 2002, finalement, entérina, ou du moins, reconnut et tenta de diffuser des pratiques déjà existantes dans ces musées novateurs.

Cadre légal

Le législateur a joué, à nouveau, un rôle déterminant dans la définition du rôle des musées et la mise en place de leur organisation.

La loi n°2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France attribue aux musées de France les missions suivantes :

- conserver, restaurer, étudier et enrichir les collections ;
- rendre leurs collections accessibles au public le plus large ;
- concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès à la culture ;
- contribuer aux progrès de la connaissance et de la recherche ainsi qu'à leur diffusion.

Cette loi concerne seulement les musées de France, soit, fin 2022, 1 216 institutions. Elle harmonise le statut des musées reconnus par l'État, qu'ils soient de droit public ou de droit privé. Pour être agréé, un musée doit répondre à quatre critères :

- être dirigé par un personnel scientifique issu de la filière culturelle territoriale ou nationale (conservateur ou attaché de conservation) ;
- disposer en propre ou en réseau avec d'autres musées d'un service éducatif ;
- tenir à jour un inventaire de ses collections et enfin ;
- rédiger un projet scientifique et culturel qui fixe ses grandes orientations.

Le législateur place donc la relation au public, avec l'accessibilité et l'éducation, au cœur du dispositif au même niveau que les collections.

²¹⁵ Certains de ces dispositifs d'accompagnement ont toutefois été mis en œuvre dès 1977 au Centre Pompidou.

Au-delà de ce réseau des musées de France, on considère qu'il y aurait entre 3 000 et 10 000 musées ou lieux d'exposition, en France²¹⁶.

Ainsi, le musée se voit assigner de nouveaux rôles. À côté de son rôle d'acteur éducatif fondamental, il consolide sa fonction sociale, au plus près des préoccupations sociétales à travers le prisme des collections. Il est également un acteur inclusif et engagé, participant à la cohésion sociale en favorisant l'accessibilité pour tous.

Ces nouveaux rôles dévolus aux musées s'inscrivent dans un contexte international de réflexion de plus en plus prégnant, notamment à travers l'ICOM.

3. Un contexte international favorable : l'ICOM et l'ICOM CECA

Ente 1946 et 2007, l'ICOM a proposé sept versions de la définition du musée. Ces définitions sont le reflet des travaux de recherche des professionnels du monde muséal et de la perception de l'évolution du rôle du musée dans la société. L'éducation y tenait une place essentielle.

En 2007, l'ICOM proposa une nouvelle définition du musée : « une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation »²¹⁷.

En 2019, à Kyoto, une nouvelle définition fut proposée et rejetée car elle marquait une rupture majeure en évacuant, notamment, la notion d'éducation.

En août 2022, l'Assemblée générale extraordinaire de l'ICOM approuva une nouvelle définition du musée faisant consensus autour de concepts marqueurs, éducation, institution, inclusion, rôle social du musée, importance de la matérialité des collections : « Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances. »²¹⁸.

BEST PRACTICE 12

A tool to improve
museum education internationally

Edited by Margarita Laraignée

International Council of Museums
conseil international des musées
consejo internacional de museos

ICOM
International committee
for education
and cultural action



2024

²¹⁶ LABOURDETTE Marie-Christine, *Les musées de France*, Paris, PUF, Que sais-je, 2015, p.3.

²¹⁷ [Site de l'ICOM.](#)

²¹⁸ [Site de l'ICOM.](#)

Le Comité pour l'Éducation et l'Action Culturelle (CECA), un des plus anciens et plus grands comités de l'ICOM, regroupant aujourd'hui, quelques 4 500 membres provenant d'environ 85 pays, exerce un rôle essentiel dans la recherche et la pratique dans le domaine de l'éducation muséale, de la prise en charge du public et de sa participation. À cet effet, en 2013, Marie-Clarté O'Neill et Colette Dufresne-Tassé ont développé un outil d'analyse de projet d'action éducative ou culturelle : l'outil de bonnes pratiques, *Best Practice*. Conçu comme une aide pratique aux professionnels de l'action culturelle, cet outil représente une réelle avancée dans la mise en place de programmes de médiation en donnant des éléments concrets à analyser de la conception à l'évaluation du programme, évaluation qui demeure trop souvent une question négligée par les médiateurs, comme le regrette Marie-Clarté O'Neill.

Face à la fièvre muséale et son corollaire, la multiplication des propositions de médiation, des programmes éducatifs et culturels, qui se pensent tous innovants²¹⁹, apparaît la nécessité de penser, d'organiser, d'encadrer de façon pratique les moyens de la médiation afin de rendre le programme plus efficace, l'innovation en la matière n'étant pas toujours un gage de qualité. Cet outil de bonnes pratiques accessible et gratuit sur le site de l'ICOM CECA reste une référence incontournable et une avancée majeure dans la structuration de la réflexion sur la pratique de la médiation.

Parallèlement à l'institutionnalisation et la théorisation de la médiation, la professionnalisation du métier de médiateur s'avéra indispensable et fut donc imposée par la loi, dans un contexte international favorable. Ce mouvement alla de pair avec l'élargissement de la notion de public et le passage progressif de la segmentation des propositions d'accompagnement à la tendance actuelle de l'accessibilité universelle.

B – ÉLARGISSEMENT DE LA NOTION DE PUBLIC : DES MÉDIATIONS ADAPTÉES ET ÉMERGENCE DE L'ACCESSIBILITÉ UNIVERSELLE

Malgré des efforts considérables déployés depuis la Seconde Guerre mondiale, les pratiques des Français en matière de visite de musées ou d'expositions ont peu évolué. L'enquête de 2018 sur les pratiques culturelles des Français révéla que 29% des Français avaient visité un musée ou une exposition au cours des douze derniers mois, 28% en 1973, avec un pic à 33% enregistré en 1997²²⁰.

²¹⁹ Annexe F : Entretien avec Marie-Clarté O'Neill et Annexe E : Entretien avec Anne Krebs.

²²⁰ Évolution des pratiques culturelles, 1973-2008. Extrait de *Cinquante ans de pratiques culturelles en France*, LOMBARDO Philippe et WOLFF Loup, Culture Études, ministère de la Culture, 2020-2. Évolution des pratiques culturelles, 1973-2018, p.6, échantillon de 9 200 personnes, âgées de 15 ans et plus en France métropolitaine.

Si le public scolaire resta, durant cette période, au centre des préoccupations des politiques muséales, d'autres champs furent investis, toujours dans une volonté de démocratisation et d'accessibilité, élargissant encore le spectre de la notion de public avec de grandes disparités dans la diversité et la quantité de propositions de médiation offertes. On assista ainsi à un glissement vers la notion de famille, à une offre à destination des tout-petits. Cependant, l'accompagnement de certaines catégories de public, les adolescents, les personnes atteintes de handicap et les personnes relevant du champ social demeure encore un domaine en construction. Pour englober cette diversité des publics tout en les incluant tous, la notion d'accessibilité universelle émergea.

1. Le public scolaire : sujet continu de toutes les attentions et regain de l'éducation artistique et culturelle

S'inscrivant dans une longue tradition, le public scolaire, notamment les premières classes du primaire²²¹, continua de susciter l'intérêt des politiques culturelles durant cette période, ce fut la période du grand retour de l'éducation artistique et culturelle. La culture était alors perçue comme un puissant levier social, un outil d'intégration et de construction de l'identité individuelle et nationale. Cette position est toujours de mise aujourd'hui.

Si dès 1968, les principes de l'éducation artistique et culturelle furent posés, trois raisons majeures présidèrent à cette continuité dans l'attention portée au public scolaire.

La première raison résidait dans la permanence d'une volonté de démocratisation car, en dépit des politiques menées depuis plus de cinquante ans, suivant le constat de Pierre Bourdieu et Alain Darbel (1966), l'accès à la culture restait l'apanage des classes sociales supérieures et diplômées. L'enquête de 2018 sur les pratiques culturelles des Français révéla même que les écarts se creusaient : c'étaient de plus en plus les cadres et les plus diplômés qui fréquentaient les lieux patrimoniaux (musées et monuments historiques). Or les recherches en psychologie culturelle ont démontré que la visite au musée participait à la « formation des catégories mentales, des goûts et des attitudes »²²².

²²¹ OCTOBRE Sylvie, *Les 6-14 ans et les équipements culturels : des pratiques encadrées à la construction des goûts*, Revue de l'OFCE, n° 86, juillet 2003. Les données sont issues d'une enquête réalisée par le DEP auprès de 3 000 familles pendant l'hiver 2001-2002, en collaboration avec le ministère de l'Éducation nationale. p.4.

²²² ANTICHAN Sylvain, GENSBURGER Sarah, TEBOUL Jeanne, TORTERAT Gwendoline, *Visites scolaires, histoire et citoyenneté, les expositions du centenaire de la Première Guerre mondiale*, Paris, Musées-Mondes, la Documentation française, 2016, p.10, citant « Où trouver les moyens de penser ? Une lecture sociologique de la psychologie culturelle », in AMBROISE B. et CHAUVIRÉ C. (dir.).

Une deuxième raison fut la prise de conscience que l'enfant qui venait en visite scolaire au musée pouvait être prescripteur au sein de sa famille d'une visite dans l'institution muséale. En revenant d'une visite au musée, un événement marquant car exceptionnel dans le cadre scolaire, l'enfant allait partager, en famille, les moments forts vécus lors de sa visite, ce qui pourrait inciter à une visite familiale où l'enfant, fier, endosserait le rôle de médiateur.

La troisième raison était que l'élève, enfant ou adolescent, était considéré comme un potentiel futur visiteur de musée. La visite scolaire lui permettrait de se familiariser avec les institutions muséales et de créer un lien qui perdurerait à l'âge adulte. Là encore, cette supposition sembla battue en brèche par l'étude de 2018, mais reste aujourd'hui encore solidement ancrée dans les institutions muséales et au ministère de la Culture. En effet, selon cette enquête, et en dépit des politiques culturelles actives et concrètes en faveur de la familiarisation des élèves avec le musée, les comportements de fréquentation en fonction des âges sont restés sensiblement les mêmes depuis 1970 ; on ne remarque aucune hausse remarquable de fréquentation chez les personnes ayant bénéficié d'une familiarisation à la visite au musée durant la vie scolaire alors qu'en 2003, 75% des enfants étaient allés au musée dans le cadre scolaire.

Une volonté étatique persistante : l'éducation artistique et culturelle

En 1980, sur le modèle des classes de neige, furent lancées les premières classes du patrimoine à titre expérimental. En 1982, ces classes furent mises en place dans plusieurs établissements du primaire et du secondaire et elles connaissent, aujourd'hui encore, un bel essor. Elles permettent, sur plusieurs jours, de découvrir les richesses d'un site, son environnement, ses témoignages artistiques et historiques. Dans ce cadre, les élèves sont naturellement amenés à visiter des musées.

Les musées intégrèrent pleinement cette orientation étatique en faveur des élèves. Au début des années 1980, le musée du Louvre commença à proposer des visites destinées au public scolaire. Ces visites, essentiellement pour les classes de 6^e (10-12 ans), étaient étroitement associées au programme scolaire. En 1982-1983, sous l'égide de Françoise Broyelle, un espace, dédié aux premiers ateliers pédagogiques pour les scolaires de 6^e, vit le jour dans le département des Antiquités égyptiennes²²³.

1983 marqua une nouvelle étape décisive dans l'éveil du public scolaire à l'art, avec la signature d'un accord entre le ministère de la Culture et le ministère de l'Éducation nationale.

La loi n°88-20 du 6 janvier 1988 relative aux enseignements artistiques relança l'éducation artistique et culturelle.

Cette même année, Daniel Soulié et Jean-Marc Irollo furent chargés de développer, pour le Louvre, la proposition d'ateliers en élargissant les publics, dès quatre ans et jusqu'à l'âge adulte, inclus, et couvrant tous les départements. À l'ouverture de la pyramide du Louvre, en 1989, le catalogue d'activités proposait une quarantaine de thèmes d'ateliers pour tous les âges²²⁴.

En 1989, le ministère de la Culture étendit ses collaborations en signant des protocoles d'accord avec de nouveaux ministères : le ministère de la Jeunesse et des Sports, pour le développement de projets éducatifs et culturels et le secrétariat d'État chargé de la Famille, pour la mise en place d'une politique d'éveil culturel et artistique pour les jeunes enfants.

La promotion de l'éducation artistique et culturelle se poursuivit avec le renforcement de nombreuses innovations tels que les Plans locaux d'éducation artistique (1992)²²⁵, des jumelages entre les établissements scolaires et les institutions culturelles, le renforcement des partenariats entre les ministères.

La circulaire du 22 juillet 1998, cosignée par les ministères de l'Éducation nationale et de la Culture, et le ministère délégué à l'Enseignement scolaire, intitulée « L'éducation artistique de la maternelle à l'université », posa comme enjeu majeur une éducation artistique continue et cohérente tout au long de la scolarité. Elle marqua une volonté d'œuvrer pour la démocratisation culturelle, mission fondamentale du service public d'éducation.

La circulaire du 23 mars 2001 fixa les conditions de mise en œuvre du Plan de cinq ans pour l'Art et la Culture, visant à la généralisation des pratiques artistiques et l'extension de l'accès à la culture, voulu, en décembre 2000, par les ministères de la Culture et de la Communication et de l'Éducation. Cette circulaire insistait sur la mobilisation des établissements artistiques et culturels autour de deux objectifs prioritaires : la généralisation et le renforcement de leur mission d'action éducative et culturelle et la formation des intervenants artistiques et culturels, des médiateurs ainsi que des enseignants. Cette même année, furent instaurées les classes à parcours artistique et culturel. L'année suivante un protocole d'accord pour l'enseignement supérieur visa à renforcer le développement des arts et de la culture pour l'enseignement supérieur. Là encore, la nécessaire formation artistique et culturelle des professeurs fut mise en avant.

²²⁴ Daniel Soulié confie que pour les enfants de quatre ans, les ateliers furent difficiles à mettre en place faute de personnel compétent.

²²⁵ Un PLEA est un contrat conclu entre une collectivité territoriale, l'État, et les professionnels de la culture, et un des éléments qui permettent l'harmonisation des initiatives prises tant par les collectivités que les établissements culturels ou les associations, et une meilleure utilisation de toutes les ressources d'éducation artistique.

²²³ Annexe H : Entretien avec Daniel Soulié.

Toutefois, malgré ces efforts considérables, les résultats du Plan de cinq ans pour l'Art et la Culture demeurèrent peu satisfaisants : l'objectif d'offrir pour chaque jeune français un égal accès à l'art et la culture n'a pas été atteint²²⁶, même si la volonté restait bien enracinée parmi tous les acteurs, l'État, les collectivités territoriales, les DRAC²²⁷, les établissements scolaires et les institutions culturelles.

En 2005, les ministères de la Culture et de la Communication, de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche relancèrent une politique conjointe en matière d'éducation artistique et culturelle.

À compter de 2006, des concertations internationales sur l'éducation artistique et culturelle virent le jour : l'UNESCO tint sa première conférence mondiale sur ce sujet. La conférence de 2024 qui s'est tenue en février aux Émirats arabes unis a abouti à l'adoption d'un nouveau cadre international pour l'éducation artistique et culturelle. Ce nouveau cadre prévoit notamment de donner une plus grande place à l'éducation artistique et culturelle dans la formation des enseignants, de mieux valoriser le patrimoine et les cultures locales et autochtones ou encore de davantage valoriser les compétences artistiques et culturelles au sein du monde professionnel.

Le premier symposium européen et international de recherche sur l'évaluation des effets de l'éducation artistique et culturelle, organisé en 2007, établissait déjà les bienfaits de telles politiques²²⁸.

Il a été établi, en 2016, à l'initiative du Haut Conseil de l'Éducation Artistique et Culturelle²²⁹, une charte pour l'éducation artistique et culturelle qui complétait le cadre posé, en 2015, sur le Parcours d'éducation artistique et culturelle. Cette charte rassembla les acteurs et institutions autour de dix grands principes et conforta les actions menées dans les établissements scolaires et dans les réseaux associatifs. Lors de son élection en 2017, le président de la République, Emmanuel Macron, fit du parcours d'éducation artistique et culturelle, une priorité.

Ce rappel historique permet de mesurer la très forte implication de l'État pour renforcer l'accès de tous les enfants à la culture et notamment à l'art, avec toutefois des résultats encore décevants.

²²⁶ Rapport de JUPPÉ-LEBLOND Christine et CHIFFERT Anne sur l'Éducation à l'Art et à la Culture, janvier 2003. Ce rapport dresse un premier bilan du Plan de cinq ans et présente des recommandations.

²²⁷ DRAC : Direction régionale des Affaires Culturelles.

²²⁸ LAURET Jean-Marc, *Les effets de l'éducation artistique et culturelle peuvent-ils être évalués ?*, L'Observatoire, 2007/2 (N° 32), p. 8-II.

La visite scolaire aujourd'hui

Au fil des années, le contenu de la visite scolaire au musée est demeuré assez identique, toujours étroitement lié aux programmes scolaires, même si une volonté se fait jour, aujourd'hui, au sein des musées, pour proposer des visites qui se détachent de cet objectif purement scolaire.

Les services pédagogiques des musées mettent à la disposition des enseignants de nombreuses ressources documentaires comme des dossiers pédagogiques qui permettent aux enseignements de préparer la visite, avec des conseils adaptés à chaque niveau scolaire, des propositions d'activités à réaliser à l'école, des sujets de débat ... afin d'enrichir l'expérience de visite qui ne devrait plus être considérée comme une sortie purement de détente. Ces dossiers suggèrent également de travailler sur l'après visite pour exploiter les découvertes faites durant ce temps au musée. Le développement des sites internet des musées a largement contribué à la vaste diffusion de ces informations, qui peuvent d'ailleurs bénéficier à tous les publics.

Les musées proposent également des actions hors les murs avec le prêt de mallettes pédagogiques qui sont présentées à la classe par les enseignants ou encore l'animation d'atelier par un médiateur du musée qui se déplace au sein de l'établissement. Ainsi, le musée des Confluences (Lyon) a mis en œuvre une série de cycles pour les écoliers, les collégiens et même les lycéens. Pour les écoliers, par exemple, « le médiateur du musée raconte un conte traditionnel et l'illustre par un objet de la collection »²³⁰. Le musée départemental Albert-Kahn (Boulogne-Billancourt) met à disposition, pour quelques semaines ou une année complète, gratuitement, pour tous les établissements scolaires, des kits pédagogiques développés par l'équipe de médiation, afin de faire découvrir les collections du musée.

La visite scolaire reste essentielle dans les activités de médiation et bien des petits musées ne voient comme seuls visiteurs, dans une journée, que de jeunes écoliers. Le Louvre, quant à lui, reçoit environ 500 000 scolaires par an et la demande excède l'offre proposée par le musée, comme le remarque Anne Krebs.

Le public scolaire demeure plus que jamais au centre des préoccupations des politiques culturelles avec, toujours, une orientation marquée pour les beaux-arts, manifestée par le regain de l'éducation artistique et culturelle et nourrie de l'espoir que ce public devienne le public de demain.

²²⁹ Création par le décret n°2013-783 du 28 août 2013.

²³⁰ Site du musée des Confluences.

2. La visite individuelle des enfants au musée : un glissement vers la notion de famille

Si la présence de l'enfant a été pendant longtemps non souhaitée au musée, hormis dans le cadre de la visite scolaire, les musées ont déployé, depuis une vingtaine d'années, un nombre considérable d'activités pour les séduire²³¹ avec une accélération marquée depuis 2019.

En 2003, 91% des enfants étaient allés au musée au cours de leur vie²³², dans le cadre scolaire, mais aussi lors de sorties en famille²³³. Dans ce cas, l'enfant peut visiter le musée simplement avec un accompagnant adulte ou bénéficier des nombreuses visites guidées, de toute nature, proposées par le musée et des ateliers créatifs.

L'accompagnement ludique reste de mise pour les enfants : visites contées, visites théâtralisées, parcours thématiques comme au musée du Louvre, jeux de piste, escape game, mise en situation comme dans l'espace de 1000 m², Planète Pilote, du musée de l'Air et de l'Espace, à Dugny (nord de Paris), pour les 6-12 ans, où toute la famille peut bénéficier d'une expérience immersive pour se glisser dans la peau d'un pilote, astronaute, steward... avec quelques quarante manipulations interactives.

L'offre en ligne sur les sites des musées a également explosé avec des jeux, des vidéos et même des podcasts destinés spécifiquement à ce jeune public.

Ces activités sont le plus souvent gratuites ou accessibles pour une somme modique.

Livrets d'accompagnement et activités traditionnelles

La visite libre trouve généralement un accompagnement de qualité dans le livret d'accompagnement élaboré par tranche d'âge, le plus souvent téléchargeable à partir du site du musée et/ou disponible sur place. Comme déjà évoqué, cette grande tendance a trouvé une première étape, à l'aube des années 1980, avec le lancement par Marie-Thérèse Gazeau-Caille et Marie-Clarté O'Neill de la visite-exploration, un jeu de piste sur papier que l'on pouvait faire en famille, et qui constitua la première visite libre en famille.

Depuis peu, quelques musées proposent ces livrets jeux en anglais, comme le Centre Pompidou, depuis 2024.

²³¹ BAUWENS Malika, *Les enfants seraient-ils enfin les bienvenus dans les musées et les lieux culturels*, BeauxArts magazine n°478, mars 2024.

²³² OCTOBRE Sylvie, article sus-cité, p.2 et 6.

²³³ OCTOBRE Sylvie, article sus-cité, p.7 : 68% des enfants y vont avec leur mère, 60% avec leur père et 55,5% avec leurs frères ou sœurs.



Exemples de livrets d'accompagnement : musée national de la Marine, Paris (printemps 2024), musée Histoire de Paris-Carnavalet, Paris (hiver 2023)
(Source : photographies Sylvie Savare)

Ces livrets revêtent des appellations diverses : livret jeux, carnet d'aventure, album jeu, guide de l'explorateur...²³⁴. Ces livrets d'accompagnement ou autres dispositifs ludo-pédagogiques, attractifs, permettent à l'enfant d'approfondir, par le jeu, ses connaissances sur les collections du musée en sollicitant son sens de l'observation, son imagination et sa réflexion, en aiguisant son regard. Ils sont aussi le moyen de créer un lien avec l'accompagnateur. L'objectif est de favoriser, par l'approche ludique, le plaisir de la visite, l'expérience, la joie du partage de ce moment avec l'accompagnateur, la sociabilité, l'appropriation du musée, pour que la visite devienne un vrai loisir éducatif.

Ces supports écrits peuvent également venir étoffer les connaissances des parents et éviter de les mettre dans la position, parfois inconfortable, de présumé sachant alors que leurs connaissances peuvent être insuffisantes dans tel ou tel domaine.

Si, en théorie, l'idée de ces livrets d'accompagnement reste très séduisante, elle se heurte à une réalité pratique : peu de musées mettent à disposition des crayons or de moins en moins d'accompagnants disposent, désormais, d'un tel objet dans leur sac et encore moins de plusieurs qui seraient nécessaires si l'accompagnant venait avec plusieurs enfants ! D'autre part, comme le souligne Marie-Clarté O'Neill, la qualité du contenu peut s'avérer médiocre, oubliant l'objet principal qui reste l'éducation au sens de l'acquisition de savoirs structurants.

Certains musées comme le musée de l'Air et de l'Espace ont imaginé également des sacoches pédagogiques disponibles gratuitement, construites autour de cinq thématiques, elles suggèrent trois activités différentes articulées autour de jeux et d'ateliers créatifs.

Corinne Héreau remarque qu'au Musée en Herbe, les jeux traditionnels tels que jeux de piste, puzzles, jeux des sept erreurs, jeux des détails, tous conçus et réalisés au musée, remportent toujours un vif succès.

Les visites en famille

Si la visite-exploration est apparue dans les années 1980, il fallut attendre les années 2000, pour que la notion de visite ou atelier avec un adulte accompagnant qui participe à l'activité proposée, émerge avec une nouvelle appellation : les visites en famille, ainsi nommées dans les programmations des musées.

Face au délitement de la cellule familiale, aux emplois du temps chargés des

parents, au développement de la vie professionnelle des femmes²³⁵, à l'allongement de la durée du travail rendant les grands-parents moins disponibles et des grands-parents de plus en plus actifs et donc moins enclins à s'occuper des petits-enfants²³⁶, les institutions muséales entreprirent de proposer des activités qui permettraient à l'adulte et à l'enfant de vivre, au moins le temps d'une visite ou d'un atelier, un moment privilégié d'échange et de partage.

À compter de 2016, le Musée en Herbe a enrichi sa programmation d'ateliers parents/enfants où le parent est désormais invité à participer à la création plastique.

Depuis environ 2015, certains musées développent des livrets famille ciblant les enfants, mais aussi les accompagnants. Le Centre Pompidou met à disposition des familles, à l'accueil, un livret famille accessible dès 6 ans. Dans ce cas de figure, l'accompagnant se retrouve, de facto, en position de médiateur, de sachant, le livret lui suggérant souvent d'expliquer, de montrer ... ce qui va finalement à l'encontre de l'objectif initial du livret qui est d'établir un moment d'éducation informelle et de partage. De même, Daniel Soulié confie que le Louvre ne propose pas de « médiations strictement enfant », mais seulement des médiations famille : « on ne parle pas strictement aux enfants, on parle aux adultes qui les accompagnent ».

Les activités week-ends en famille fleurissent dans de nombreuses institutions comme dans les musées du réseau Paris Musées²³⁷, le musée du quai Branly-Jacques Chirac, le Louvre-Lens, la Bourse du Commerce (Paris), le Centre Pompidou ... Pendant les vacances scolaires, des festivals ou stages sont proposés aux familles.

Des musées proposent également des spectacles, des concerts ou même des séances de cinéma pour toute la famille, comme au Muséum d'Histoire naturelle de Toulouse.

Espaces dédiés

Si les musées anglo-saxons, précurseurs encore, demeurent exemplaires en matière de création d'espaces dédiés à la jeunesse, les musées français continuent à se doter d'espaces permanents dédiés aux enfants, dans la limite des espaces disponibles. En effet, en France, de nombreux musées ont investi des bâtiments anciens à l'architecture non adaptée aux contraintes muséales d'accueil des pu-

²³⁵ En 2016, en France, hors Mayotte, 67,6% des femmes de 15-64 ans participent au marché du travail (30% à temps partiel) contre 75,4% des hommes (7% à temps partiel). L'écart de taux d'activité entre les femmes et les hommes s'est considérablement réduit passant de 31 points en 1975 à 8 points en 2016.. Source : [site de l'INSEE](#)

²³⁶ Sur le « déclin de la transmission culturelle » : *Association Enfance et Musique, rapport d'évaluation*, février 2011 par PÉBRIER Sylvie

²³⁷ Paris Musées regroupe depuis 2013 les musées de la Ville et les services centraux.

²³⁴ VAN DORPE Audrey et SCAMPS Lucie, *Des livrets pour accompagner les enfants dans les musées*, La Lettre de l'OCIM, 2008.

blics et de présentation des œuvres. En outre, certains bâtiments sont soumis aux lois relatives à la protection au titre des monuments historiques. D'autre part, l'allocation de l'espace dans le musée peut également être un sujet de tension entre les équipes de la médiation et les conservateurs en quête de cimaises pour exposer les œuvres. Cécilia de Varine rappelle que les espaces dédiés, dans les années 1990, aux ateliers pédagogiques au musée des Beaux-Arts de Lyon ont été, en grande partie, convertis en bureaux en 2001-2002.

Fin 2021, le musée du Louvre a ouvert un espace dénommé le Studio Louvre, sur le modèle, pour la conception des ateliers, des musées de Montréal et Toronto. Ce lieu a connu un vif succès, accueillant 420 000 visiteurs en 2023. Le Studio n'est toutefois pas réservé aux seuls enfants, en cela il demeure très innovant. Il s'agit, en effet, d'un lieu inclusif qui accueille familles et scolaires, étudiants, jeunes actifs, professionnels, visiteurs du champ social et en situation de handicap.

Certains musées optent pour des espaces dédiés temporaires, en général le printemps et l'été, comme l'Atelier Rodin, 400 m² au sein du musée du même nom, à Paris. Ce lieu ludo-culturel, polysensoriel est accessible aux enfants accompagnés d'un adulte, gratuitement et sans réservation. Ce lieu a connu un grand succès lors de son édition 2022, avec 30 355 visiteurs en 68 jours.

Le musée des Beaux-Arts de Lyon a ouvert également un espace temporaire dédié aux enfants du 21 mars 2024 au 23 juin 2024, ouvert à tous, avec le billet d'entrée.

À la lecture des présentations de ces espaces, il apparaît clairement que leurs missions ont grandement évolué au cours du temps : ce ne sont plus de simples salles accueillant des ateliers uniquement pour les enfants, mais des lieux de convivialité, de partage et de jeux pour les enfants et leurs accompagnants, le musée du Louvre en fait un espace inclusif, d'accueil, de partage et de formation pour tous.

3. Les bébés : des personnes ayant des droits culturels et le renforcement du lien filial

Dans cette vaste entreprise d'éveil culturel, un nouveau public fait l'objet d'étude et d'attention depuis 1989 avec la signature du protocole Culture - Enfance : les tout-petits, considérés, comme des personnes²³⁸ à part entière auxquels on reconnaît des droits culturels.

Une fois encore, le ministère de la Culture s'est emparé du sujet en s'appuyant sur le plan pour la petite enfance présenté en novembre 2016. Un protocole in-

terministériel²³⁹ dans le prolongement du protocole de 1989, fut signé en 2017 en faveur de l'éveil artistique et culturel du jeune enfant, misant notamment sur l'engagement des DRAC (Directions régionales de Affaires Culturelles) et des collectivités territoriales.

Une accélération notable dans l'éveil artistique et culturel (EAC) des tout-petits et dans le lien à leurs parents (LEP) fut portée par les recommandations du rapport de Sophie Marinopoulos²⁴⁰, psychologue et psychanalyste experte de l'enfance et de la famille, intitulé *Une stratégie nationale pour la santé culturelle, promouvoir et pérenniser l'éveil culturel et artistique de l'enfant de la naissance à 3 ans dans le lien à son parent*, publié en janvier 2019. Il est fondé sur de nombreux travaux scientifiques concernant notamment le développement de l'enfant, ses besoins et la structure familiale. Dans ce rapport, Sophie Marinopoulos a forgé les termes de malnutrition culturelle et santé culturelle définie comme la « santé de nos liens », la santé relationnelle étant en péril. La dimension sociale, la démocratisation, l'accès à la culture pour tous, avec pour socle le lien enfant-parent, était au cœur de ses réflexions. L'éducation artistique et culturelle suivrait naturellement cet éveil artistique et culturel des premières années.

Cette nécessité d'un éveil artistique et culturel dès la naissance fait aujourd'hui consensus dans le milieu scientifique, toutefois certains professionnels des musées, comme Danièle Giraudy, s'interrogent sur la pertinence des activités à destination des tout-petits.

Il convient alors de garder à l'esprit que l'apport des visites ou ateliers au musée à destination des tout-petits se fonde sur la construction ou le resserrement du lien avec le parent accompagnant, un apport émotionnel, relationnel, l'objet de musée servant d'interface, de prétexte à l'établissement de ce lien fondamental parent-enfant. Le ministère de la Culture présente sur son site des initiatives inspirantes sur l'ensemble du territoire.

De nombreuses institutions muséales proposent désormais des activités à destination des bébés et de leur accompagnant, comme les baby-visites des musées de la ville de Paris.

Le projet *Mille Formes* fournit un exemple intéressant de ce nouveau regard porté vers la petite enfance. Ouvert en 2019 à Clermont-Ferrand, en collaboration et partenariat avec le Centre Pompidou, *Mille Formes* est « le premier centre pérenne d'initiation à l'art pour les 0-6 ans avec une programmation artistique pensée et réalisée spécifiquement pour le (ce très) jeune public »²⁴¹. Il s'agit

²³⁸ Fort impact du documentaire en trois volets *Le bébé est une personne*, diffusé en 1984 qui bouleversa les rapports entre les mères et leurs enfants. Cette affirmation se fonde sur les travaux de Donald WINNICOTT, Bernard MARTIN et Françoise DOLTO.

²³⁹ Entre le ministère de la Culture et de la Communication et ministère des Familles, de l'Enfance et des Droits de la Femme.

²⁴⁰ [Site du ministère de la Culture](#)

²⁴¹ [Site du ministère de la Culture](#)



d'un espace de 700m², totalement ouvert, pluridisciplinaire où les parents participent activement aux activités en respectant une charte, « des règles de vie ». Les expositions, en cocréation avec des artistes, changent tous les trois à quatre mois et sont l'occasion d'expérimenter la manipulation, l'éveil des sens, dans l'esprit voulu par le Centre Pompidou : le faire ensemble et appréhender l'art par le faire. Un espace vitrine permet d'introduire le fait que tout ne peut pas être touché dans un musée. En cinq ans d'existence, cet espace a accueilli plus de 120 000 visiteurs.

En 2025, un autre espace *Mille formes* ouvrira à Montpellier, toujours en collaboration avec le Centre Pompidou.

De son côté, après avoir ouvert un espace pour les 2-5 ans et 6-10 ans dans la Galerie des enfants, le Centre Pompidou a ouvert, en 2022, la Station 0.2, un nouvel espace pour les tout-petits et leurs parents. Ce lieu accueille des expositions, terrain d'expérimentation sensorielle pour un « moment créatif de partage et découverte »²⁴².

Enfin, parmi les mesures emblématiques du rapport de mission de Jacqueline Eidelman, *Musées du XXI^e siècle*²⁴³, paru en 2017, il est écrit que le musée doit être ouvert aux jeunes générations et les musées de France sont encouragés à signer la Charte Môm Art en direction des enfants et des familles. L'association Môm Art a pour « but d'aider les musées, les muséums, les sites culturels à améliorer leur accueil et leurs services pour les familles »²⁴⁴.

La politique culturelle en faveur de l'éducation et de l'éveil artistique et culturel a été très soutenue et reste un moteur essentiel des projets menés dans les institutions muséales, même si certains musées ont devancé les impératifs fixés par l'appareil législatif et réglementaire.

Les enfants de 0 à 10 ans peuvent désormais bénéficier des très nombreuses propositions élaborées dans le cadre de la visite scolaire ou lors de la visite individuelle. Ce jeune public est un public captif par essence, non autonome. Les jeunes enfants ne peuvent venir au musée qu'accompagnés, sous l'impulsion d'un enseignant ou d'un adulte accompagnant. Il en va tout autrement pour le public adolescent.

²⁴² Site du Centre Pompidou.

²⁴³ Site du ministère de la Culture et de la Communication.

²⁴⁴ Site de l'association Môm Art.

4. Les adolescents et les jeunes adultes, un public négligé car difficile à conquérir ?

Longtemps favori des musées dans le cadre des visites scolaires, et ce, dès la fin du XIX^e siècle, l'adolescent reste, aujourd'hui, un visiteur à séduire dans le cadre de la visite individuelle, même si l'appétence pour les lieux culturels demeure²⁴⁵.

À partir du collège, la visite encadrée au musée devient plus sporadique : le collège propose moins de sorties culturelles de ce type et, parallèlement, l'adolescent prend son autonomie au sein de la famille, cherchant à affirmer son identité en s'adonnant à ses propres loisirs culturels tels que le cinéma, les jeux vidéo, les concerts... L'intérêt pour les musées faiblit, même parmi ceux qui affirmaient fortement apprécier les musées²⁴⁶.

Pourtant, les propositions destinées aux adolescents se sont multipliées. À nouveau, le Centre Pompidou est pionnier dans le développement des actions en leur faveur. En septembre 2010, a été ouvert le Studio13/16, un espace de 200m². Sont proposés des « workshops, des œuvres interactives, des vidéos, des découvertes décalées » et des rencontres avec les artistes avec des créations en direct, devant les adolescents²⁴⁷. Très ancré dans le temps présent, le Studio 13/16 utilise largement les outils numériques et les réseaux sociaux où sont régulièrement annoncées les activités. En dix ans, ce lieu a accueilli près de 80 000 visiteurs.

Au-delà des activités proposées dans ces espaces dédiés, les institutions muséales créent des activités prenant en compte les goûts spécifiques de ce public adolescent, la génération Z (jeunes nés entre 1995-2012), avec notamment le numérique et le jeu vidéo. En effet, cette génération est née avec la technologie et maîtrise parfaitement tous les outils numériques : 94% des 15-29 ans possèdent un smartphone²⁴⁸. Les musées déploient ainsi des activités autour du numérique avec des dispositifs interactifs ou encore le jeu avec les *escape games*, très en vogue auprès du public adolescent. Le musée du Louvre a proposé des médiations effectuées par un autre adolescent, ou encore des mini-découvertes en nocturne à partir de 12 ans.

Toutefois, on remarque qu'il n'existe que très rarement une offre différenciée pour l'adolescent susceptible de venir seul, en visite individuelle, les propositions de visites en famille dominant la programmation muséale.

²⁴⁵ Évolution des pratiques culturelles 1973-2008, LOMBARDO Philippe, WOLFF Loup, *op. cit.* p. 6 : 45% des 15-19 ans ont visité un musée ou une exposition au cours des douze derniers mois en 1973 et 49% en 2008.

²⁴⁶ OCTOBRE Sylvie article sus-cité p. 5.

²⁴⁷ Site du Centre Pompidou

²⁴⁸ Site de l'INSEE, chiffre de 2021, 95% de la population âgée de 15 ans ou plus en possède un téléphone mobile et plus particulièrement, 77% un smartphone, 36% chez les plus de 75 ans.

L'offre gagnerait probablement à être plus pointue en affinant la programmation en fonction de tranches d'âge plus réduites.

Le ministère de la Culture semble avoir pris en considération les spécificités de ce public adolescent/jeune adulte en créant un dispositif novateur inspiré de l'exemple italien : proposer aux jeunes une incitation financière pour favoriser l'accès à la culture, intensifier et diversifier leurs pratiques culturelles et artistiques : le pass Culture. Lancé en 2019, dans quelques départements, le pass Culture à destination des jeunes de 18 ans a été généralisé à l'ensemble du territoire en 2021. En 2022, cet outil a été étendu aux établissements scolaires, s'inscrivant ainsi dans la politique d'éducation artistique et culturelle. Les jeunes peuvent désormais en bénéficier dès l'âge de 15 ans. Ce dispositif, via une application mobile ou un site internet, ouvre droit à un crédit²⁴⁹ en fonction de l'âge, pour des dépenses culturelles classées en treize catégories entre lieux et biens culturels : films et vidéos, cinéma, conférences et rencontres, jeux, jeux vidéo, livres, musique, pratiques artistiques, spectacle vivant, matériel art créatif, instruments de musique et aussi musée, patrimoine, architecture. À fin 2021, on comptait 800 000 utilisateurs.

Une étude²⁵⁰ a montré que les 2 000 lieux culturels inscrits sur l'application (musées, patrimoine, galeries d'art ...) proposaient plus de 30 000 offres, 46 000 réservations ont été effectuées par quelques 35 000 bénéficiaires, en 2021.

Il est intéressant de noter que le pass Culture a permis de pérenniser une pratique de visite dans les musées.

Autre fait marquant, les réseaux sociaux notamment Instagram et Tik Tok, sont de réels prescripteurs dans le choix des visites effectuées : 55% des jeunes déclarent avoir effectué une visite après en avoir entendu parler sur les réseaux sociaux.

Le public adolescent/jeune adulte manifeste donc un réel intérêt pour les institutions culturelles, mais l'offre spécifique proposée demeure encore trop rare ou inadaptée.

5. Le musée pour tous : inclusion sociale et accessibilité universelle

Le terme de « non-public » forgé en 1968 dans la Déclaration de Villeurbanne a évolué car il pouvait être perçu comme étant contraire à ce contre quoi il voulait justement lutter, le nonaccès à la culture de toute une frange de la population. Il est d'usage d'utiliser désormais les termes : publics empêchés pour les per-

²⁴⁹ 20€ à 15 ans, 30€ à 16 et 17 ans, 300€ supplémentaires à 18 ans et valable deux ans et une offre duo pour partager la découverte culturelle avec quelqu'un. Communiqué émanant de l'organisation du pass Culture, 3 mai 2022.

²⁵⁰ *Ibid.*

sonnes ne pouvant pas se déplacer dans les lieux culturels (malades, personnes à mobilité très réduite, personnes très âgées, détenus...), publics éloignés pour les personnes résidant en zone rurale, publics isolés pour évoquer l'isolement social notamment et personnes atteintes de handicap.

Comme le souligne Marie-Clarté O'Neill, le musée, dans sa dimension matérielle d'exposition d'objets, est un lieu qui devrait être facilement accessible à tous. Quel que soit le handicap, il existe un moyen de faciliter l'accès à ce patrimoine matériel.

L'organisation administrative des services de médiation témoigne de l'intérêt porté aux publics spécifiques. Certains musées ont créé des sous-services dédiés à ces publics, tels que le musée d'Orsay. Le Centre Pompidou, quant à lui, a opté pour une « chargée de mission handicap » directement rattaché à la présidence. En revanche, le musée de Cluny-musée national du Moyen Âge, par exemple, ne comporte aucune segmentation du service « action culturelle » par type de public, il en va de même au musée de Bretagne qui mentionne un médiateur référent en langue bretonne, mais aucun poste défini selon la typologie des publics.

Champ social, publics empêchés et publics éloignés

Si dès les années 1960, des actions commencèrent à être menées auprès de groupes dits spécifiques, à la faveur de l'institutionnalisation du projet de démocratisation culturelle et de la volonté gouvernementale de maintenir la cohésion sociale, elles se sont multipliées rapidement à partir des années 2000. Force est de constater que les effets bénéfiques sont patents, notamment, en termes de « revalorisation statutaire », et « de restauration de l'estime de soi » pour les publics concernés²⁵¹.

Champ social

Comme le souligne Cécilia de Varine, dès 1992, le musée des Beaux-Arts de Lyon, pionnier en la matière, a proposé des ateliers et visites pour adultes relevant du champ social à la demande d'ATD Quart Monde. Le musée du Louvre a mené des actions en faveur des jeunes en insertion, à partir de 2010, signale Daniel Soulié. Aujourd'hui, le musée propose, pour les groupes relevant du champ social, des visites guidées, des visites contées ou des visites ateliers. Des visites libres peuvent également être réalisées.

À titre d'exemple, les programmes spécifiques pour les jeunes en insertion se déroulent ainsi en deux temps : trois heures dans la structure d'accueil à partir du visionnage du clip de Beyoncé et Jay-Z et une journée au Louvre avec la rencontre d'un agent du Louvre, une visite, un déjeuner et la prise de parole face aux œuvres.

²⁵¹ MONTROYA Nathalie, SONNETTE Marie et FUGIER Pascal, *L'accueil paradoxal des publics du champ social dans les établissements culturels*, Culture & Musées 26 | 2015.

À l'instar du Louvre, la grande majorité des musées de France proposent désormais des programmes de visites guidées adaptées aux personnes relevant du champ social, des visites libres avec des offres de formation pour les travailleurs sociaux qui viennent avec leur groupe ou encore des visites ateliers.

Toutefois, une visite guidée peut s'avérer être une tâche ardue en raison de l'hétérogénéité du groupe car le champ social recouvre une grande diversité de situation individuelle (personnes en grande précarité, mères isolées, chômeurs en fin de droits, jeunes adultes au RSA, personnes issues de l'immigration, personnes sans domicile fixe ...) et des comportements parfois inadaptés²⁵² des participants peu familiarisés avec ce type de lieu. Cela nécessite donc une formation spécifique des médiateurs et des agents d'accueil du musée, parfois réticents à la venue de ce public²⁵³.

Si de nombreux musées disposent, aujourd'hui, d'une offre spécifique à l'attention du public du champ social, dans les faits, le nombre de personnes qui en bénéficient reste faible comparé au public scolaire, par exemple.

Deux conventions ont permis d'encadrer l'organisation des actions à mener en faveur des publics empêchés pour favoriser l'égalité d'accès à la culture : la convention Culture - Justice signée en 1986, renouvelée et élargie en 1990 et 2007 et la convention Culture - Santé signée en 1999, renouvelée et élargie, en 2010.

La loi d'orientation n° 98- 657 du 29 juillet 1998 relative à la lutte contre les exclusions compléta ce dispositif. Elle indiquait que « l'égal accès de tous, tout au long de la vie, à la culture (...) permet de garantir l'exercice effectif de la citoyenneté ». Cette loi trouva un prolongement, en 2009, dans la Charte d'accueil des publics du champ social, à l'attention des établissements culturels, dans le cadre de la mission « Vivre ensemble ». Cette Charte suggérait des outils de médiation adaptés aux « personnes qui ne s'autorisent pas à fréquenter les institutions culturelles car elles se trouvent en situation d'exclusion ou de vulnérabilité sociale ou économique », définissant ainsi qui étaient les publics dits du champ social. Cependant, l'arsenal réglementaire s'est avéré insuffisant et bien tardif eu égard aux nombreuses actions menées par les associations en faveur du champ social depuis des décennies.

Ainsi, l'association Culture du Cœur, a été créée en 1998, pour pallier l'inégalité d'accès aux pratiques culturelles qui subsiste en l'absence de décret d'application de la loi 1998. Trente-quatre structures émaillent le territoire et fournissent un

²⁵² Le visiteur au musée est en effet soumis à de nombreuses injonctions ayant pour objectif de préserver les œuvres et la quiétude des autres visiteurs : ne pas toucher, ne pas crier, ne pas courir ...

²⁵³ En janvier 2013, une famille défavorisée a été expulsée du musée d'Orsay pour discrimination sociale selon ATD Quart Monde. [Article du Monde](#).

précieux appui aux professionnels du champ social, l'accès aux pratiques culturelles étant considéré comme un levier d'insertion et de remobilisation pour les personnes marginalisées et exclues.

L'association ATD Quart Monde, fondée en 1957, est, elle aussi, très active dans le combat pour le respect des droits culturels de tous et favorise les partenariats avec les institutions muséales.

Espace Public Espace Privé

Proposition plastique des ateliers du Musée Fabre

Ainsi, il s'agit de rendre compte du rôle de l'art dans la ville et, plus spécifiquement, de la sculpture publique dans le paysage urbain avec. Nous avons pris trois points d'appuis thématiques, et transversaux. Tout d'abord, la "politique" et le rôle des commanditaires dans la naissance des projets d'installation dans l'espace public;

Ensuite, le "lieu", comme réceptacle d'un travail artistique et, en retour, comme porteur de sens pour les citadins;

Enfin, "la réception", avec le rapport des individus aux espaces modifiés par les sculptures contemporaines ou non.

Ce sont donc ces trois thèmes que l'on retrouvera lors de notre visite et notre expérimentation plastique hors ateliers.

Nous avons choisi de travailler autour de l'œuvre sculptée de J. Préault : Jacques Cœur, présent dans les salles du musée Fabre de Montpellier.

Pour ce premier rendez-vous deux temps sont proposés : une visite dans les salles, puis un travail d'approche plastique, numérique à partir de photos de l'œuvre de A. Préault.

En ateliers, ont été produits des pochoirs (procédé plastique destiné au Street Art, art de rue). Ce travail poursuivra notre questionnement sur espace public/espace privé, en utilisant comme moyen la technique du graffiti.

Tenant compte des difficultés d'accès à la langue des participants, a été construit et communiqué en amont à la CIMADE, un lexique des termes spécifiques ainsi que des questions liées à cette thématique :

- Espace Public Espace Privé
- La commande publique
- La sculpture commémorative
- L'art public
- Le 1% artistique
- Le Mécénat
- Qu'est ce qu'une sculpture ?
- Qu'est ce que commémorer ?
- Quel est l'enjeu d'une sculpture commémorative dans l'espace public ?



PREAULT Antoine Augustin (Paris, 1810 - Paris, 1879)



Ateliers du musée Fabre, Montpellier, en partenariat avec la CIMADE
(Source : extrait du magazine CIMADE 2016 Musée citoyen, [site du musée Fabre](#))

Depuis 2015, le musée Fabre (Montpellier) conçoit, en partenariat avec la CIMADE, le Groupe SOS Solidarité ou le CADA Elisa, des projets de médiation spécifiquement dédiés aux personnes réfugiées et migrantes. De décembre 2016 à mai 2017 a été proposé un programme, en partenariat avec le musée du Louvre, consistant en l'ouverture d'une Galerie de sculptures à toucher ainsi que des espaces d'interprétation multisensoriels, l'approche sensorielle étant au cœur du discours de médiation. Ce programme était composé de cinq séances, visite puis atelier animé par une plasticienne.

Les associations jouent donc un rôle essentiel dans cette mise en relation entre les personnes du champ social et les institutions muséales.

Sur le plan international, les Nations Unies ont adopté, en 2005, dans le cadre de l'Agenda 2030, dix-sept Objectifs de Développement Durable (ODD) pour éradiquer la pauvreté, protéger la planète et garantir la prospérité de tous. Les musées ont un rôle important à jouer, tant dans le développement écoresponsable des expositions, par exemple, que dans l'accès à l'éducation, la participation de tous les publics et leur bien-être.

Les musées s'attachent désormais à élaborer une politique de responsabilité environnementale et sociétale. En 2011, le Louvre a été le premier musée à créer un poste de chargé de développement durable et a signé, dans les premiers, la Charte de développement durable des établissements et entreprises publics.

OBJECTIFS DE DÉVELOPPEMENT DURABLE



Les 17 ODD
(Source : [site de l'ONU](#))

Certains musées ne cachent pas que ces actions en faveur du champ social ont un effet positif sur le mécénat, les mécènes étant sensibles à la nécessité de conduire des actions efficaces en faveur de cette catégorie de public. D'autre part, plus prosaïquement, elles permettent, aussi, parfois, de remplir les salles et visites programmées d'expositions trop peu fréquentées²⁵⁴.

Publics éloignés ou empêchés

Pour les publics éloignés ou empêchés, les institutions poursuivent leurs actions hors les murs à l'instar de leurs actions menées dans les écoles : le musée va à la rencontre du public dans les hôpitaux, les maisons de retraite et les prisons et dans les zones éloignées ne disposant pas ou peu d'institutions culturelles, notamment les zones rurales. Depuis 2010, le Louvre mène ainsi des actions dans les maisons de retraite, comme le souligne Daniel Soulié.

Le lancement des *Micro-Folies*, en 2017, dans le cadre du plan d'action « Culture près de chez vous », porté par le ministère de la Culture et coordonné par La Villette en lien avec douze établissements nationaux²⁵⁵, reste exemplaire. Véritables « tiers-lieux »²⁵⁶ et dispositifs culturels de proximité, les *Micro-Folies* sont « des espaces modulables (constructions rouges imaginés par l'architecte Bernard Tschumi) offrant un accès ludique aux œuvres des plus grands musées nationaux grâce au Musée numérique, cœur du dispositif, qui présente plus de 3200 œuvres numérisées, issues du réseau de 205 établissements culturels partenaires qu'ils soient nationaux, régionaux et internationaux. Les Micro-Folies proposent également des activités complémentaires du Musée numérique, comme un FabLab, un espace de Réalité Virtuelle, une scène, un Café Folie (café, bibliothèque, ludothèque...). »²⁵⁷. Elles permettent de découvrir les chefs-d'œuvre numérisés en très haute définition, projetés sur grand écran et tablettes. Un médiateur assure l'animation de ce Musée numérique. Mille *Micro-Folies* étaient prévues fin 2022, on en dénombrait, en juillet 2023, environ 400, en France métropolitaine et à l'étranger²⁵⁸.

En 2011, le MuMo (musée mobile) a été fondé par Ingrid Brochard, entrepreneuse très engagée dans la vie culturelle, afin de rendre accessible l'art

²⁵⁴ MONTROYA Nathalie, SONNETTE Marie et FUGIER Pascal, *op. cit.*

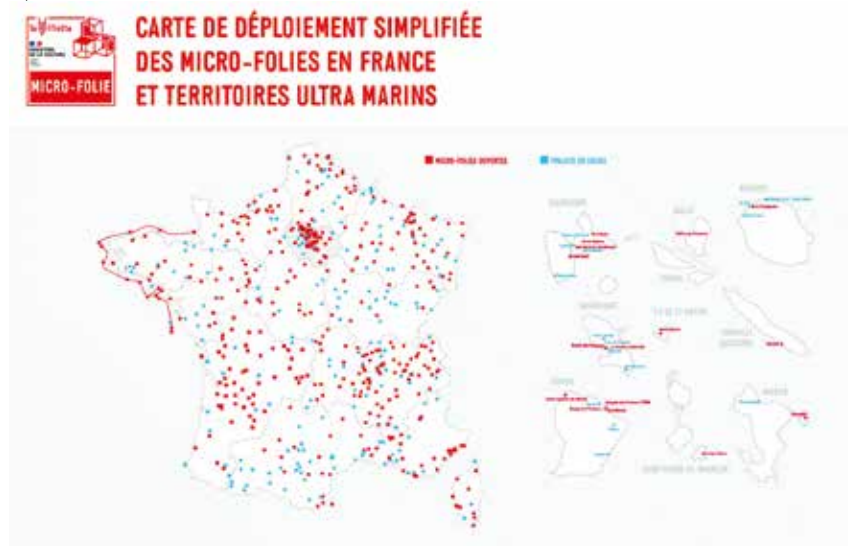
²⁵⁵ Le Centre Pompidou, le Château de Versailles, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, le Festival d'Avignon, L'Institut du monde arabe, le musée du Louvre, le musée national Picasso-Paris, le musée d'Orsay, le musée du quai Branly-Jacques Chirac, l'Opéra national de Paris, la Réunion des musées nationaux – Grand Palais et Universcience.

²⁵⁶ Conceptualisé dans les années 1980 par le sociologue Ray Oldenburg, un tiers-lieu est un espace de sociabilité, mis en œuvre par un collectif, au service d'un territoire.

²⁵⁷ Site La Villette.

²⁵⁸ ROUFFAUD Camille, ALMA (2023, 4 juillet). *Micro-Folies : un potentiel pour les archives ?*

(Source : site de la Villette)



moderne et l'art contemporain, réactualisant les musées mobiles. En 2021, la Fondation Art Explora créée par Frédéric Jousset, entrepreneur philanthrope agissant en faveur de la démocratisation culturelle, s'associa au projet MuMo x Centre Pompidou. Ce camion-musée parcourt les routes de France à la rencontre des habitants. La singularité de ce musée mobile est de présenter des œuvres d'art originales. Outre l'exposition des œuvres ouverte à tous, « scolaires, structures du champ social et médico-social, familles et tout habitant des villes et villages », le MuMo x Centre Pompidou qui circule tant en France qu'en Afrique et sept autres pays d'Europe, propose également des ateliers de découverte²⁵⁹. Le MuMo x Centre Pompidou présente deux expositions par an, 50% des étapes se font dans des villages de moins de 2 000 habitants et des Quartiers Politique de la Ville. Le MuMo x Centre Pompidou connaît un réel succès avec 20 000 visiteurs par an (dont 55% d'élèves, 7000 du primaire, 4000 du collège et lycée)²⁶⁰.

En milieu carcéral, Daniel Soulié rappelle que le Louvre est intervenu à partir de 2008/2009. En 2022, le musée a exposé dix reproductions de chefs-d'œuvre dans la cour de la centrale de Poissy²⁶¹. En 2013, le plasticien français Philippe Mayaux a exposé une œuvre originale, une première, dans le gymnase de la maison d'arrêt d'Osny, dans le Val-d'Oise. L'artiste accompagné d'un

²⁵⁹ Site Art Explora.

²⁶⁰ Site Centre Pompidou.

²⁶¹ GUILLLOT Antoine, *Publics empêchés*, podcast France Culture diffusé le 15 février 2013.



conservateur du Centre Pompidou a présenté son œuvre et échangé avec les prisonniers. Des ateliers étaient également proposés. Depuis 2011, le Centre Pompidou présente des œuvres dans le cadre du programme *Un jour, une œuvre* dans des lieux divers comme des centres commerciaux, des salles des fêtes, des mairies... L'œuvre est présentée par l'artiste ou un conservateur.

Handicap et accessibilité universelle

« En matière de handicap, il n'était pas aisé d'obtenir des chiffres précis car de nombreux critères entraient en ligne de compte, ce qui rendait difficile la mise en place d'une politique culturelle cohérente et adaptée », remarque Bertrand Verine. Une étude récente de la Direction de la recherche, des études, de l'évaluation et des statistiques (DRESS) a permis d'y remédier.

Selon l'étude de la DRESS, publiée en 2023, *Le Handicap en chiffres*, « 6,8 millions de personnes de 15 ou plus, soit 13% de cette population, déclarent avoir au moins une limitation sévère dans une fonction physique, sensorielle ou cognitive et 3,4 millions (6%) déclarent être fortement restreintes dans des activités habituelles, en raison d'un problème de santé. Au total, selon le critère ou le croisement de critères utilisé, le nombre de personnes handicapées ou dépendantes peut varier de 2,6 millions à 7,6 millions de personnes de 15 ans ou plus, vivant à domicile, en 2021. Sur les seules personnes de 15 à 60 ans, ce chiffre varie de 0,9 à 3,3 millions²⁶². S'y ajoutent plus de 140 000 personnes de 16 ans ou plus hébergées en établissement spécialisé dans la prise en charge du handicap ... En 2021, 4,8% des enfants de 5 à 14 ans vivant à domicile en France (soit 400 000 enfants environ) sont handicapés, que ce soit au titre d'une limitation sensorielle, physique ou cognitive sévère, ou bien au titre d'une forte restriction dans les activités de la vie quotidienne »²⁶³.

²⁶² Ces chiffres incluent les personnes âgées qui cumulent parfois plusieurs types de handicap.

²⁶³ [Site de la DRESS](#).

Ces chiffres sont éloquentes : les personnes atteintes de handicap ne représentent donc pas une population marginale, mais elles sont restées longtemps marginalisées et exclues du tissu social et notamment de l'accès à la culture et aux institutions culturelles.

Sur le plan législatif, la prise en compte du handicap est assez récente en France dans les institutions culturelles. Elle s'est d'abord attachée au handicap physique avec l'obligation faite aux musées de rendre leurs bâtiments accessibles. Depuis la loi de 1975, les lois, décrets, arrêtés se sont multipliés sur ce sujet essentiel de l'accessibilité physique aux bâtiments. Si le handicap moteur a été le premier à être pris en considération, des progrès restent encore à faire.

Puis, d'autres handicaps furent pris en compte : la déficience visuelle et auditive. Il fallut attendre les années 2000 pour que les musées s'attèlent au handicap mental.

Comme souvent, certains musées ont été précurseurs et ont précédé les obligations légales en mettant en place des dispositifs adaptés, comme la Cité des sciences et de l'industrie ou le musée du Louvre.

Sous la houlette de Jean Galard²⁶⁴, le service culturel du musée du Louvre fut créé en 1987. Il instaura, dès cette date, une formation pour les conférenciers du Louvre afin qu'ils puissent commenter les œuvres en langue des signes²⁶⁵. Une équipe de médiation spécifique était dédiée aux personnes en situation de handicap.

En 1991, Danièle Giraudy proposa, pour la première fois, dans un musée français, le musée Picasso d'Antibes, une visite tactile des collections permanentes. Dans le livre *Caresser Picasso*, premier livre d'art en relief pour les non-voyants, les images tactiles étaient reproduites sur le papier Canson que Picasso aimait utiliser²⁶⁶.

Si la loi de 1975 reprenait dans son titre le mot handicap, les textes législatifs qui suivirent optèrent pour des termes plus larges visant à englober l'ensemble des personnes susceptibles d'être exclues des lieux culturels. Puis, le terme exclusion fut remplacé par la locution inclusion sociale, plus adaptée à un nouveau paradigme muséal, le musée, un lieu d'accueil, bienveillant et ouvert à tous.

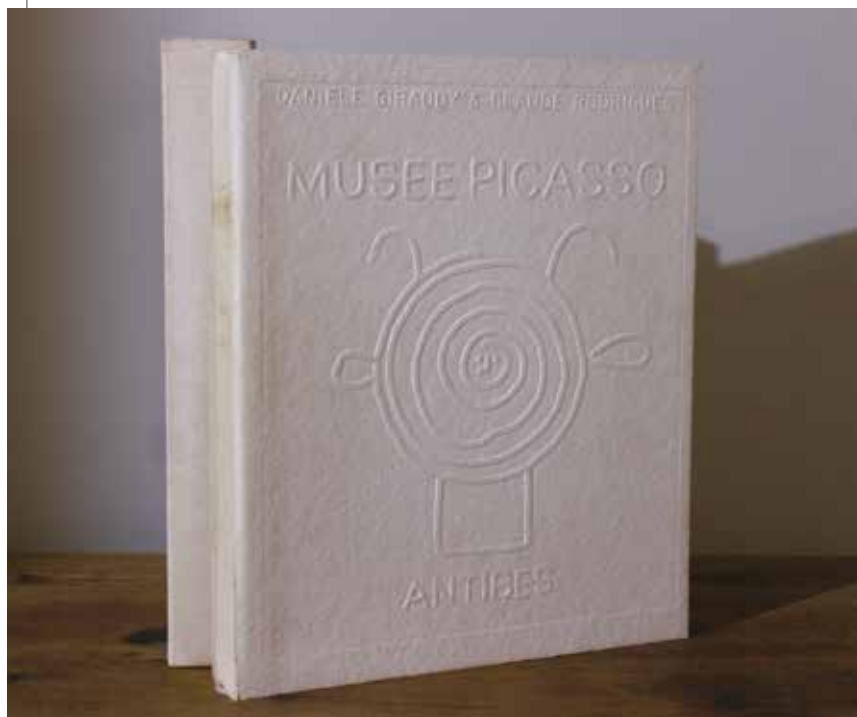
La locution inclusion sociale, apparue dans les années 1970, fut largement diffusée à partir des années 1990, en France. Soutenus et financés par l'État et soumis à un lourd arsenal législatif, les musées, longtemps perçus comme des lieux d'exclusion sociale, ne s'adressant qu'à une élite cultivée, devinrent, paradoxalement, des agents de l'inclusion sociale, garante de la cohésion sociale, justifiant par là-même le maintien de leur existence²⁶⁷.

²⁶⁴ Jean Galard est né en 1937 et fut directeur du service culturel du Louvre de 1987 à 2002.

²⁶⁵ *Histoire du Louvre*, op. cit., vol II p.564.

²⁶⁶ Entretien de Danièle Giraudy par Brigitte Gilardet, sus-cité.

²⁶⁷ BARRÈRE Anne, MAIRESSE François (dir.), *L'inclusion sociale, les enjeux de la culture et de l'éducation*, Paris, Les Cahiers de la médiation culturelle, L'Harmattan, 2015.



En 2001, fut créée la Commission Culture - Handicap, elle « constitue une instance de dialogue et de consultation entre les ministères chargés de la culture et des personnes handicapées, les principales associations de personnes handicapées, les personnes handicapées elles-mêmes et le milieu culturel et artistique »²⁶⁸.

D'autre part, afin de promouvoir l'inclusion, la loi n° 2005-102 du 11 février 2005 pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées a élargi le champ d'application de la loi de 1975 et a fait de l'accessibilité universelle, une obligation. Les équipes des musées s'y engagent non seulement par la « mise en conformité des bâtiments, mais également par la conception d'outils de médiation pour un confort optimal du visiteur en situation de handicap (moteur, mental, visuel ou auditif) dans son parcours de visite »²⁶⁹. La mise en place d'une chaîne d'accessibilité doit commencer aux abords de l'édifice, son cadre bâti et s'étend aux contenus des expositions permanentes et temporaires et aux différents dispositifs de médiation proposés aux visiteurs.

²⁶⁸ Site du ministère de la Culture et de la Communication.

²⁶⁹ Site du ministère de la Culture et de la Communication article : [L'accessibilité universelle d'un musée de France](#).

Sur le plan international, la Convention relative aux droits des personnes handicapées des Nations Unies de 2006 reconnaît, à ces personnes, le droit de participer à la vie culturelle sur la base de l'égalité avec les autres.

Outre les textes réglementaires, des accords de volontés vinrent s'ajouter.

Le 1^{er} juin 2006 furent signées deux conventions : la convention Culture - Handicap dont l'objectif était de développer des jumelages entre institutions médico-sociales et équipements culturels et la convention Culture - Tourisme pour favoriser la labellisation des lieux culturels et promouvoir une politique d'accès aux arts et à la culture pour les personnes atteintes de handicap. Une nouvelle convention Culture - Tourisme fut signée en 2009 portant sur la nécessité d'augmenter l'information et la communication sur les lieux culturels, de valoriser et faire connaître le label Tourisme et Handicap, d'adapter la grille d'évaluation pour obtenir ce label et de favoriser la recherche et les publications dans ce domaine.

L'ordonnance du 26 septembre 2014 rend obligatoire la formation à l'accueil des personnes handicapées pour les établissements recevant du public accueillant plus de 200 personnes.

La définition interministérielle de l'accessibilité est la suivante : « la réduction de la discordance entre, d'une part, les possibilités, les compétences et les capacités d'une personne et d'autre part les ressources de son environnement lui permettant de façon autonome de participer à la vie de la cité »²⁷⁰. Pour le ministère de la Culture et de la Communication, l'accessibilité pour tous, que les difficultés soient physiques, intellectuelles, cognitives, visuelles ou auditives, signifie :

- . « accéder aux lieux : une question d'architecture et d'accueil ;
- . accéder aux produits de l'industrie culturelle, aux œuvres et à leur connaissance de manière active : une question de scénographie, d'adaptation de l'offre culturelle, de dispositifs techniques et de médiation humaine ;
- . accéder au patrimoine et à sa connaissance en tant que public :
 - une question d'adaptation de l'offre culturelle, de médiation humaine et, le cas échéant, de dispositifs de compensation. Il s'agit de rendre le public acteur de sa pratique culturelle pour lui permettre à la fois de prendre connaissance de ce patrimoine et de l'apprécier, de se l'approprier pour le transmettre à son tour à son entourage ;
- . accéder à l'information, aux outils de la pensée, au discours critique, à l'échange culturel, à la parole citoyenne : une question d'adaptation des supports d'information et de communication, d'apprentissage et de maîtrise de la langue ;

²⁷⁰ Site du ministère de la Culture et de la Communication.

. accéder aux pratiques artistiques en tant qu'acteur : aux pratiques professionnelles : une question d'adaptation des cursus et de techniques d'apprentissage, associés à la mise à disposition de dispositifs techniques ; aux pratiques en amateur : une question de médiation humaine, associée à la mise à disposition de dispositifs techniques »²⁷¹.

Conscient de la difficulté de mettre en œuvre cette obligation légale d'accessibilité, le ministère, en lien avec les partenaires associatifs représentant les personnes en situation de handicap, met à disposition, sur son site, un questionnaire d'aide au diagnostic et à l'état des lieux dont l'intérêt est de souligner les attentes du ministère en la matière.

D'autre part, depuis octobre 2017, les établissements recevant du public doivent mettre à disposition un registre public d'accessibilité dont l'objectif est d'informer le public du degré d'accessibilité de l'établissement et de ses prestations. La Délégation Ministérielle à l'Accessibilité propose un guide d'aide à l'élaboration de ce registre.

Il convient de détailler ici quelques exemples des moyens développés pour les personnes en situation de handicap visuel, auditif ou mental.

Handicap visuel

En France, on estime que 3,1% des personnes de 15 ans et plus, soit environ 2,2 millions de personnes, souffrent d'une déficience visuelle après correction²⁷², avec une forte prévalence pour les plus de 60 ans (5,3% des plus de 60 ans déclarent souffrir d'une déficience visuelle après correction).

Pour les personnes souffrant de déficiences visuelles, le support audio reste le support privilégié. Le braille est plébiscité par les personnes en cécité totale, toutefois, on estime que seulement 10% des personnes déficientes visuelles le pratiquent. Hormis les cas de cécité totale, une typographie utilisant de gros caractères peut également s'avérer efficace. Les personnes malvoyantes utilisent aussi des « aides optiques comme le monoculaire, des aides technologiques comme la loupe du smartphone ou l'application Seeing AI ou encore la lecture par un tiers qui peut être un accompagnant, un membre du personnel ou un visiteur »²⁷³. Les outils de médiation les plus utilisés sont donc les audioguides mis à disposition par le musée (60% des interrogés l'utilisent), les visites de groupe adaptées et organisées sur certains créneaux horaires (49%), les plans tactiles (46%) et l'accompagnement par un médiateur du musée (40%). Les musées développent en effet

les planches tactiles reprenant les reliefs des œuvres présentées et parfois même les matériaux. Les audioguides tendent également à s'enrichir d'une audiodescription, comme au musée d'Orsay, ce qui marque une amélioration notable dans l'adaptation à ce type de handicap. En effet, comme le soulignent Bertrand Verine et Danièle Giraudy, le contenu traditionnel des audioguides n'est pas du tout adapté au public atteint de handicap visuel, l'audiodescription est indispensable.

Le toucher est également plébiscité par les visiteurs non-voyants, mais le toucher dans le musée reste un sujet délicat qui se heurte aux contraintes, justifiées, de conservation des œuvres. Bertrand Verine, atteint de cécité totale depuis ses cinq ans, remarque que le développement de ce sens dans les écoles ou les institutions muséales reste trop peu exploité en France, contrairement à l'Espagne, au Canada ou à l'Italie avec, par exemple, en 1993, la création du musée tactile d'État d'Homère d'Ancône qui regroupe des reproductions à toucher de sculptures tel le *David* de Michel-Ange²⁷⁴. En France, les réserves des musées regorgent de reproductions qui pourraient être utilisées ! Bertrand Verine regrette également que certains musées voulant seulement « cocher la case » de l'obligation légale, aient développé des dispositifs tactiles sans aucun intérêt ou instaurent une politique de permission de toucher des œuvres totalement arbitraire. Toutefois, de gros efforts ont été réalisés.

En 1995, le musée du Louvre a ouvert la Galerie tactile qui a été remplacée, à l'automne 2023, par l'Espace de découverte de la sculpture. Le musée propose des visites multisensorielles : le public qui déambule grâce à une ligne de guidage podotactile, peut toucher des moulages d'œuvres, les cartels sont en braille et des récits sonores ponctuent le parcours²⁷⁵. Cet espace de 80m² est aussi adapté au public sourd, aux visiteurs à mobilité réduite et au jeune public.

Le musée du quai Branly propose, également, des visites guidées tactiles et des dispositifs en accès libre comme cinq tables avec une reproduction en relief d'artefacts accompagnés de textes en braille, gros caractères et des dispositifs sonores. Un guide d'exploration tactile est également disponible : il s'agit d'un carnet avec les reproductions en relief des objets avec un texte explicatif en braille et en gros caractères et d'un parcours en audiodescription. Des maquettes 3D et des plans tactiles du musée permettent de s'orienter plus aisément.

Les dispositifs originaux faisant appel aux technologies nouvelles se multiplient comme à Perpignan, au musée Hyacinthe Rigaud qui propose un parcours au-

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² Rapport de la DRESS sus-cité, p.39.

²⁷³ Site de la société Evelity.

²⁷⁴ Le pionnier fut le musée tactile d'Athènes qui a ouvert en 1984 et était réservé aux non-voyants jusqu'en 2004. Bertrand Verine émet l'idée d'ouvrir un musée tactile en France via la Fondation du toucher.

²⁷⁵ VAZZOLER Marine, *7 visites de musées accessibles au public malvoyant et aveugle*. BeauxArts Magazine 28 septembre 2023.

dioguidé grâce à une application gratuite sur smartphone qui localise et oriente les visiteurs au moyen de balises Bluetooth réparties dans le musée et qui permettent de diriger les personnes vers les différents services du musée et vers les œuvres décrites en audiodescription, treize d'entre elles ont été reproduites en relief²⁷⁶. Bertrand Verine loue les efforts accomplis dans certains petits musées de province, plus réactifs, plus à l'écoute.

Le rôle des associations demeure primordial dans la recherche et le soutien de l'accès aux musées des personnes atteintes de déficience visuelle. La Fondation du toucher dont Bertrand Verine est le responsable scientifique, entend revaloriser la perception tactile. En pratique, par exemple, le musée d'Orsay s'est adjoint les services de Souffleurs d'Images. Créé en 2008 par le Centre Recherche Théâtre Handicap (CRTH), le service Souffleurs d'Images développe une médiation humaine et personnalisée à l'attention des personnes malvoyantes. Un souffleur, un étudiant en art dramatique, art du cirque, arts appliqués ou histoire des arts, décrit et souffle à l'oreille du spectateur aveugle ou malvoyant, les éléments qui lui sont invisibles dans les expositions ou lors d'un spectacle²⁷⁷.

Bertrand Verine insiste sur la formation des personnes en charge de la médiation pour le public atteint de handicap et une nécessaire cocréation ou du moins validation des dispositifs proposés, comme il le pratique avec le Pavillon populaire²⁷⁸ de Montpellier.

Handicap auditif

En France, on estime que 2,6% des personnes de 15 ans et plus, soit environ 1,8 millions de personnes souffrent d'une déficience auditive après correction²⁷⁹, là encore, avec une forte prévalence pour les plus de 60 ans (6,2%).

La technologie a permis de faire d'énormes progrès dans l'accueil de ce public. La boucle d'induction magnétique (BIM), inventée en 1947, permet de s'isoler du bruit ambiant et facilite ainsi la communication. La BIM transmet les signaux sonores émis par un équipement de sonorisation ou un micro directement dans les appareils, en s'affranchissant de la distance, du bruit ambiant ou des phénomènes de réverbération ce qui fait d'elle le dispositif d'accessibilité universelle par excellence, aux yeux des associations de malentendants. L'arrêté de 8 décembre 2014 impose à tous les établissements recevant du public, ayant mission de service public de s'équiper de BIM, répondant aux spécifications de la norme NF EN 60118-4. Le système est signalé par le pictogramme de l'oreille barrée + T.

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ DESPERAMONT Joan, *Les Souffleurs d'images*, Les Cahiers de l'École du Louvre 7 | 2015.

²⁷⁸ Espace d'exposition consacré à l'art photographique depuis la fin des années 1990.

²⁷⁹ Rapport de la DRESS sur le handicap, sus-cité, p.39.

Grâce à cette technologie, les malentendants peuvent profiter de la programmation des auditoriums, des visites guidées et des audioguides.

Les musées proposent également des visioguides (audioguides en LSF) et des visites en LSF²⁸⁰ pour les visiteurs signants.

Handicap mental²⁸¹

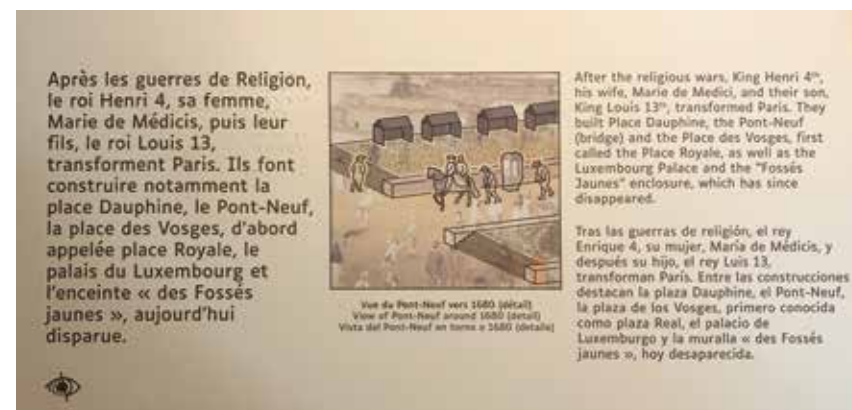
Toujours dans un objectif d'inclusion et d'accessibilité, les musées commencent à prendre compte les visiteurs atteints de déficiences psycho-cognitives comme les troubles du spectre autistique ou l'hypersensibilité provoquant une sensibilité exacerbée aux stimuli sensoriels. L'accueil de ces visiteurs au musée reste complexe voire antinomique, les personnes atteintes d'autisme étant souvent marginalisées, isolées, repliées sur elles-mêmes et le musée étant, par nature, un lieu social et ouvert. D'autre part, cet accueil nécessite une formation spécifique des médiateurs.

En 2018, le musée du Louvre a organisé des visites pour comprendre les difficultés rencontrées par ces personnes et a envisagé des solutions pour y remédier, grâce à l'aide d'une éducatrice spécialisée. En 2019, ce musée a ainsi proposé des fiches concernant quelques zones du musée (Cour Khorsabad, Louvre médiéval, chefs-d'œuvre du musée) disponibles sur le site du musée. Ces fiches présentaient les objectifs de la visite, les œuvres et des explications, le matériel nécessaire à la visite et des supports visuels à imprimer pour faciliter la visite. Désormais le musée propose, outre les traditionnelles visites guidées, visites contées, visites ateliers, un programme autisme s'adressant aux structures d'accueil des personnes atteintes de troubles du spectre autistique, qui prévoit un cycle de deux interventions dans la structure et une au Louvre ou au musée Delacroix.

Quelques musées, dont le Louvre, mettent à disposition des plans sensoriels qui identifient les indices sensoriels selon des typologies, lumière, odeurs, sons, dans les espaces. Ainsi, le musée national de la Marine (Paris), réouvert en novembre 2023, a porté une attention particulière à l'accessibilité pour ces visiteurs, proposant une carte sensible, des crâneaux de visite avec une scénographie adoucie. Le musée a également innové avec l'installation de la Bulle, premier espace d'apaisement créé dans un musée. Il s'agit d'un espace d'inspiration Snøezelen, coconstruit avec des personnes en situation de handicap, mais qui reste ouvert à tous. L'ICOM CECA a décerné le prix *Best Practice 2024* à Lucie Aerts, cheffe du service Médiation, et à son équipe, pour l'excellence de la démarche d'accessibilité universelle entreprise par ce musée.

²⁸⁰ LSF : la Langue des signes française est un langage gestuel utilisé par les personnes sourdes ou malentendantes, elle a été reconnue officiellement en 2005.

²⁸¹ Ce paragraphe est complété par la Partie sur la muséothérapie et l'art-thérapie.



Concernant les personnes atteintes de handicap intellectuel, dyslexiques, âgées ou maîtrisant mal la langue française, la méthode FALC (Facile à lire et à comprendre) est de plus en plus utilisée dans les institutions culturelles. Cette méthode a été élaborée en 2009 par huit pays européens en collaboration avec l'association Inclusion Europe. Elle vise à simplifier et à rendre accessible les documents qu'ils soient sur support écrit, électronique ou audiovisuel. « Cette méthode repose sur deux dimensions auxquelles correspondre un ensemble de règles :

- facile à lire : des recommandations sur la mise en page des informations (mise en page aérée, taille de police, illustrations associées aux textes...) ;
- facile à comprendre : des recommandations sur le contenu de l'information (le choix des mots, la construction des phrases, l'organisation des informations) »²⁸².

Les musées utilisent cette méthode pour rédiger des livrets d'aide à la visite disponibles in situ, en général sur demande, à l'accueil du musée ou téléchargeables à partir du site internet du musée. Des cartels, des panneaux de salle rédigés selon la méthode FALC font également leur apparition sans être systématiquement proposés pour chaque objet ou chaque salle. Le musée Histoire de Paris - Carnavalet, rouvert en mai 2021, a suivi, pour certains cartels, les consignes d'accessibilité, suscitant un vif débat quant à l'abandon de l'usage

des chiffres romains « qui peuvent être un obstacle à la compréhension »²⁸³ au profit des chiffres arabes.

Il est intéressant de remarquer, comme le souligne Marie-Clarté O'Neill, que les supports écrits selon la méthode FALC sont, de fait, lus par tous les publics, apportant une information synthétique et facile d'accès.

Les musées ont donc progressivement développé un ensemble de dispositifs dans le cadre d'une démarche d'inclusion des personnes atteintes de handicap. Les solutions sont variées : mallettes sensorielles, livres texturés, dispositifs audio ... Les nouvelles technologies ont largement favorisé le développement de nouveaux outils : boucles magnétiques, machine à lire, télé-agrandisseur, tablettes multi-media type iPad, audiodescription, visite grâce au smartphone en se connectant au wifi du musée...

²⁸² Site Mon parcours Handicap.

²⁸³ Noémie Giard, responsable du musée Carnavalet, [article du Figaro](https://www.lefigaro.fr/culture/musee-carnavalet-2021-03-17) publié le 17 mars 2021.

De nombreuses ressources sont également disponibles sur les sites des musées permettant au visiteur en autonomie de préparer sa visite : livret, parcours interactif virtuel, films d'animation LSF, podcasts avec sous-titrage ... Un grand soin est apporté à l'accueil avec, parfois, la mise à disposition de fauteuil roulant ou plus souvent de cannes-sièges, déambulateur, loupe, lampe-torche, possibilité de dépose-minute, rampes d'accès...

Enfin, certains musées se sont lancés dans de vastes programmes de refonte de leur parcours muséal pour le rendre compatible avec les critères d'accessibilité universelle. Ainsi, le musée d'Aquitaine a inauguré, en 2012, un ambitieux parcours sensoriel, qualifié d'exceptionnel par Bertrand Verine, pour rendre accessible à tous, l'ensemble de ses collections avec vingt-neuf stations disposées dans les 5000m² d'exposition permanente couvrant 400 000 ans d'histoire²⁸⁴. Ces stations à destination de tous et pas uniquement du public atteint de handicap alternent « images en relief, fac-similés de sculptures, maquettes de bâtiments, boîtes à odeurs... Des cartels en braille y sont intégrés ainsi que des commentaires enregistrés sur un audioguide adapté ».

L'ICOM CECA s'est naturellement emparé des sujets de l'accessibilité universelle et de l'inclusion en créant un groupe d'intérêt spécial, coordonné par Raffaella Russo-Ricci, Viviana Gobbato afin de mener une réflexion entre professionnels de musée sur les actions concrètes à mener pour favoriser l'accueil et l'accompagnement de tous les publics au sein des institutions muséales

Si le public scolaire reste le principal destinataire des actions de médiation, l'attention portée à toutes les catégories de public s'est considérablement améliorée depuis les années 1990. Comme le précise Anne Krebs l'offre, variée et bien mieux structurée, en tenant compte d'une fine segmentation des publics, tente de répondre aux objectifs d'inclusion et d'accessibilité, elle est portée par des technologies toujours plus innovantes. Il est intéressant de noter que les innovations pour les publics spécifiques ont très souvent été bénéfiques pour tous les publics, ce que recouvre aujourd'hui l'expression accessibilité universelle.

Toutefois, les actions menées en faveur du champ social ou du handicap, répondant à une obligation légale d'accessibilité universelle et d'inclusion depuis la loi de 2005, pourraient être encore améliorées et surtout étendues. Les personnes atteintes de handicap déplorent, en effet, le peu de visites guidées ou de dispositifs qui leur sont dédiés, comme le fait remarquer Bertrand Verine, faute, notamment, de formation spécifique de médiateurs spécialisées.

Enfin, un public semble toutefois délaissé : le public adulte, d'amateurs. Daniel Soulié précise que, depuis les années 2010, au Louvre, la politique fut de privilégier les primo- visiteurs et surtout les visiteurs étrangers. L'offre pour le public d'amateurs éclairés s'est considérablement contractée : au début des années 2000, le Louvre proposait trente-sept activités journalières, aujourd'hui entre quatre et cinq.



*Aujourd'hui :
médiateur,
une profession en danger
face aux nouvelles
orientations
de l'accompagnement
des publics*

²⁸⁴ Site du ministère de la Culture et de la Communication.

Depuis le milieu des années 1990, la profession de médiateur a commencé à s'organiser. La reconnaissance d'un métier spécifique requérant une formation adaptée et solide reste donc récente. Marie-Clarté O'Neill rappelle que, pour que le médiateur soit à même de fournir des connaissances structurantes à son public, il doit maîtriser, à la fois le contenu de son discours et les outils pour parvenir à délivrer efficacement ce discours.

Paradoxalement, alors qu'elle en est encore à chercher une légitimité, notamment face au pôle scientifique de la conservation et de la restauration, la profession de médiateur rencontre déjà une vive concurrence liée à l'évolution des formes que prend désormais l'accompagnement des publics où, finalement, tout le monde peut s'improviser médiateur.

En effet, nous avons identifié quatre voies dans l'évolution de la médiation²⁸⁵, entre contemplation et consommation, dans lesquelles le médiateur professionnel ne trouve plus forcément de place privilégiée : la médiation-éducation centrée sur l'objet, la médiation engagée centrée sur les enjeux sociétaux, la médiation-contemplation centrée sur le bien-être du visiteur et enfin la médiation-consommation centrée sur le visiteur-consommateur.

A – PROFESSIONNALISATION ET ORGANISATION DES SERVICES DE MÉDIATION

1. La mise en place de formations spécifiques : médiateur, un métier

Dès l'inauguration du musée d'Orsay en 1986, Roland Schaer mit en place un service culturel autonome. Marie-Thérèse Caille²⁸⁶ fut nommée responsable de l'Espace des Jeunes en 1987. La particularité de ce service culturel était de n'avoir que des membres issus du ministère de l'Éducation nationale, agrégés, professeurs, instituteurs²⁸⁷. Jusqu'au début des années 1990, les enseignants étaient, en effet, encore très présents auprès des conservateurs pour assurer l'accompagnement des visiteurs dans les musées territoriaux. Les bénévoles, sans formation spécifique et souvent issus des sociétés d'Amis, occupaient aussi une place non négligeable dans les opérations d'animation.

Il fallut attendre le projet de professionnalisation, au début des années 1990, conduit par le département des publics de la Direction des musées nationaux et porté par Élisabeth Caillet et Evelyne Lehalle pour que la nécessité d'une formation spécifique à la médiation fut reconnue.

Cécilia de Varine souligne que lorsqu'elle fut embauchée au musée des Beaux-Arts de Lyon, en 1995, les visites étaient animées par « une quinzaine de dames de la bourgeoisie lyonnaise qui avaient fait de l'histoire de l'art » et elle confesse qu'il y avait « un peu de bricolage partout ». Des formations appropriées étaient donc nécessaires.

La loi de 2002 dispose dans son article 7 : « chaque musée de France dispose d'un service ayant en charge les actions d'accueil des publics, de diffusion, d'animation et de médiation culturelle. Ces actions sont assurées par des personnels qualifiés. » Cet article est fondamental car il impose une obligation de formation. Les premières formations spécifiques en médiation datent des années 1980. Les enseignants, jusqu'alors nombreux dans les services dédiés à l'animation, cédèrent progressivement la place à des médiateurs professionnels ayant suivi une formation spécifique comprise le plus souvent dans des cursus en sciences de l'information et de la communication. L'Association nationale de formation et d'information artistique et culturelle (ANFIAC)²⁸⁸, issue, en 1986, de la fusion de l'ATAC et du Centre de formation national d'Avignon proposait des formations sur des thématiques variées afin de préparer à des emplois de responsable de pro-

²⁸⁶ Elle avait passé une vingtaine d'années dans le service éducatif du Louvre créé après la Seconde Guerre mondiale par Germaine Cart.

²⁸⁷ PEYRIN Aurélie (2010), p. 35.

²⁸⁸ Dissoute en 1993.

²⁸⁵ Dans son acception la plus large.

jets culturels. Cet organisme professionnel a contribué à la professionnalisation du secteur de la médiation culturelle.

L'École du Louvre, sous l'impulsion de Marie-Clarté O'Neill²⁸⁹, proposa un cours d'introduction à la médiation dès 1985 puis, l'éducation muséale occupa une place de choix dans la refonte de l'enseignement de muséologie qu'elle élaborait en 1990. Son enseignement fait table rase du schéma traditionnel de la médiation descendante, du « vase qu'on remplit ». Il repose sur la notion de construction de savoirs structurants : le médiateur, une fois l'objectif défini, étape clef dans un programme de médiation, élabore des outils de médiation pour y parvenir et les évalue.

Les universités instaurèrent des formations en médiation au début des années 1990. En 2000, vingt-quatre universités proposaient des diplômes de médiation culturelle et communication. Pourtant, en 2008, les médiateurs muséaux en exercice (63 % de femmes), étaient majoritairement diplômés, uniquement, en histoire de l'art, étrange constat alors que des formations spécifiques de médiateur existent²⁹⁰.

Marie-Clarté O'Neill insiste sur la nécessité d'une double formation alliant à la fois une connaissance approfondie du contenu, par exemple en histoire de l'art pour les médiateurs dans les musées d'art, et une formation à la médiation, en tant qu'outil au service de l'éducation muséale.

Aujourd'hui, la formation à la médiation culturelle se déroule sur cinq années après le baccalauréat, à l'université ou à l'École du Louvre. Cette dernière propose toutefois un diplôme de muséologie en quatre ans seulement, avec des choix de séminaires sur la médiation et reste attentive aux innovations : en 2023, Gaëlle Piton, créatrice des Slow visites, en France, est ainsi venue présenter sa méthode²⁹¹. Des écoles privées proposent des cursus en trois ou cinq ans. Les grandes écoles de commerce offrent, elles aussi, des formations dans ce domaine et même, pour l'ESSEC et Sciences Po Paris, des doubles diplômes avec l'École du Louvre. L'offre est donc pléthorique et l'insertion professionnelle est devenue très difficile, le statut reste précaire avec des embauches en contrat à durée déterminée, souvent en tant que vacataire, auto-entrepreneur, et la rémunération est

faible²⁹². L'embauche de stagiaires successifs reste fréquente, le stage demeurant, le plus souvent, une condition de validation du diplôme. Corinne Héreau confie que le Musée en Herbe compte quatre salariées et vingt stagiaires.

Outre cette formation de base en médiation, des spécialisations s'avèrent nécessaires. L'obligation légale d'accessibilité universelle insiste sur le fait que la « technologie et les outils techniques ne peuvent se substituer à l'accompagnement humain et il est précisé que les équipes de médiation et d'accueil sont tenues de se former à l'accueil et au discours à destination des publics spécifiques : handicap mental, audio description, Alzheimer, langue des signes française, lecture labiale... Des formations sont donc aussi dispensées par des organismes et associations médico-sociales, dont certaines sont au demeurant spécialisées dans le champ muséal »²⁹³. Le site du ministère de la Culture et de la Communication fournit des guides pratiques utiles et des exemples de parcours de visite appropriés aux situations de handicap. Anne Krebs insiste sur la nécessité de s'adapter grâce à des formations connexes aux enjeux que doit affronter le médiateur aujourd'hui car « il faut accepter que le musée change avec la société et les publics ».

Danièle Giraudy souligne l'évolution signifiante du vocable attaché à la fonction d'accompagnateur au fil des siècles « Le vocabulaire est éloquent, (il) évolue progressivement sur un demi-siècle, avec le changement des pratiques : on passe des guides-conférenciers aux animateurs, des médiateurs aux animateurs tactiles pour les aveugles, des animateurs digitaux à l'heure des réseaux aux compagnons de visite sur smartphones avec les flash codes »²⁹⁴.

2. Formation informelle : multiplication des ressources en ligne et échange entre professionnels

Outre ces formations encadrées et diplômantes de nombreux autres moyens sont à la disposition des médiateurs pour enrichir leurs connaissances et échanger entre professionnels. Le développement du numérique facilite l'accès à de très nombreuses ressources, de qualité hétérogène toutefois.

Une multitude de sites internet, en libre accès, proposent des idées de dispositifs et d'outils de médiation, sources d'inspiration pour les médiateurs de musée et permettent aussi de se nourrir des expériences menées à l'étranger.

²⁸⁹ Alors cheffe du service des visites conférences de la Direction des musées de France, en collaboration avec Roland Schaer, chef du service culturel du musée d'Orsay. L'option Médiation fut instaurée par Marie-Clarté O'Neill dans le programme de second cycle de l'École du Louvre en 1990. Elle enseigne toujours à l'École du Louvre.

²⁹⁰ PEYRIN, Aurélie, *Les modes de professionnalisation de l'accompagnement muséal. Profils et trajectoires des médiateurs*. in Sociologie de l'Art, vol. opus 11 & 12, n°1, 2008, p.139-169.

²⁹¹ Annexe G : Entretien avec Gaëlle Piton. D'autre part, il convient de noter que l'École du Louvre a toujours été attentive aux évolutions : dès 1948, elle proposa une formation pour les conférenciers ayant pour tâche de s'adresser à la jeunesse.

²⁹² PEYRIN Aurélie, *Les modes de professionnalisation de l'accompagnement muséal. Profils et trajectoires des médiateurs*. in Sociologie de l'Art, vol. opus 11 & 12, n°1, 2008, p.139-169.

²⁹³ Site du ministère de la Culture et de la Communication, article sus-cité : *L'accessibilité universelle d'un musée de France*.

²⁹⁴ Entretien sus-cité Danièle Giraudy par Brigitte Gilardet.

Des évènements, comme le Museomix, marathon créatif international de trois jours, véritable « laboratoire d'innovation pour développer de nouvelles formes de médiation et réfléchir sur les usages dans les lieux culturels »²⁹⁵ vont plus loin encore en invitant le public à participer, dans des équipes pluridisciplinaires, à la conception d'un dispositif de médiation.

L'ICOM CECA joue un rôle majeur dans la réflexion sur la place de la médiation dans les musées et ses objectifs, grâce aux échanges et au partage d'information entre professionnels de musée. De nombreuses ressources sont disponibles, en accès libre, sur le site de cette organisation. L'attribution du Prix *Best Practice*, qui récompense, chaque année, les programmes de médiation en conformité avec le document *Best Practice*, favorise le partage d'expériences.

D'autres initiatives existent telles que le Prix européen Art Explora Académie des Beaux-Arts « pour renouveler le dialogue entre les arts et les publics qui « soutient les pratiques innovantes en matière d'accès, de participation et d'engagement des publics »²⁹⁶.

L'association Mêtis, créée en septembre 2017, à l'initiative de trois jeunes chercheuses en muséologie, est une plateforme de rencontres et d'échanges entre professionnels de musée qui propose de nombreux articles et colloques de grande qualité²⁹⁷.

Le ministère de la Culture et de la Communication fournit également des informations utiles sur la médiation grâce à de nombreuses publications, l'organisation de colloques et la présentation de dispositifs innovants sur la plateforme des médiations muséales.

Les musées peuvent également s'inspirer de l'expérience des autres institutions, le développement de sites internet, très riches et complets rendant aisé l'accès aux informations !

Enfin, le déploiement des NTIC²⁹⁸ accélère la diffusion des idées. La forte potentialité d'utilisation de ces outils dans l'accompagnement du visiteur au musée offre de nouvelles perspectives. Le numérique permet en effet de transposer les méthodes de médiation traditionnelles, mais aussi d'en créer de nouvelles.

Les médiateurs disposent donc de nombreuses sources d'informations et de ressources techniques pour parfaire leurs outils, explorer de nouvelles voies, conforter leurs intuitions et confronter leurs idées pour améliorer leur pratique.

²⁹⁵ Site [Museomix](#), évènement créé en 2011 et qui se tient chaque année.

²⁹⁶ Site [Art Explora](#).

²⁹⁷ Site [Mêtis](#).

²⁹⁸ NTIC : nouvelles technologies de l'information et de la communication, l'ensemble des technologies permettant de traiter des informations numériques et de les transmettre.

Toutefois, cet accès facilité aux ressources sur internet et sur les sites des musées, avec la multiplication des contenus comme les dossiers pédagogiques, les podcasts, interviews, films ... représente un risque réel pour la pérennité du métier de médiateur. En effet, tout un chacun peut désormais avoir accès à une somme considérable de données scientifiques et créer, ainsi, un contenu de qualité sans forcément avoir de formation en histoire de l'art, par exemple. Des sites, des tutos proposent aussi des idées d'ateliers, la créativité n'est donc plus une qualité déterminante pour le médiateur. Comment dans un tel contexte, le médiateur peut-il conserver sa place, se démarquer de l'amateur qui s'improvise médiateur ? La compréhension de la relation au visiteur, la pédagogie dans la transmission des connaissances pourraient être un facteur discriminant, mais ces matières ne figurent pas, pour le moment, dans les programmes de formation des médiateurs. Des outils permettant de juger de la qualité d'une médiation, comme l'outil *Best Practice* proposé par l'ICOM CECA demeurent une garantie de la qualité des dispositifs proposés.

3. Une lente reconnaissance de la profession de médiateur

En dépit de la mise en place de formations de qualité, la médiation reste le « parent pauvre »²⁹⁹ dans les musées. Le médiateur a dû mal à trouver sa place « en termes de hiérarchie des valeurs professionnelles au sein des musées » remarque Anne Krebs. Il existe une rivalité entre la conservation et la médiation pour « déterminer qui a l'autorité pour porter le discours sur le musée, ses productions, le dialogue avec les visiteurs »³⁰⁰.

Marie-Clarté O'Neill évoque deux raisons à cette situation : le manque de recherche fondamentale en médiation et le manque de recherche appliquée, d'évaluations des programmes proposés qui permettraient de valider la recherche.

Anne Krebs rejoint ce constat concernant la recherche. Le musée est un monde scientifique, la médiation doit s'imposer en tant que science, au même titre que l'histoire de l'art, par exemple, ou encore la conservation-restauration qui, bien que récentes, ont acquis le statut de disciplines scientifiques.

Quant aux évaluations des médiations réalisées, elles sont nécessaires à la recherche fondamentale, mais aussi, en pratique, comme l'indique Anne-Sophie Grassin, elles permettent d'ajuster la médiation au plus près des besoins des visiteurs, de s'assurer des effets sur les visiteurs et de défendre les projets de médiation auprès de la direction du musée³⁰¹. Cécilia de Varine souligne que procéder à

²⁹⁹ Annexe B : Entretien avec Danièle Giraudy.

³⁰⁰ Annexe E : Entretien avec Anne Krebs et Annexe I : Entretien avec Cécilia de Varine.

³⁰¹ Annexe C : Entretien avec Anne-Sophie Grassin.

de telles évaluations est très compliqué à mettre en œuvre, en France, en raison, précisément, de « la posture autoritaire de la parole de l'expert »³⁰².

Au Louvre, Anne Krebs privilégie le terme recherche-action car le terme évaluation peut effrayer les médiateurs qui redoutent d'être contrôlés. Ce terme, d'ailleurs, ne correspond pas au travail réellement effectué. En effet, ce travail d'évaluation s'effectue avec les équipes qui ont réalisé les projets, dans un esprit de coconstruction et cela permet des ajustements rapides si nécessaire. Toutes les études sont archivées et consultables, même par les autres institutions muséales, sur demande. Les petites structures, comme le Musée en Herbe, s'affranchissent d'évaluations formelles car l'ajustement peut se faire immédiatement, comme l'avance Corinne Héreau.

Pour justifier l'absence d'évaluation, certains évoquent le coût financier, la surcharge de travail et le manque de compétences spécifiques du personnel. Ce travail d'évaluation requiert, en effet, des compétences que les médiateurs ne possèdent pas forcément, il s'agit d'un travail de spécialistes comme le soulignent Anne-Sophie Grassin et Anne Krebs. Une solution efficace et gratuite est de solliciter les universités à proximité de l'institution ou l'École du Louvre comme le suggèrent Marie-Clarté O'Neill et Anne Krebs.

Au-delà de la défaillance en matière d'évaluation, les archives concernant les outils conçus et réalisés font défaut dans les musées eux-mêmes et sur le plan national ou même international. Certains médiateurs pensent ainsi inventer des outils qui, en fait, existent déjà, ailleurs ! Les professionnels interrogés s'accordent à dire que les archives sont indispensables, cela permet de gagner un temps précieux dans la conception et l'évaluation des projets. Toutefois, Daniel Giraudy qui admet aussi la nécessité de constituer des archives, confie que, de manière consciente, lorsqu'elle a créé l'Atelier des enfants au Centre Pompidou, elle n'a pas voulu décrire les activités afin que les médiateurs gardent leur spontanéité. Cécilia de Varine rappelle que si le médiateur demeure libre, il est tenu de rédiger, dans le cadre de ses fonctions, des fiches de médiation explicitant le contenu à transmettre et les méthodes pour y parvenir. Quant à Anne-Sophie Grassin, elle (son équipe) élabore une fiche projet pour chaque action, en définissant l'objectif recherché, la description du déroulé, les acteurs internes et externes, le budget, une habitude qui, si elle est correctement archivée par le musée, gagnerait à se répandre.

Outre ces deux raisons fondamentales, sur le plan pratique, le métier peine à s'organiser en réseau professionnel, parlant d'une même voix et défendant les intérêts de la profession. En 1999, les professionnels de la médiation, alors un

métier en devenir, en cours d'invention, s'organisèrent en association. L'association Médiation culturelle, à l'initiative de Cécilia de Varine, fut créée face à la menace de l'arrivée des emplois-jeunes³⁰³ fortement aidés par l'État et, donc, moins onéreux pour les collectivités territoriales. Cette association réunissait une « trentaine de professionnels des sept ou huit institutions principales de Rhône-Alpes ». L'association a été dissoute vingt ans plus tard et aucune association ou syndicat regroupant l'ensemble des médiateurs culturels n'a pris le relais, la profession étant trop hétérogène, le consensus nécessaire au regroupement fait défaut³⁰⁴. Toutefois, en 2008, un colloque fondateur a eu lieu à Paris et a permis de finaliser les travaux menés entre 2004 et 2007 pour définir une Charte déontologique de médiation culturelle³⁰⁵ donnant les orientations souhaitées par l'association.

4. L'organisation des services de médiation

Au fil des années 1980, au nom de la décentralisation, le Bureau de l'action culturelle et éducative se désengagea progressivement sur le plan budgétaire afin d'inciter les musées des collectivités locales à créer des services éducatifs autonomes. En 1985, le Service central changea à nouveau de nom pour devenir le Service de muséologie et d'action culturelle.

En 1986, le premier service des publics autonome fut créé au musée d'Orsay, celui du Louvre suivit un an plus tard. Le Service central conserva toutefois la « gestion des conférenciers (recrutement, planning), des publications et des programmes audiovisuels »³⁰⁶, ces deux dernières activités étaient partagées avec la Réunion des musées nationaux (RMN). La création d'un service des publics autonome, dans chaque musée, pourvu d'un personnel compétent, fut ainsi encouragée par le Service central, mais se heurta au problème du coût financier d'un tel service.

La reconnaissance de l'attention portée aux publics et la professionnalisation progressive du métier de médiateur se manifesta par le recrutement massif de personnel d'accompagnement, multiplié par quatre entre 1975 et 2001, passant de 475 à 1918 personnes dans les musées territoriaux³⁰⁷.

³⁰³ Loi n°97-940 du 16 octobre 1997 relative au développement d'activités pour l'emploi des jeunes.

³⁰⁴ PEYRIN Aurélie, *Les modes de professionnalisation de l'accompagnement muséal. Profils et trajectoires des médiateurs*. in *Sociologie de l'Art*, vol. opus 11& 12, n°1, 2008, p.139-169. Elle souligne l'échec de la professionnalisation.

³⁰⁵ Consultable sur le [site de l'ESSIB](#).

³⁰⁶ PEYRIN Aurélie (2010), p.27.

³⁰⁷ PEYRIN Aurélie, *Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin*, Travail, genre et sociétés 2008, n°19 p.65 à 85.

³⁰² Cécilia de Varine souligne qu'au Royaume-Uni, les évaluations auprès du public sont systématiques et les ajustements immédiats.

Service de médiation interne

Au sein des institutions muséales, le service de médiation peut prendre différentes dénominations et être intégré, ou non, à la direction des publics, ce qui reflète l'histoire du musée et la stratégie de la direction du musée.

L'évolution des intitulés des services en charge de la médiation et leur position dans l'organigramme du musée témoignent, ainsi, de la place accordée à ces services.

À titre d'exemple, au musée du Louvre, en 2019, ce service se nommait Médiation et programmation culturelle. En 2022, ce service a été renommé Direction de la médiation et du développement des publics³⁰⁸ et demeure une direction opérationnelle à part entière³⁰⁹. Cette évolution démontre le lien souhaité entre médiation et développement des publics, la médiation permettant d'atteindre de nouveaux publics et/ou les publics nécessitant un ajustement des dispositifs de médiation. Chez Universcience, la Direction de la médiation scientifique et de l'éducation³¹⁰ est une direction autonome, indépendante de la Direction du développement des publics et de la communication. Dès lors, on pourrait considérer que la médiation a un poids plus élevé dans ces structures. Au musée d'Orsay, en 2024, le Service de l'éducation artistique et culturelle et de la médiation est un des quatre services de la Direction des publics³¹¹. Son intitulé prouve, ici, la forte implication auprès du public scolaire. Au Palais des Beaux-Arts de Lille, les deux services, les Guides et les médiateurs et Coordinateurs des ateliers pédagogiques, sont rattachés à la Direction de l'accueil et de l'implication du public³¹². Ce dernier exemple met en exergue l'importance de la valeur attribuée aux acteurs de la médiation et la valorisation de la participation du public.

Le service médiation peut également avoir la charge de la médiation de plusieurs musées afin d'optimiser l'allocation des moyens, notamment dans le cadre d'une coopération intercommunale³¹³ comme celle instaurée par exemple dans la communauté d'agglomération du Grand Rodez, gérant le musée Fenaille, le musée Soulages et le musée Denys Puech.

Le service de la médiation³¹⁴ se structure autour du responsable de la médiation et se compose idéalement comme suit.

³⁰⁸ Site musée du Louvre, [Rapport d'activités 2019](#).

³⁰⁹ Site musée du Louvre, [Rapport d'activités 2022](#).

³¹⁰ [Site Universcience](#) regroupant le Palais de la découverte et la Cité des sciences et de l'industrie, Paris.

³¹¹ [Site du musée d'Orsay](#).

³¹² [Site du PBA Lille](#).

³¹³ TOBELEM Jean-Michel, *La gestion des institutions culturelles, Musées, patrimoine, centres d'art*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2017 p.265.

³¹⁴ Site du ministère de la Culture et de la Communication, article [Les métiers du musée](#).

³¹⁵ [Site de la RMN-GP](#).

Le responsable de la médiation conçoit les projets et dispositifs de médiation au sein des collections permanentes et des expositions temporaires, organise les événements tels que animations, ateliers... et supervise, en collaboration avec les services de la conservation, la réalisation des outils de médiation tels que contenu des audioguides, livrets pédagogiques, cartels, dépliants, fiches de salle, signalétique. Le responsable coordonne l'équipe de médiateurs et guides-conférenciers et travaille en collaboration avec le service de communication.

Le médiateur, intermédiaire entre les collections et les publics, développe des stratégies pour favoriser la rencontre entre l'objet et le visiteur grâce à la mise en place d'expositions, ateliers, conférences, travaux d'édition. Pour ce faire, il doit maîtriser les outils numériques ainsi que les outils d'information et de communication, être à même de pouvoir construire un budget et de savoir établir des enquêtes de satisfaction pour s'assurer de la pertinence de la médiation.

Un médiateur avec des compétences spécifiques, quant à lui, a la charge de la conception, de la réalisation et de l'évaluation de projets et des offres adaptés au public spécifique du champ social ou au public atteint de handicap. Pour les enfants et les scolaires, un chargé d'éducation artistique et culturelle, spécialement formé, s'occupe des opérations de médiation.

Le métier de guide-conférencier est réglementé depuis le début du XX^e siècle. Il est désormais régi par l'article L22-1 du code du tourisme et l'article 109 de la loi n°2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine. Seules les personnes détentrices de la carte professionnelle de guide-conférencier sont qualifiées pour conduire des visites dans les musées de France.

Les artistes et plasticiens sont également sollicités, comme ce fut le cas dès les années 1970 au Centre Pompidou, pour les visites commentées. Ils sont en charge des ateliers créatifs à destination de tous les publics, jeunes ou adultes.

Externalisation des activités de médiation

Pour des raisons de coûts, de flexibilité, notamment lors des grandes expositions temporaires, pour des questions liées à des compétences spécifiques, certains musées choisissent d'externaliser tout ou partie de leurs activités de médiation. Cécilia de Varine s'insurge contre l'externalisation, mouvement qui a été initié par le musée du quai Branly-Jacques Chirac. En effet, cela rend impossible un lien suivi avec les visiteurs.

La RMN-GP (Réunion des musées nationaux-Grand Palais) propose ainsi ses savoir-faire aux musées tant pour l'organisation d'une exposition que pour la pro-

grammation autour des expositions. Une centaine de conférenciers, historiens de l'art munis de tablettes numériques assurent chaque années 56 000 heures de conférences au Grand Palais, au musée du Luxembourg et dans les seize musées partenaires partout en France (musée du Louvre, Versailles, musée d'Orsay, musée national Marc Chagall à Nice, musée national de la Préhistoire aux Eyzies-de-Tayac...). La RMN-GP organise également des ateliers dédiés aux enfants, ainsi que des conférences et des projections. Elle propose des outils d'aide à la visite comme des audioguides ou des applications numériques³¹⁵.

Des entreprises privées peuvent également être sollicitées. La société Ponts des Arts³¹⁶, par exemple, intervient au musée du quai Branly-Jacques Chirac, au musée du Louvre, à la Fondation Louis Vuitton, au musée Rodin, au Mucem pour des missions de médiation. La compagnie la Boîte du souffleur, quant à elle, propose, depuis 2009, des visites théâtralisées où des comédiens entraînent les visiteurs à travers les collections, liant l'aspect ludique et didactique. Le musée Maurice Denis (Saint-Germain-en-Laye), le musée Albert-Kahn (Boulogne-Billancourt), le musée du Jouet (Poissy), le musée de l'École de Barbizon, ont eu recours à leurs prestations³¹⁷.

Enfin, il peut s'agir de la délégation complète de la gestion d'un musée, y compris les opérations de médiation, à une société privée. Ainsi la société Culturespaces gère-t-elle depuis 1996 le musée Jacquemart-André à Paris.

Déoulant d'une obligation légale, la profession de médiateur jouit aujourd'hui de formations adaptées et a trouvé sa place au sein de l'organisation des musées. Toutefois, la profession gagnerait en légitimité avec l'intensification de la recherche fondamentale et appliquée dans le domaine de l'éducation muséale, la mise en place systématique d'études d'évaluation des outils mis en œuvre par les médiateurs, la mise en place d'un archivage systématique et la constitution d'une entité capable de protéger ses intérêts.

Cela s'avère d'autant plus nécessaire que la profession peut sembler en danger face à la multiplication d'intervenants d'horizons variés, sollicités pour animer de nouvelles formes de médiation dans les institutions muséales.

B – MÉDIATION POLYMORPHE : LES QUATRE VOIES DE LA MÉDIATION, LA PLACE DU MÉDIATEUR EST-ELLE EN PÉRIL ?

Pour cette partie, le terme médiation sera privilégié dans son acception la plus large car il est désormais communément utilisé par les professionnels.

Comme le rappelle Marie-Clarté O'Neill, l'éducation muséale doit conduire au développement des savoirs : savoir, savoir-faire, savoir-être. Afin de construire une médiation efficace, le médiateur doit s'interroger sur la nature du savoir qu'il souhaite développer, se fixer un objectif.

La médiation permet d'établir un lien entre le visiteur et les collections du musée. Ce lien est normalement assuré par un médiateur présent, comme lors de visites guidées, ou par le travail qu'il a accompli, en amont, lors de la rédaction des supports écrits ou numériques disséminés dans le musée ou sur le site internet du musée.

La crise sanitaire liée à la COVID 19, en 2020, a eu un impact majeur dans l'accélération du recours au numérique dans le monde muséal. Si les six longs mois de fermeture des musées lors des confinements ont pu remettre en question la survie même de certains lieux, cela a été aussi, pour beaucoup, l'occasion d'effectuer le grand saut vers le numérique : développement de leur site internet en y ajoutant du contenu, en créant des visites virtuelles, des jeux, des concours pour rester en contact avec le public, développement de leurs actions sur les réseaux sociaux, diffusion de podcasts ou autres innovations comme le révèle l'enquête menée par l'ICOM sur « Les stratégies numériques des musées pendant la pandémie et sur l'avenir de la participation des publics »³¹⁸.

Devant la multitude des dispositifs et outils proposés dans les musées dont certains ont été ici présentés, un recensement exhaustif paraît vain, mais ils peuvent être regroupés en quatre grandes tendances qui apparaissent aujourd'hui dans la relation tripartite objet-visiteur-musée : la médiation-éducation centrée sur l'objet, la médiation engagée centrée sur les enjeux sociétaux, la médiation-contemplation centrée sur le bien-être du visiteur et enfin la médiation-consommation centrée sur le visiteur-consommateur³¹⁹.

³¹⁶ Site de la société [Pont des arts](#).

³¹⁷ Site de la société [La Boîte du souffleur](#).

³¹⁸ [Site de l'ICOM](#).

³¹⁹ Les locutions médiation-éducation, médiation engagée, médiation-contemplation et médiation-consommation ont été forgées par l'auteur du présent ouvrage.

³²⁰ Anne Krebs parle de « médiation dans les salles, au service des visiteurs », une méthode très importante pour elle.

1. La médiation-éducation centrée sur l'objet à l'aune des nouvelles technologies

La persistance des outils et dispositifs traditionnels d'accompagnement

Il est intéressant de remarquer la persistance des moyens traditionnels d'accompagnement qui placent l'objet au cœur de leurs discours, que sont les visites guidées, les visites-conférences, les cycles de conférences, payants ou gratuits, selon les institutions. Ils demeurent les principales opérations de médiation à destination des adultes. Bien des musées ne proposent d'ailleurs que ce type de médiation pour les adultes ne relevant ni du champ social, ni en situation de handicap.

Pour plus de liberté et de flexibilité, issue d'une tradition ancienne remontant au XVIII^e siècle dans les cabinets de curiosités³²⁰, des médiateurs sont présents dans les salles de certaines institutions, à l'écoute des visiteurs qui peuvent, à tout moment, les interroger. Le Louvre-Lens, et, à Paris, le Palais de Tokyo, la Fondation Louis Vuitton, la Fondation Cartier, la Bourse du Commerce, le Musée en Herbe, favorisent ce type de médiation libre ou médiation postée.

La technique de la maïeutique socratique³²¹ et la « méthode du regard » sont mises en œuvre afin de favoriser une interaction avec le visiteur, mais la fonction didactique demeure essentielle ; la transmission d'un savoir reste au cœur du dispositif.

Pour Cécilia de Varine, tout le travail du médiateur consiste à rendre actif le visiteur en le questionnant, l'interpellant du regard, l'incitant à regarder l'objet pour construire ensemble un discours. Le médiateur part de l'objet pour arriver à donner des éléments de contexte. L'objet et le regard porté sur l'objet sont au centre de la médiation. La réussite d'une telle visite dépend des capacités d'écoute et d'adaptation du médiateur. Les dispositifs écrits traditionnels directement en lien avec l'objet comme les cartels, panneaux de salle, bannières, livrets, l'ensemble de l'activité éditoriale, notamment les catalogues, conservent toujours une place de choix dans les musées. Toutefois, les contenus des écrits en salle évoluent et le support de l'activité éditoriale tend à devenir numérique. L'obligation légale d'accessibilité, couplée à l'affluence de touristes étrangers et à un niveau de culture générale inégal, imposent une modification des outils écrits traditionnels en les rendant plus lisibles, plus compréhensibles et traduits en langue étrangère³²².

³²¹ CHAUMIER Serge, MAIRESSE François (2017) p.139, le médiateur comme « accoucheur culturel ».

³²² ROUXEL Benjamin, *Traduire pour le visiteur*, Traduire/239/ 2018, p. 24-33.

³²³ Daniel Soulié remarque que la cartographie se généralise, il rappelle qu'au musée national des arts asiatiques- Guimet, la carte sert d'introduction aux sections.

Pour Daniel Soulié, la médiation muséographique, l'écrit, est indispensable, elle est la seule accessible directement, en autonomie, ouverte et gratuite. Elle doit idéalement comporter : un cartel simple de maximum 250 lignes, un panneau de salle de quinze lignes et de la cartographie³²³.

Malgré un décentrement par rapport au texte que mentionne Anne-Sophie Grassin³²⁴, et qui est lié à l'appauvrissement attentionnel, le texte au musée reste « très culturel », lié à l'histoire des musées en France et est « absolument nécessaire pour appuyer la thèse que forme une exposition ou pour éclairer le visiteur puisque le cartel est le premier élément, le premier indice qui permet de livrer du sens ». Pour sa conception, il convient de noter que s'affrontent deux grandes tendances contradictoires : une tendance à la suppression des cartels et une tendance à l'allongement des cartels.

Dans les musées ou expositions d'art contemporain, notamment, commence à apparaître une tendance à la suppression des cartels, arguant du fait que le cartel mettrait une barrière entre l'objet et le visiteur, l'empêchant de voir l'œuvre. Lors de l'exposition au musée Maillol, à Paris, *Le Monde de Steve McCurry*³²⁵, les photographies étaient dépourvues de tout cartel. Deux autres tentatives avaient eu lieu auparavant, en 1973 et 2009³²⁶. En revanche, l'allongement des cartels devient nécessaire pour introduire l'interdisciplinarité³²⁷, au côté de l'histoire de l'art, par exemple, et créer des ponts avec d'autres disciplines telles que l'histoire ou la sociologie et surtout, depuis une dizaine d'années, pour prendre en compte le travail de réflexion mené dans le cadre, notamment, des études post-coloniales³²⁸, nécessaire à la contextualisation de la création et de la provenance de l'œuvre.

Des cartels développés fournissent, ainsi, des informations diverses en fonction de la nature de l'objet : informations sur l'iconographie, provenance, destinataire de l'œuvre, fonction de l'objet, fonctionnement de l'objet, technique, matériaux, éléments de contexte de création, référence à des sources littéraires, musicales ...

³²⁴ Annexe C : Entretien avec Anne-Sophie Grassin. Elle évoque les travaux de Marzia Varutti sur le décentrement par rapport aux textes.

³²⁵ Du 9 décembre 2021 au 29 mai 2022.

³²⁶ Exposition *Équivoques* en 1973 au musée des Arts décoratifs, Paris ; *Les désordres du plaisir* en 2009 aux Abattoirs de Toulouse in GILARDET Brigitte, *Revue de cartels* : « il n'y a rien comprendre, il y a tout à voir », publié le 17 juillet 2017.

³²⁷ Comme le souligne Georges Henri Rivière, ce terme est ambigu : « choix auquel nous nous sommes arrêtés, nous reconnaissons à l'avance l'ambiguïté, aux confins de la transdisciplinarité et de la pluridisciplinarité. », *Musées et interdisciplinarité*, Museum, Vol. XXXII, n°1/2, 1980. Aujourd'hui, on parle peut-être plus volontiers de « décloisonner » les contenus et les textes des cartels simples et développés pour tenir compte d'une « approche transversale » des collections.

³²⁸ MAIRESSE François, *Muséologie, colonisations et domination*, ICOFOM Study Series 49-2 | 2021.

Le contenu, le vocabulaire, la syntaxe se doivent d'être simples et clairs, comme le souligne Daniel Soulié. Depuis 2015, le musée du Louvre a entrepris une vaste opération de réécriture et traduction en anglais de ses 38 000 cartels. Cela inclut également la mise à hauteur pour les enfants et les personnes en chaise roulante.

Le contenu des cartels fait toujours l'objet de recherche et de réflexion : au Palais des Beaux-Arts de Lille, la refonte des cartels s'opère depuis 2019 selon une typologie très innovante : cartel standard, cartel commenté (600 signes maximum), cartel illustré, cartel famille, cartel avec extrait littéraire et cartel invité (ouverture à d'autres disciplines scientifiques)³²⁹.

Il convient de remarquer que la limite est ténue entre vulgarisation et simplification : la volonté de simplification ne peut se faire aux dépens du contenu scientifique et du rôle fondamental et historique du musée qui demeure la transmission d'un savoir et l'épanouissement intellectuel du visiteur.

Afin de clarifier, décrypter les nombreuses informations mentionnées sur ses cartels, le musée du quai Branly-Jacques Chirac, s'inspirant du travail effectué au Brooklyn Museum de New York, vient d'ajouter, dans le dépliant d'aide à la visite, une page explicative sur les cartels.

La révolution de l'intelligence artificielle dans la création de contenu

L'irruption de l'intelligence artificielle disponible pour tous avec, notamment, *ChatGPT*, présente une véritable révolution dans le traitement de l'information et la production de contenus.

En 2017, *Ask Mona*, créée par Marion Carré et Valentin Schmite lançait le premier *chatbot*, un agent conversationnel utilisant l'IA pour permettre au visiteur de préparer sa visite au musée, répondant à ses questions et l'aidant à la réservation du billet d'entrée et des activités de médiation. Rapidement, le *chatbot* s'est avéré un outil efficace d'accompagnement dans le musée. L'aide à la visite sur smartphone grâce au *chatbot* est désormais utilisée par de nombreux musées pour la visite des collections permanentes (Centre Pompidou-Metz, musée départemental Albert-Kahn) ou les expositions (*Rouge*, du 20 mars au 1^{er} juillet 2019, au Grand Palais ou *Rothko*, du 18 octobre 2023 au 2 avril 2024 à la Fondation Louis Vuitton).

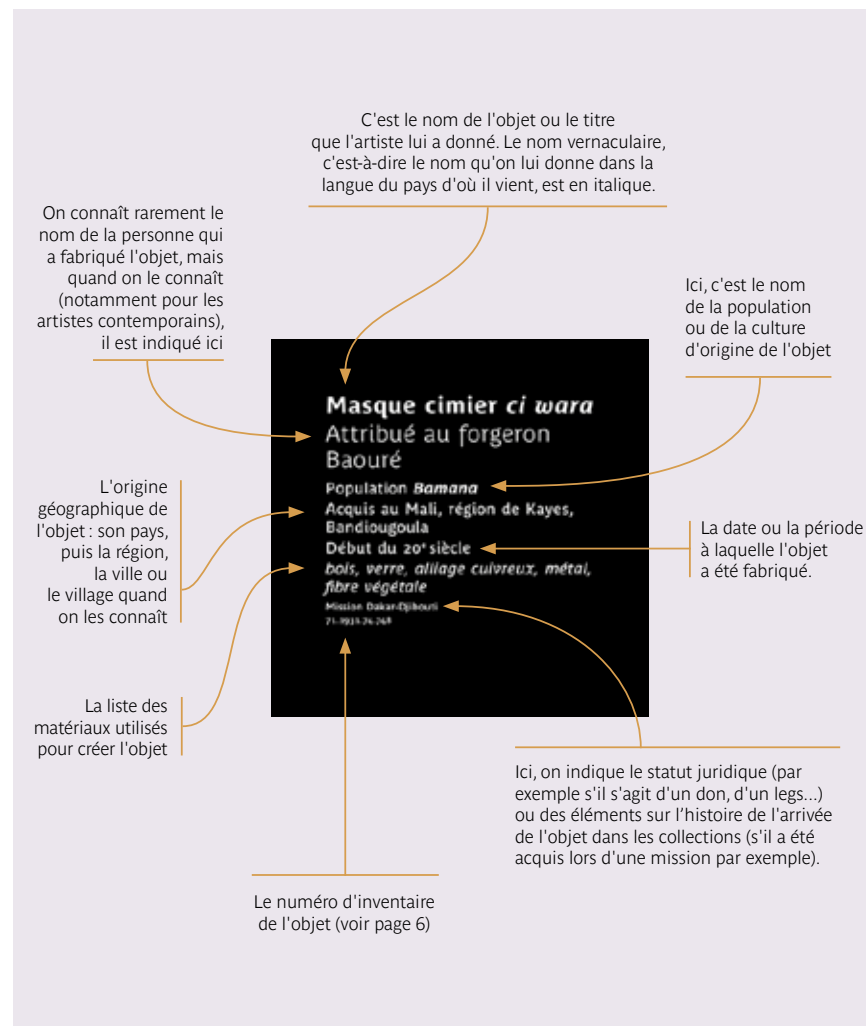
ChatGPT, lancée, dans une première version, en novembre 2022, pourrait être un allié majeur des médiateurs et des conservateurs dans la création des textes (cartels, panneaux de salles, contenus des pages internet ...), de visuels et la pré-

³²⁹ Comme en témoigne la conférence du 5 juillet 2024 organisée par le ministère de la Culture et la FEMS (Fédération des écomusées et des musées de société) sur le thème « Déconnecter et décloisonner : pour des approches transversales des collections », webinaire disponible en [replay](#).

5 Decryptage d'un cartel

Une fois l'objet présenté dans les vitrines, il vous reste à découvrir d'où il vient et comprendre sa fonction au sein de la société qui l'a créé. Pour vous aider, vous pouvez lire les cartels (les étiquettes qui présentent l'œuvre). Ouvrez l'œil car ils sont parfois accrochés sur le côté des vitrines. Des multimédias les complètent et décrivent le contexte d'usage, la signification, la technique de fabrication des objets, l'identité de celles et ceux qui les ont créés.

Savez-vous lire un cartel?



paration des visites in situ car cet outil dispose de puissantes capacités génératives permettant de produire des textes sur mesure.

L'intelligence artificielle (IA) reste, toutefois, à utiliser avec prudence car elle ne demeure pas encore totalement fiable dans la recherche d'informations et peut même donner des réponses erronées à l'apparente véracité, dites hallucinations. Sa qualité reste donc instable, seules les versions payantes ont accès à internet et donc à une énorme quantité de données en *open content* y compris celles des musées. Enfin, les biais liés aux données d'entraînement de cet outil sont aussi à prendre en compte. En revanche, l'intelligence artificielle se révèle très performante pour la production de sons, la rédaction de textes, leur reformulation pour les simplifier en utilisant la méthode FALC, les adapter au jeune public, ou encore les traduire dans toutes les langues souhaitées. L'IA permet ainsi un énorme gain de temps et d'argent, évitant le recours à des prestataires extérieurs, comme les traducteurs, par exemple.

Toutefois, l'incroyable potentiel de l'IA peut être perçu comme une menace pour les professionnels de musée et notamment les médiateurs. L'IA va-t-elle se substituer aux personnes physiques dans les musées et générer seule les contenus proposés aux visiteurs ? Les professionnels des musées s'accordent à penser que l'IA restera un simple outil d'aide à la création de contenu et ne saurait se substituer au médiateur, personne physique.

ChatGPT, véritable assistant virtuel fait l'objet d'intenses réflexions au sein de la communauté des musées. ICOM France a ainsi organisé une soirée-débat en novembre 2023 sur le thème : « Et demain ? Intelligence artificielle et musées »³³⁰.

L'irruption de l'IA interroge donc sur la transformation du métier de médiateur et nécessite un accompagnement des équipes. L'utilisation de l'IA peut modifier la relation objet-visiteur qui pourra générer lui-même, grâce à l'IA, le contenu qui l'intéresse et bénéficier ainsi d'une visite totalement personnalisée et autonome³³¹.

La question déontologique et le sujet de la formation des équipes à l'utilisation de l'IA³³² restent ouverts.

L'audiovisuel et multimédia, outils d'autonomisation du visiteur grâce à la révolution numérique

Le musée des Arts et Traditions populaires a introduit l'audiovisuel (vidéo et audio guidage) au musée, en 1972. Ces premiers dispositifs permettaient également de présenter de façon plus pertinente ce que l'on nomma plus tard le patrimoine culturel immatériel (danses, chants par exemple). Ce dernier occupe de plus en plus de place dans le champ muséal actuel³³³ ; l'audiovisuel et le multimédia apparaissent comme les supports les plus appropriés à sa diffusion.

Certains professionnels ont rapidement mis en garde contre l'utilisation d'outils tels que les audioguides. Ainsi, Danièle Giraudy y reste hostile car ils ne s'adaptent pas à leur audience et ils concentrent l'attention du public sur les seules œuvres présentées, mais de grands progrès technologiques ont permis de les améliorer notablement.

En 1989, le musée du Louvre a mis en place les Acoustiguides³³⁴ utilisés alors par seulement 1% des visiteurs, un timide début. Cet outil de médiation propose, en différentes langues, un discours savant sur des objets sélectionnés au cours d'un circuit prédéfini. Cet outil qui a connu de fortes évolutions technologiques³³⁵, reste disponible dans de nombreuses institutions muséales.

À son ouverture, en 1986, le musée d'Orsay proposait la première borne interactive. Depuis les tables tactiles interactives³³⁶, tables multitouch, comme l'explorateur Museotouch³³⁷ se sont multipliées³³⁸. Certains musées se targuent du foisonnement des outils multimédia à disposition dans leurs espaces tel le musée de la Romanité à Nîmes qui affiche sur sa page d'accueil disposer de soixante-cinq dispositifs, se qualifiant de musée « interactif ».

³³⁰ Comme améliorer les performances des prompts, utiliser le chain of thought prompting pour décomposer les étapes de la tâche à accomplir.

³³¹ Comme en témoigne la Convention de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel adoptée par l'UNESCO le 17 octobre 2003, le terme de PCI est apparu au début des années 1990, le musée des ATP était à l'avant-garde dans la présentation de ce type de patrimoine sur support audiovisuel.

³³² Rapport d'activité du musée du Louvre 1990, p.III-II2.

³³³ Audioguide sur New Nintendo 3DS au musée du Louvre par exemple.

³³⁴ Conçues parfois par des artistes comme en 2010 à Aventignan, grotte de Gargas, table interactive Pariétale de Thierry Fournier.

³³⁵ VIDAL Geneviève, *La médiation numérique muséale, une renouvellement de la diffusion culturelle*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, p.73, table tactile multipoints expérimentée en 2011 au musée des Confluences à Lyon, l'enquête qualitative a montré l'intérêt du public pour ce dispositif.

³³⁶ Bertrand Verine précise que la majorité des tables tactiles ne sont pas, en fait, toutes adaptées aux non-voyants.

³³⁰ Site ICOM France.

³³¹ *Ibid.* Exemple du Canada avec les parcours d'humeur au musée national des Beaux-Arts du Québec. L'agent conversationnel accueille le visiteur dès son arrivée et propose un parcours adapté à sa demande, totalement personnalisé, avec plusieurs pistes d'interprétation pour chaque œuvre présentée.

Ces outils permettent d'explorer l'objet présenté, apportant des connaissances supplémentaires : l'objet peut être animé, soumis à la réflectographie, au grossissement ou autres procédés d'exploration physico-chimiques... L'objectif est clairement éducatif même si la forme est ludique. L'objet est mis à nu, décortiqué, analysé jusqu'à devenir un nouvel objet. Geneviève Vidal³³⁹ souligne qu'« il semblerait que l'image ne soit pas seulement une représentation de l'objet, mais un objet autonome avec toutes les qualités esthétiques qui lui sont propres à tel point que (les visiteurs) ont photographié l'écran de la Museotouch ». Finalement, l'objet réel est presque mis à distance du visiteur.

En novembre 2009, le musée du Louvre proposait pour la première fois une application sur iPhone³⁴⁰. Désormais, la mise en place de QR Code³⁴¹ peut être utilisée pour remplacer les cartels en carton, les livrets de salle et même les audioguides. Le numérique rend l'accès facile à l'objet, un simple téléphone portable suffit, or, 94% des Français détenaient un téléphone portable en 2020³⁴². Le visiteur peut accéder à une page Web, poursuivre ses recherches sur internet grâce aux liens hypertextes ou encore avoir accès à un fichier son pour écouter un commentaire. Dans ce contexte, là encore, le numérique permet d'améliorer les dispositifs traditionnels, toutefois, il s'interpose entre l'objet réel et le visiteur, crée une distance, le visiteur restant concentré sur son téléphone.

Le numérique peut également être source de nouveauté avec l'usage de la 3D ou plus récemment de la Réalité Augmentée³⁴³ avec par exemple la tablette interactive, HistoPad, inventée par la société Histoverly.

La Réalité Virtuelle³⁴⁴, après des débuts timides dans les années 1990, connaît un grand succès depuis 2014. Le visiteur coiffé d'un casque est ainsi transporté, grâce à un écran 3D et des capteurs de mouvement, dans un nouveau monde, un monde virtuel. Ainsi, la Cité de l'architecture propose une visite à l'intérieur de la pyramide de Khéops. Le musée de l'Orangerie, début 2019, a mis en place ce procédé pour *Les Nymphéas* de Claude Monet, le musée du Louvre, en 2020, pour *La Joconde*, avec le projet *Mona Lisa Beyond the Glass*³⁴⁵, téléchargeable aussi sur smartphone.

Enfin, le numérique permet à l'objet de voyager virtuellement chez le visiteur ou dans les territoires, dans une logique de démocratisation de la culture.

La médiation muséale en ligne sur les sites des musées³⁴⁶ (podcasts, description d'œuvres, parcours virtuel, conférences en ligne ...) a connu un essor considérable avec la pandémie de Covid-19, en 2020-2021. Elle permet d'apporter l'objet au visiteur-internaute qui n'a plus besoin de se déplacer. L'institution étant l'émetteur du contenu, cela en garantit la qualité scientifique. Elle permet également de maintenir un lien permanent entre le visiteur-internaute et l'institution, durant les trois étapes de la rencontre : avant, pendant et après la visite. Cependant, la lecture d'écran suppose un message bref³⁴⁷ et donc une écriture adaptée, « faite de textes courts (et qui) vise la vulgarisation des connaissances scientifiques »³⁴⁸.

Les réseaux sociaux, notamment YouTube, Instagram, Facebook, Twitter, Pinterest, LinkedIn et plus récemment TikTok participent de ce même phénomène et permettent aux musées d'élargir leur public, vers un nouveau public plus jeune³⁴⁹, de transmettre de l'information concernant le musée pour préparer la visite en amont, mais également de diffuser des savoirs. Le format contraint de ces réseaux impose la brièveté et la simplification du contenu et un choix rigoureux des images. Le musée d'Orsay est présent sur Instagram depuis mars 2012 et compte, en 2025, 1,5 million d'abonnés. Il propose des présentations d'œuvres, une ou plusieurs photographies, accompagnées d'un commentaire écrit, un cartel développé, en français et anglais. Depuis 2019, il publie régulièrement sur YouTube, le programme Une œuvre/un regard. Il s'agit de courtes vidéos (moins de dix minutes) durant lesquelles un artiste, une personnalité, un conservateur présentent une œuvre d'art. Enfin, il diffuse des informations relatives aux nouvelles expositions dans une intention de promotion et communication. Cela suppose, l'arrivée dans les musées, de nouveaux métiers liés au digital (community manager, social media manager, trafic manager, modérateur...), intégrés ou non dans la structure, qui deviennent de nouveaux interlocuteurs pour les médiateurs. Certains médiateurs entreprennent des formations dans ces domaines.

³³⁹ VIDAL Geneviève, *op. cit.*, p. 74.

³⁴⁰ Rapport d'activité du musée du Louvre 2009, p.149.

³⁴¹ Quick response code, rendu public sous licence libre en 1999 et a connu un développement spectaculaire à l'issue de la pandémie de Covid-19 en 2020.

³⁴² Site Statista.

³⁴³ Réalité Augmentée : enrichissement d'un environnement réel perçu grâce à nos cinq sens, en y ajoutant des informations et des contenus numériques.

³⁴⁴ Réalité Virtuelle : création d'un environnement complètement artificiel auquel on accède via des dispositifs techniques.

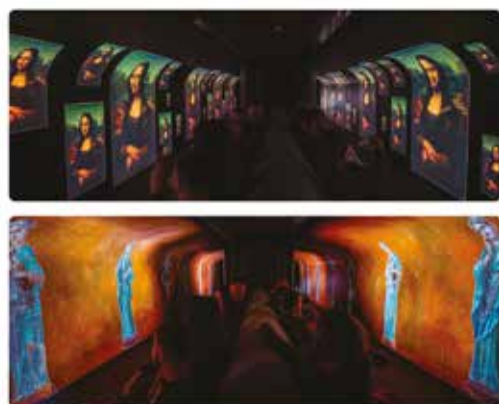
³⁴⁵ BINDÉ Joséphine, *La fièvre de l'art immersif*, BeauxArts Magazine, octobre 2019.

³⁴⁶ Juillet 1995, inauguration du premier site Web de musée au musée du Louvre. Les ordinateurs sont présents depuis le début des années 1980 dans les musées utilisés comme base de données. En 1989, le musée dauphinois de Grenoble proposait des postes en accès libre pour consulter la base de données iconographie en lien avec l'exposition *Quelle mémoire pour demain ?* ; in Les musées à la pointe des NTIC, PESQUER Omer et MAGRO Sébastien, Revue Nichons dans l'internet, automne 2015.

³⁴⁷ TELLIER Max, *À l'ère du numérique l'attention se perd*, podcast France Culture, écouté le 22 avril 2022 : Google a mesuré la durée d'attention moyenne des millénaires : neuf secondes, huit secondes pour le poisson rouge ... Et ils passent 5h48 par jour devant leurs écrans.

³⁴⁸ VIDAL Geneviève, *La médiation numérique muséale, une renouvellement de la diffusion culturelle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, p.25.

³⁴⁹ Le service d'études du Louvre effectue des études sur les différents réseaux sociaux, comme le souligne Anne Krebs.



Bateau-musée Art Explora
(Source : [site Art Explora](https://www.artexplora.com/))

Le numérique permet également de répondre à l'injonction de l'accès à la culture pour tous. La Fondation Art Explora a ainsi lancé, au printemps 2024, le Festival Art Explora avec le premier bateau-musée au monde, proposant gratuitement des expériences artistiques culturelles, expositions, expériences de réalité virtuelle, performances, conférences, concerts, projections de films³⁵⁰... Ce bateau combiné avec, à quai, des pavillons d'exposition et des collaborations avec des lieux au sein des villes, va parcourir quinze pays de la Méditerranée entre le printemps 2024 et décembre 2026. Le bateau-musée qui a fait escale à Marseille du 6 au 18 juin 2024, lors de l'accueil de la flamme olympique, dans le cadre des Jeux Olympiques de Paris 2024, peut accueillir 2 000 personnes par jour à bord où il propose « une exposition immersive conçue avec la collaboration du Louvre, une expérience sonore développée avec l'Ircam et des résidences d'artistes »³⁵¹, dans un objectif clairement affiché de démocratisation culturelle.

L'ensemble de ces outils numériques d'accompagnement replacent l'objet au centre de la médiation, mais en offrant, dans les modalités les plus novatrices, un objet modifié car vu sous différents angles, grossi, « augmenté », et qui finalement devient un autre objet que celui présenté dans l'espace muséal, un substitut, riche de nouveaux contenus scientifique sur l'objet source.

Toutefois aussi novateurs soient-ils, ces dispositifs numériques³⁵², réalisés le plus souvent par des prestataires extérieurs, sont guettés par une obsolescence rapide, des problèmes techniques récurrents et des coûts de maintenance et de gestion élevés. Anne Krebs fait ainsi remarquer que certains de ces dispositifs ont été supprimés au Louvre, juste après la pandémie de Covid-19, les visiteurs ne voulaient plus toucher les écrans, elle remarque également que l'usage de ce type de dispositifs relève d'habitudes culturelles différentes, les Japonais, par exemple, ne partagent pas volontiers une table tactile et enfin, les études montrent que les visiteurs qui utilisent ces outils cumulent en général « capital éducatif et capital technologique », il existe une réelle barrière numérique, notamment chez les personnes âgées. Marie-Clarté O'Neill évoque également la trop grande densité et complexité des informations fournies par ces dispositifs numériques, si bien que certains ont été retirés du musée du Louvre dans les années 1980.

Outils d'autonomisation du visiteur dans sa quête d'informations, ils sont aussi un facteur d'isolement de l'individu, seul face à cet outil, table tactile, casque connecté, smartphone, écran d'ordinateur ou autre. Conscient de cet isolement par le numérique, des innovations apparaissent.

Ainsi, au musée de l'Homme (Paris), une table tactile propose un jeu qui nécessite plusieurs joueurs autour de la table et favorise donc le lien social.

³⁵⁰ [Site Art Explora](https://www.artexplora.com/).

³⁵¹ *Ibid.*



Table tactile multipostes au musée de l'Homme, Paris
(Source : photographie Sylvie Savare, novembre 2022)

On peut s'interroger sur les limites de ces outils fondés sur l'emploi du numérique qui impose une mise à distance, tant la proximité physique à l'objet paraît essentielle à sa compréhension et à son appréciation. Pour Anne-Sophie Grassin, « la vraie image au musée, c'est l'œuvre elle-même ». Cependant, ils permettent de voir l'objet autrement et bien souvent d'en avoir une connaissance plus approfondie. Ils permettent de recentrer l'attention du visiteur sur l'objet. La technologie doit être, comme le précise Danièle Giraudy au sujet de la grotte Cosquer, « au service de la merveille que l'on vous fait découvrir. Elle n'en est pas le but, elle en est le moyen, elle ne le trahit pas, elle le rend visible ».

Ces outils utilisant l'intelligence artificielle, le numérique, pour améliorer les dispositifs existants ou en créer de nouveaux, demeurent un réel atout de démocratisation culturelle et de facilitation d'accès à la culture. Toutefois, ils pourraient remettre en cause, à terme, l'existence de la profession de médiateur, même si les professionnels ne paraissent pas percevoir, aujourd'hui, de menace réelle, insistant sur la nécessité du contact humain avec un médiateur.

2. La médiation engagée et la pluridisciplinarité : à la recherche d'expériences innovantes

Parallèlement à ce recentrage sur l'objet, le musée ouvre de plus en plus ses portes aux grands sujets de société avec des engagements forts en faveur, par exemple, des enjeux environnementaux, de la décolonialité, de la question des restitutions, de la cause des femmes, des questions d'identité et de genre, de la reconnaissance des minorités...

La pluridisciplinarité est également de mise : la danse, la musique, les performances, le théâtre, le cinéma... ont désormais leur place au musée, pour offrir une autre interprétation des œuvres.

Le musée engagé

Anne Krebs précise que le musée reste très sensible aux mouvements de société et s'y adapte plus qu'il ne les anticipe. Il tente de plus en plus fréquemment d'accélérer l'évolution sociale et sociétale. Au cours des dix dernières années, en retard sur les pays anglo-saxons, le musée est, en particulier, confronté aux questions de société liées au postcolonialisme et plus largement au wokisme. S'adapter à ces évolutions est complexe et nécessite un consensus, au sein du musée, institution scientifique, sur la compréhension des phénomènes : le regard sur l'objet se modifie au fil du temps et cela permet de le découvrir sous toutes les

facettes³⁵³. Toutefois, Daniel Soulié met en garde en donnant un exemple : si l'engagement sociétal du musée est légitime, si affronter la question de la provenance et l'épineuse question des restitutions est nécessaire, il faut se garder de tomber dans l'excès comme au musée ethnographique de Berlin qui finit par ne plus présenter d'objet³⁵⁴.

Les engagements muséaux en faveur des enjeux sociétaux par le biais des expositions ou de la refonte des cartels par exemple, s'ils sont le choix de la direction des musées et des conservateurs, exercent une influence directe sur le travail des médiateurs. Ces derniers devront adapter leur discours, les dispositifs et répondre aux questions, de plus en plus nombreuses, des visiteurs sur les sujets les plus sensibles³⁵⁵. Cette adaptation du discours du médiateur résulte le plus souvent d'un travail de coconstruction avec les personnes directement concernées par le sujet évoqué selon le principe « Rien sur nous, sans nous », la parole ne peut plus être qu'institutionnelle. Le musée, caisse de résonance, ouvre ainsi son espace aux communautés minorisées³⁵⁶ par le truchement des associations. Le musée d'Aquitaine collabore avec « l'association Queer Code et le Girofard, pour concevoir des actions de médiation, le Centre Pompidou avec le collectif Big Tata et le musée d'histoire de Lyon avec le BRRRazero autour des questions d'archives LGBTQIA+ »³⁵⁷. Si depuis cinq ans, par exemple, les expositions sur l'héritage LGBTQIA+ se multiplient soit en adoptant un angle historique, soit en périphérie du thème de l'exposition ou à travers des personnes emblématiques de la communauté queer, le Centre Pompidou semble avoir été le premier à s'engager dès 2009, sur les questions de genre avec l'accrochage *elles@centrepompidou*.

Les expositions se font donc l'écho des thèmes au cœur de l'actualité, des sujets essentiels, porteurs d'enjeux sociétaux profonds comme la décolonialité, les restitutions, la condition des femmes, la reconnaissance des personnes minorisées, le changement climatique et le développement durable, la question de l'identité et du genre.

Les sujets peuvent aussi suivre une actualité plus légère comme les Jeux Olympiques à Paris, en 2024. Les dispositifs de médiation se sont adaptés, là encore, à ce thème en proposant, outre une multitude d'expositions sur le sport et ses représentations, des activités très originales voire surprenantes, excellents sup-

ports de communication. Le musée du Louvre s'est ainsi « mis à l'heure des Jeux de Paris 2024 »³⁵⁸. Du 24 avril au 31 mai 2024, le Louvre a proposé l'expérience d'une visite sportive, *Courez au Louvre*, imaginé par Mehdi Kerkouche, chorégraphe et danseur : pendant une heure, à huit heures, avant l'ouverture du musée, des coachs sportifs guidaient les participants à travers le musée pour quatre séances de dix minutes d'activité physique : yoga, dancehall, cardio et disco. Ces séances, pourtant d'un coût élevé (38 euros en plein tarif) ont remporté un vif succès. Le billet d'accès permettait également de visiter gratuitement l'exposition *L'Olympisme. Une invention moderne, un héritage antique* et de visiter l'ensemble des collections durant toute la journée.

Ce type de dispositif permet de faire découvrir autrement les collections, mais le médiateur reste totalement absent de l'activité. Il s'agit dès lors de vivre une expérience durant laquelle la transmission des connaissances ne trouve plus sa place.

La pluridisciplinarité : vers de nouvelles interprétations autour de l'objet

Les musées ouvrent également de plus en plus largement leurs portes à d'autres disciplines artistiques ou scientifiques afin d'attirer de nouveaux publics et de susciter la curiosité et l'intérêt des visiteurs fidèles. Ainsi, les performances dansées se multiplient : Boris Charmatz au Louvre, en 2016, ou encore Anne Teresa De Keersmaecker au Louvre encore, à l'automne 2022 qui présentait le spectacle *Forêt* « projet muséal pour onze danseurs ». Ce spectacle proposait, en dehors des horaires d'ouverture du musée, une déambulation au cœur du Louvre, notamment dans la Grande Galerie et la Salle des États, dans le sillage des danseurs qui s'arrêtaient devant certaines œuvres pour les interpréter, en mouvement et en musique. Dans des conditions de visite exceptionnelles, loin de l'affluence quotidienne, le spectateur devenait alors aussi visiteur, le danseur fournissant un regard, une clef d'interprétation, jouant sur l'expression de l'émotion³⁵⁹.

³⁵² Anne Krebs les nomme des dispositifs sociaux techniques

³⁵³ Annexe E : Entretien avec Anne Krebs.

³⁵⁴ Sur la question des restitutions : les musées s'auto-censurent en n'illustrant pas certaines œuvres pour éviter les polémiques et incidents diplomatiques. Ce fut longtemps la même chose avec les MNR comme le remarque Daniel Soulié.

³⁵⁵ Les conservateurs sont également interpellés par les visiteurs directement précise Anne Krebs. Apporter des réponses adaptées fait l'objet de réflexion et formation au sein du Louvre.

³⁵⁶ Terme aujourd'hui préféré au terme « minorités ».

³⁵⁷ MAGRO Sébastien, *Comment les musées s'emparent des identités LGBT*, Le Quotidien de l'Art, édition n°2860 du 27 juin 2024.

³⁵⁸ [Site du musée du Louvre.](#)

³⁵⁹ [Site du musée du Louvre.](#)



*La Forêt, Anne Teresa De Keersmaecker, musée du Louvre, Paris
(Source : photographie Sylvie Savare, 23 novembre 2022)*

Anne-Sophie Grassin précise que le MAC VAL (Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne) fait également appel à des danseuses contemporaines, « mais avec des objectifs de médiation » préalablement établis avec l'équipe de médiation, il s'agit donc d'un travail de cocréation.

Lors de ces événements, aucun accompagnement traditionnel n'est proposé au spectateur, mais il ne saurait être considéré comme un simple spectateur de spectacle vivant. Le danseur fait, en effet, office, ici, de médiateur, son corps étant l'outil de médiation, d'interprétation de l'objet. D'autre part, le visiteur reste libre de s'attarder sur les œuvres du musée au cours de cette promenade dansée.

Le jeune public peut également bénéficier de la pluridisciplinarité au sein des musées. Par exemple, le musée d'arts de Nantes a conçu, en 2021, un programme d'une semaine pour des élèves de CM2 sur le thème *Vivre la danse au musée*³⁶⁰. Des ateliers d'initiation à la danse contemporaine avaient lieu dans l'auditorium avec des danseurs professionnels, mais aussi les médiatrices qui se sont prêtées aux exercices avec les enfants, puis dans les salles du musée. Parallèlement, les élèves ont suivi des visites guidées thématiques des collections

³⁶⁰ [Site du musée des arts de Nantes](#)

avec un intérêt particulier pour des œuvres représentant des danseurs et une attention approfondie au ressenti, à la réception émotionnelle. La transmission des connaissances, même à travers un prisme nouveau, était donc assurée. Véritable travail de coconstruction entre danseurs et médiateurs, cette initiative a permis aux enfants de porter un autre regard sur les collections et de développer leur sensibilité artistique.

L'ouverture des musées aux différents moyens d'expression artistique voulue dans un dialogue fécond entre les œuvres et une autre discipline artistique ou scientifique témoigne de l'inscription des musées dans leur temps. Le musée n'est plus un temple, hors du temps, hors du monde, il vit au rythme de son époque, il est un acteur engagé. On assiste à un recentrage sur l'intérêt du visiteur pour la recherche de nouvelles expériences. Cette tendance connaît un essor considérable, mais fait peu de place aux médiateurs professionnels.

3. La médiation-contemplation centrée sur le bien-être du visiteur

Une troisième voie de développement de la médiation prépondérante aujourd'hui s'organise autour de l'individu, dans la reconnaissance de son individualité³⁶¹, en investissant de nouveaux territoires : développement personnel, participation, médiation sensible, médiation sensorielle, muséothérapie. Marie-Clarté O'Neill signale que ce basculement, opéré dans les années 1970, qui place le visiteur au centre des préoccupations du musée, s'accélère aujourd'hui. Or ce basculement qui favorise le public au détriment des collections « ne se justifie pas forcément » : « il y a des gens, à des moments dans la vie qui ont besoin d'être ouverts aux merveilles du monde ». Certaines médiations centrées sur le bien-être, en favorisant la contemplation, semblent pouvoir réconcilier les deux approches (priorité au visiteur/priorité aux collections) : contempler une œuvre en profondeur, si cela procure un plaisir sensoriel, une sensation de bien-être, cela enrichit aussi, autrement, sa connaissance sur l'objet. Anne-Sophie Grassin favorise ainsi, au MAC VAL, la diversification des formats de visites fondées sur la contemplation, en donnant la parole à des spécialistes divers en parallèle de celle de l'historien de l'art.

Plusieurs actions conduisent à promouvoir le bien-être du visiteur : ateliers créatifs, démarches participatives, médiation sensible, médiation sensorielle (une des catégories de la médiation sensible) et enfin, muséothérapie et art-thérapie.

³⁶¹ BOUTAUD Anne-Sophie, *La France de 2019 : plus critique et plus altruiste*, résultats de l'enquête *La France des valeurs*, dans le cadre de l'European Values Study, 2019, CNRS journal, soulignant, entre autres la volonté d'épanouissement personnel et la montée des valeurs liées à l'individualisation, et parallèlement et presque paradoxalement, une poussée de l'altruisme.

Durant les années 1970, l'animation socioculturelle portait son attention sur l'individu dans la volonté de son intégration dans la communauté, dans une volonté de cohésion sociale, en sollicitant sa participation active.

Depuis les années 1990, on remarque une évolution des dispositifs vers une attention marquée au développement personnel, au bien-être individuel, à la santé, à l'exploration des sensations et ressentis du visiteur. Ces dispositifs se fondent sur l'apport fondamental des sciences cognitives, des neurosciences et des innovations pédagogiques³⁶².

Cette prise en compte holistique du visiteur passe par la mise en place de divers dispositifs de médiation, en particulier, des ateliers pour adultes, un temps pour soi. Les ateliers pour les enfants, comme ceux que le Musée en Herbe a développés dès 1975, les ateliers proposés dans les Maisons des jeunes et de la culture et les ateliers pratiqués dans les musées de sciences ont servi de source d'inspiration.

Les premiers ateliers pour adultes furent mis en place, en 1977, à l'Union centrale des Arts décoratifs. À la faveur de l'inauguration de la pyramide, en 1989, le musée du Louvre lança les ateliers créatifs pour adultes. Aujourd'hui, l'offre est pléthorique, même si elle demeure bien moindre que celle destinée au jeune public et bien moindre qu'il y a quelques années, comme le remarque Daniel Soulié.

Depuis une quinzaine d'années, sont apparus des ateliers *Do It Yourself*. Ainsi, depuis 2009, les FabLabs, contraction de *fabrication laboratory* ou *makerspaces* se développent. Ce sont des ateliers de création, de fabrication utilisant de nouvelles technologies (imprimante 3D, laser, scanner, fraiseuse, brodeuse numérique ...). Le médiateur s'efface et peut même être absent ; le savoir se construit alors dans l'interaction entre les utilisateurs. Le médiateur peut aussi proposer d'utiliser ces outils numériques dans le cadre d'un atelier en lien avec une exposition, comme par exemple, dans le cadre de l'exposition *Mondes flottants, du Japonisme à l'art contemporain*³⁶³ aux Franciscaines, à Deauville, où il était proposé un atelier de peinture numérique sur le thème du Japonisme. Le musée du Louvre avait inauguré, en décembre 2014, un FabLab éphémère pour le lancement de *#tous à l'œuvre*³⁶⁴.

Les ateliers ont trouvé, depuis 2018, un prolongement inattendu et surprenant, venant d'Amérique du Nord : des disciplines tels que yoga, shiatsu, do-in-shiatsu, qi gong, Pilates entrent au musée. L'atelier se déroule ainsi en deux étapes : une présentation de quelques œuvres suivie de la séance en immersion au milieu des œuvres. La présentation des œuvres n'est pas forcément animée par un médiateur, l'intervenant extérieur, professeur dans l'une de ces disciplines liant le corps et l'esprit, se charge le plus souvent de ce travail de médiation, succinct, devant les œuvres. Anne-Sophie Grassin ou Gaëlle Piton déplorent que, dans ce type d'activité, l'objet passe au second plan, même si l'expérience peut s'avérer intéressante. Au musée des Beaux-Arts de Rennes et au musée national des arts asiatiques-Guimet, Daniel Soulié a remarqué qu'aucun lien n'était fait avec les collections durant ces séances. Sans y être opposé, il s'interroge sur leur pertinence³⁶⁵. Enfin, sur le plan de la conservation des œuvres, de telles activités peuvent susciter quelques inquiétudes : risque de coups portés aux objets, de chute, méfaits des émanations ...

Si cette tendance contribue au bien-être de l'individu, elle permet aussi et surtout d'attirer de nouveaux publics et de les fidéliser. Le musée national des arts asiatiques-Guimet à Paris, le Louvre-Lens, les Abattoirs de Toulouse, le musée Fabre de Montpellier, le musée d'Art Moderne de Paris, le musée Bonnard au Cannet et tant d'autres ont suivi ce mouvement orienté vers le bien-être de chacun. Au printemps 2018, le Centre Pompidou est allé plus loin en proposant, un dimanche par mois, des matinées *Art Detox* afin de redynamiser une médiation classique, les conférences *Un dimanche, une œuvre*, par une approche multi sensorielle. La matinée débutait par une séance de do-in-shiatsu, pour découvrir par le geste les chefs-d'œuvre, puis suivait une collation préparée et présentée par le chef triplement étoilé de l'Arpège, Alain Passard. La session s'achevait par une conférence conduite par un historien d'art un critique ou un artiste. En 2019/2020, les matinées *Art Detox* consistaient en une pratique méditative et relaxante (reiki) suivie d'une réinterprétation olfactive des œuvres et enfin d'une conférence avec un historien de l'art. Cela correspond à la philosophie qui a présidé à la création du Centre : le musée comme lieu de vie, de partage et d'innovation.

Les prémices de ce recentrage sur l'individu ont été initiés avec les démarches participatives qui prospèrent de plus en plus aujourd'hui, impliquant le visiteur dans la vie du musée.

³⁶² Approche constructiviste de George Hein reprise par Eileen Hooper Greenhill, pédagogie inversée, pédagogie inclusive, empowerment, cartes mentales et heuristiques et selon 7 principes éducatifs fondamentaux : importance de la période 0/5 ans, relations sociales, bienveillance, attention, engagement, consolidation, feed-back immédiat.

³⁶³ Du 22 juin au 22 septembre 2024.

³⁶⁴ Site du ministère de la Culture et de la Communication, *Lancement des Ateliers numériques : Tous à l'œuvre !, Fleur Pellerin souhaite encourager la création collective et participative* ».

³⁶⁵ Daniel Soulié note qu'au musée national des arts asiatiques-Guimet, la séance a même lieu dans une salle annexe, loin des collections.

Démarches participatives

Au-delà des ateliers créatifs et héritières des principes présidant à la création des écomusées, les démarches participatives³⁶⁶ se sont multipliées au cours des vingt dernières années, fortement influencées, aussi, par les actions menées au Québec, en Angleterre ou en Suisse. Elles placent l'individu au centre de la relation avec le musée et l'objet. « La participation constitue un moyen de répondre (notamment) à l'égalité d'accès à la culture, de reconnaître les droits culturels »³⁶⁷. Pour certains, les démarches participatives contiennent une part d'imprévu, alors que la médiation culturelle comporte un contenu et des résultats définis en amont³⁶⁸. Toutefois, il semble bien que ces démarches s'inscrivent dans l'accompagnement du visiteur dans le monde muséal, venant apporter un complément à la médiation plus classique afin que le visiteur se sente plus investi selon le principe du « faire avec et non pour ». Ainsi, l'exposition *Les Flammes* qui s'est tenue au musée d'Art moderne de Paris, avait-elle prévu une collecte, « projet participatif et évolutif »³⁶⁹ : les objets déposés par les visiteurs lors de l'exposition étaient présentés dans une vitrine.

Vitrine participative dans l'exposition *Les Flammes*,
l'âge de la céramique, 15 octobre-6 février 2022, musée d'Art moderne de Paris
(Source : photographies de Sylvie Savare, 2022)



³⁶⁶ DUBOIS Marie-Dominique, *Démarches participatives, fondements et pratiques actuelles dans les institutions muséales*, In situ, 41/2019.

³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ Ibid.

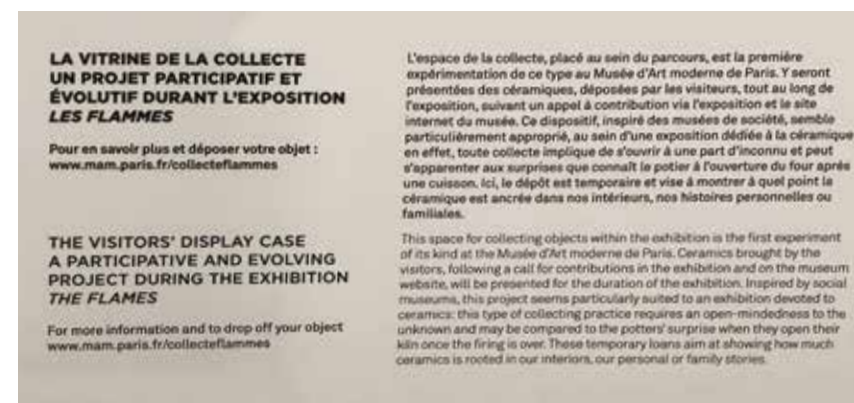
³⁶⁹ Site du musée d'Art moderne de Paris.

À côté de la collecte d'objets, de témoignages et de savoirs, d'autres démarches participatives existent comme la coconception d'exposition et d'accrochage, la co-création de projets culturels et la participation à la médiation culturelle.

Dans cette relation à l'individu, le numérique joue également un rôle majeur. Au départ les sites internet proposaient des forums pour échanger. Aujourd'hui, le web participatif et contributif³⁷⁰ se développe, notamment, au Centre Pompidou, au musée du quai Branly-Jacques Chirac ou au musée du Louvre. Le musée du quai Branly, présent sur *My Space*, *Dailymotion*, *Flickr* et *Youtube*, avait soumis, en 2007, le catalogue numérique *Diaspora-l'expo* aux internautes invités à « apporter leurs témoignages relatifs à la diaspora africaine »³⁷¹.

Ces différents exemples d'outils et dispositifs de médiation montrent la place essentielle que la recherche du bien-être de chacun, considéré dans sa globalité, a pris dans les institutions muséales qui deviennent peu à peu des centres de bien-être, des musées-villes, des musées-forum, plaçant l'individu au cœur de leurs préoccupations.

D'ailleurs, depuis quelques années, de nouvelles appellations pour désigner les services des publics/médiation font leur apparition, témoignages, là-encore, de cette évolution : direction de l'expérience du visiteur, hospitality management, education center et expérience du visiteur, ce qui milite en faveur d'une approche globale du visiteur dont le rapport à l'objet, aux collections, n'est qu'un élément. Elle place le bien-être du visiteur au centre de l'action et de cette relation tripartite visiteur-musée-objet.



³⁷⁰ VIDAL Geneviève, *La médiation numérique muséale, une renouvellement de la diffusion culturelle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018 p.28. *Le crowdsourcing*.

³⁷¹ Ibid, p. 38.

La médiation sensible

La définition de la médiation sensible n'est pas aisée. Anne-Sophie Grassin, responsable du service des publics, médiation et action culturelle au MAC VAL (musée d'art contemporain du Val-de-Marne) est également coordinatrice du Groupe d'Intérêt Spécial de l'ICOM CECA consacré à la médiation sensible au sein duquel elle mène une réflexion, avec d'autres responsables de la médiation, sur la définition de la médiation sensible. Anne-Sophie Grassin souligne ainsi : « la médiation sensible ... recouvre une approche par les sens externes et internes et/ou les émotions et/ou le corps et/ou l'imaginaire. Pour nous, le sensible, c'est tout cela. Par conséquent, le sensoriel fait partie intégrante de la dimension sensible. Mais attention, tout ce qui est sensoriel n'entre pas dans le champ de la médiation sensible pour autant, car nous défendons l'idée que la médiation sensible sert un retour à l'œuvre (sinon ce n'est pas de la médiation) »³⁷². « L'enjeu est de pouvoir faire appel à tout ce qui constitue l'individu visiteur, donc entrer dans une dimension holistique et non plus strictement intellectuelle »³⁷³. L'usage du terme médiation sensible est récent : Anne-Sophie Grassin précise qu'à la faveur de la loi sur le handicap, de nombreux projets faisant appel aux cinq sens avaient déjà vu le jour.

Cette nouvelle voie de la médiation, principalement³⁷⁴ destinée aux musées des Beaux-Arts, d'art et d'histoire, trouve son fondement dans le constat d'une crise de l'attention³⁷⁵, plus spécifiquement dans le monde muséal³⁷⁶, une crise de la sensibilité aux œuvres. On considère qu'un visiteur reste 28 secondes devant une œuvre d'art³⁷⁷. Certains commencèrent à s'alarmer de cette frénésie qu'on aperçoit chez les visiteurs, de ce manque d'attention³⁷⁸ et de concentration et militent, désormais, en faveur d'un ralentissement du rythme de visite pour savourer et prendre son temps. Le roman au succès international, *Les yeux de Mona* de Thomas Schlessler, paru en France en 2024³⁷⁹, fait éloge de la contemplation, du temps long : entrer au musée pour n'aller que vers une seule œuvre et prendre le temps de la contempler. La typologie des visites favorisant l'éveil sensoriel s'étoffe.

La Slow visite³⁸⁰

En 2009, Phil Terry, patron de la société de conseil Creative Good, lança le programme Slow Art Day³⁸¹ : il était alors demandé au visiteur de rester dix minutes au minimum devant une œuvre, de se concentrer, d'analyser les détails, puis d'en discuter au sein du groupe. En dix ans, 1500 expériences de ce type ont été menées dans le monde. Il s'agit de concentrer l'attention sur le moment présent, de vivre l'instant, face à l'œuvre, en pleine conscience sensorielle.

En France, ce mouvement a été initié, en 2017, par Gaëlle Piton, sophrologue et certifiée en méditation, dans une volonté de lier médiation et méditation pour favoriser la démocratisation de l'art. Elle mena ces expériences de médiation/méditation, « un pas de côté »³⁸² qu'elle nomma *Slow visite*³⁸³, dans le musée Paul Éluard de Seine-Saint-Denis auprès de collégiens, pendant sept ans, puis de tous les publics, en collaboration étroite avec la médiatrice du musée, Lucile Chastre, chacune selon ses compétences. Dans cette co-construction qui nourrit la pratique de chacune, réside la force et l'originalité de cette innovation. La médiation muséale proposée par le médiateur s'élabore à partir du ressenti des visiteurs qui a émergé grâce à la méditation guidée par la sophrologue. Gaëlle Piton propose désormais des *slow visites*, pour tous les publics, y compris les familles, dans d'autres musées.

Ce type de visite rend l'art accessible à tous car il passe par le corps et permet d'offrir, même au public le plus averti, un regard neuf sur l'objet. Pour Gaëlle Piton, l'objectif des *slow visites* est de rendre la liberté du discours sur l'art à l'observateur, de l'outiller afin de lui montrer qu'il l'est déjà, c'est le « rassurer sur la relation aux œuvres ».

³⁷² Annexe C : Entretien avec Anne-Sophie Grassin et entretien autour de la médiation sensible avec Anne-Sophie Grassin 27 janvier 2023 sur le [site Métis](#).

³⁷³ Annexe C : Entretien avec Anne-Sophie Grassin. Anne-Sophie Grassin fonde ses recherches sur la théorie des intelligences multiples de Howard Gardner.

³⁷⁴ Gaëlle Piton soutient que les *slow visites* sont adaptables à tout type d'objet.

³⁷⁵ Théorisée par Yves Citton comme le précise Anne-Sophie Grassin.

³⁷⁶ Annexe A : Entretien avec Véronique Andersen.

³⁷⁷ Étude réalisée par l'American Psychological Association, en 2017, au Art Institute de Chicago, la même durée avait été constatée au MET à New York en 2001.

³⁷⁸ Le MAC VAL a proposé le 23 et 24 mars 2024, le [Festival de l'attention](#) avec une réflexion sur un rapport non contraint au temps, sur l'attention au monde, à soi et aux autres grâce aux œuvres.

³⁷⁹ Thomas Schlessler, *Les yeux de Mona*, Paris, Éditions Albin Michel, 2024.

³⁸⁰ Annexe G : Entretien avec Gaëlle Piton.

³⁸¹ [Site Slow Art Day](#).

³⁸² PITON Gaëlle, *Et si l'on faisait un pas de côté ?* Paris, Éditions Leduc, 2022.

³⁸³ Gaëlle Piton a fait le choix de ne pas déposer la locution *slow visite*, utilisée désormais à mauvais escient par des personnes peu scrupuleuses. Elle rappelle qu'il ne s'agit absolument pas d'hypnose, mais bien d'une coconstruction avec un médiateur.

L'hypnose au musée

Le musée de Cluny-Musée national du Moyen Âge (Paris) y propose depuis 2022, pour la première fois, en France, des visites sous hypnose pour adultes, animées par Juliette Verga Laliberté, maître praticienne en hypnose. Ces visites appelées *Cluny tranquille* d'une durée de quarante-cinq minutes reposent sur une approche sensible « où l'attention est entièrement portée sur les œuvres, ces moments hors du temps offrent une occasion de tisser une relation avec les œuvres mais aussi de s'écouter soi-même. L'état hypnotique permet un accès plus direct à l'imaginaire ainsi qu'une mise en relation fine avec les sens externes (les cinq sens) et internes (équilibre, perception de la température, perception de la position du corps dans l'espace, perception de l'ensemble des sensations) »³⁸⁴. Anne-Sophie Grassin précise que des enquêtes auprès des publics ont été menées au musée de Cluny sur les médiations sensibles. Elles ont révélé que cette prise en compte holistique du visiteur permettait de développer plusieurs habiletés : « développer la concentration, décupler le plaisir face à l'œuvre, permettre une plus grande autonomie et en somme, de voir le musée autrement »³⁸⁵.

La Cérémonie du regard³⁸⁶

D'autres médiations centrées sur l'attention, la visite en pleine conscience, l'utilisation du corps sont proposées dans des institutions muséales comme au MAC VAL, sous l'impulsion, encore, de Anne-Sophie Grassin. Véronique Andersen propose régulièrement, au MAC VAL, une visite selon un protocole qu'elle a mis au point, après de longues années d'expérience en médiation muséale, la *Cérémonie du regard*. Après un temps de relaxation, de méditation, le groupe (d'une quinzaine de personnes) est conduit devant une œuvre. Véronique Andersen se place derrière les visiteurs. Sans connaître ni le nom ni le titre de l'œuvre, le visiteur est invité à regarder, en silence, attentivement le tableau, en s'approchant, reculant, se positionnant sur le côté, dirigeant son regard de bas en haut, puis de gauche à droite. Le corps est tout entier sollicité et devient « un élément actif de la contemplation ». Ensuite vient le temps de l'échange entre participants sur les ressentis. Enfin, Véronique Andersen donne quelques données scientifiques sur l'œuvre, les éléments cognitifs arrivent donc en dernier, laissant la place à l'émotion et au ressenti. Là encore, le long temps passé devant une seule œuvre (trente minutes) favorise la découverte des détails, une réflexion plus profonde, une tentative d'interprétation de l'œuvre qu'un regard distrait ou trop rapide n'aurait jamais permis.

³⁸⁴ Site du musée de Cluny.

³⁸⁵ Entretien dans *Métis op. cit.*

³⁸⁶ Annexe A : Entretien avec Véronique Andersen.

Éveil sensoriel

Au musée d'Art moderne de Paris, Isabelle Martinez propose aux visiteurs de s'initier au wutao et à l'éveil sensoriel pour une approche sensible des œuvres. Isabelle Martinez se définit comme une conceptrice du bien-être au musée. Lors de la visite, un temps de relaxation est proposé puis Isabelle Martinez guide activement les participants dans l'attention portée aux œuvres sans donner d'explications scientifiques sur les œuvres, mais en ponctuant son propos d'exercices de relaxation, d'étirements et de respiration.

Le risque avec de telles propositions de médiation sensible qui restent très marginales dans les programmations, est de faire entrer dans les musées des personnes qui n'ont aucune formation scientifique, aucune formation en médiation muséale et qui se substituerait au médiateur. Dans les salons professionnels dédiés à l'univers muséal, les entreprises proposant ce type de médiation accompagnant le public vers une contemplation approfondie se multiplient et on peut s'interroger sur la qualité des informations scientifiques dispensées, quand elles existent. Ne s'éloigne-t-on pas dès lors de l'un des objectifs essentiels de l'éducation muséale qui est la transmission des savoirs, pour ne privilégier que le bien-être ? Anne-Sophie Grassin rappelle que la « médiation sensible est portée par l'humain, pour l'humain et qui, activée de manière très subjective et particulière, vient augmenter l'information scientifique, donc le savoir, avec une médiation qui part de l'œuvre pour faire une expérience et qui revient à l'œuvre. Le sensible est le moyen, mais le but ou la finalité, c'est l'œuvre, c'est la découverte de l'œuvre ».

Enfin, ces visites, faisant appel à des intervenants extérieurs, représentent un coût élevé et sont parfois peu rentables comme le souligne Corinne Héreau du Musée en Herbe.

Médiation sensorielle

La médiation tend à prendre de plus en plus en considération l'individu dans son intégralité en faisant appel à tous ses sens. La médiation sensorielle, faisant partie de la médiation sensible, connaît un essor remarquable depuis la fin des années 2000. Dans cette volonté de prise de conscience de soi et de recherche de bien-être, dans une conception du musée comme un centre de mieux-être, la médiation sensorielle tient une place de choix. Elle part du constat que la vue n'est pas l'unique sens qui peut être sollicité lors d'une visite. Le toucher, l'ouïe, l'odorat, et même le goût peuvent aussi être mis à contribution pour une appréhension globale de l'œuvre par une stimulation holistique du visiteur, afin de

donner du sens, de susciter des émotions. La stimulation de plusieurs sens attise la curiosité, stimule le désir d'apprendre et de comprendre, favorise la mémorisation. Le musée du Saut du Tarn³⁸⁷ à Saint-Juéry (Tarn) semble avoir été pionnier en matière de médiation sensorielle³⁸⁸. En 2008, ce musée a, en effet, proposé une muséographie fondée entièrement sur les sens pour le parcours de l'exposition *Traverse sensorielle*.

La vue a toujours été privilégiée dans les musées, désormais des outils de médiation, conçus pour tous et non spécifiquement pour les visiteurs atteints de handicap, sont installés au sein des collections et des expositions pour solliciter l'odorat, l'ouïe, le toucher et même le goût.

Le toucher est un sens sollicité au cours des ateliers mais aussi lors des manipulations notamment dans les musées de sciences ou les musées d'architecture qui proposent souvent des jeux de construction en libre accès, en plus des ateliers, afin de faire comprendre les méthodes de construction de tels ou tels éléments d'architecture. La Cité de l'Architecture et du Patrimoine a mis à disposition dans les salles, un jeu avec des pièces de bois permettant de construire une voûte pour comprendre la fonction de la clef de voûte.

La dimension sonore³⁸⁹ demeure la plus couramment utilisée. Logiquement, les musées présentant des instruments de musique tels les musées de la musique ou les musées ethnographiques ont été les premiers à proposer des dispositifs d'écoute de musique³⁹⁰, ces dispositifs, éléments complémentaires indispensables, sont le plus souvent des casques individuels. La compréhension de l'utilité, de la finalité, de la forme même de l'instrument se perçoit à travers les sonorités émises, la dimension sonore fait partie intégrante de l'objet. Désormais, les dispositifs sonores sont proposés en soutien à la médiation, permettant de contextualiser l'objet, d'aider à son interprétation, dans de nombreux musées y compris les musées des Beaux-Arts. Dans l'exposition *Brancusi* (27 mars au 1^{er} juillet 2024) au Centre Pompidou, une douche sonore, haut-parleur directionnel, avait, par exemple, été installée devant les pochettes des disques de l'artiste et permettait ainsi de mieux appréhender ses goûts, son univers artistique, de donner un contexte transdisciplinaire à ses créations. Le musée des Confluences (Lyon) va encore plus loin dans l'utilisation des dispositifs sonores en décidant de se passer des images dans ses *Cabanes à histoires*, qui sont des dispositifs sonores hors les murs qui permettent d'appréhender autrement les collections du musée. Ces cabanes mettent en récit une courte histoire de six à huit minutes autour d'objets emblématiques du musée. Ce type de proposition remet radicalement en jeu le rapport à l'expôt et espère ainsi attiser la curiosité du visiteur-écouteur.

³⁸⁷ Site du musée. Le musée est installé au cœur d'un ancien site métallurgique et retrace deux siècles d'aventure industrielle et sociale.

³⁸⁸ Le Quotidien de l'art, édition SITEM, avril 2024, p.13.

³⁸⁹ Le son peut aussi être un expôt en soi.

³⁹⁰ SCÉLLES Julie, *Les dispositifs d'écoute dans les lieux d'exposition*, 16 mars 2015.

Les dispositifs olfactifs font également leur apparition dans les institutions muséales et favorisent l'engagement du visiteur en créant une « sorte d'effet de réalité »³⁹¹. L'Institut du monde arabe en proposa dans l'exposition *Osiris, mystères engloutis d'Égypte*, en 2016. L'expérience se poursuit avec l'exposition *Parfums d'Orient* (26 septembre 2023 – 17 mars 2024) qui était jalonnée de dispositifs olfactifs innovants. Tantôt ambiance olfactive, tantôt œuvre odorante ou encore dispositifs didactiques et sensoriels, l'odorat était constamment sollicité, venant appuyer, compléter les supports écrits de médiation ou le propos du médiateur lors des visites guidées. Grâce aux progrès technologiques, notamment l'intelligence artificielle³⁹², il sera de plus en plus aisé de recréer des odeurs.

Le goût, quant à lui, est exploité, par exemple, lors des visites dégustation proposées dans les musées du vin, notamment à la Cité du vin à Bordeaux avec un parcours sensoriel de dégustation et des ateliers de dégustation³⁹³. Le musée de Montmartre (Paris) met en avant une visite des vignes suivie d'une dégustation et l'accès libre au musée³⁹⁴. Plus original, des musées d'art s'emparent de l'idée : le musée Lambinet (Versailles) avec des visites dégustation Art et Vin³⁹⁵ qui permettent de découvrir, en soirée, dans le calme, « cinq vins de terroir et cinq œuvres phares lors d'une visite sensorielle du Musée Lambinet en compagnie de l'œnologue Olivier Delorme et d'un membre de l'équipe du musée ». Quant au musée Fabre de Montpellier, il organise tous les mois une visite œnologique « mêlant le vin et l'art », « il s'agit d'un parcours à double voix avec un vigneron de l'AOC Languedoc Grés de Montpellier qui dévoile tous les secrets des œuvres et les usages du temps en matière de vin »³⁹⁶.

Enfin, des expériences totalement inattendues mettant le corps à l'honneur ont été initiées au Palais de Tokyo en 2018 : les visites nues³⁹⁷ en collaboration avec l'Association des naturistes de Paris. Le musée Maillol (Paris) a proposé des visites naturistes pour l'exposition *Hyperréalisme. Ceci n'est pas un corps* (du 8 septembre 2022 au 5 mars 2023) et à renouveler l'expérience lors de l'exposition *Elliott Erwitt rétrospective* (23 mars au 15 août 2023). Une autre façon de mettre en jeu son corps ».

³⁹¹ LEHALLE Evelyne, *Sentir les parfums des tableaux*, Nouveau Tourisme Culturel, 2023.

³⁹² Projet Odeuropa lancé et financé par l'Union Européenne sur la sauvegarde du patrimoine olfactif. L'idée de patrimoine olfactif est née au Japon en 2001. Article de LEHALLE Evelyne sus-cité.

³⁹³ Site de la Cité du vin, Bordeaux, Parcours sensoriel de dégustation via sensoria, du 26 mars au 3 novembre 2024.

³⁹⁴ Site du musée de Montmartre, Paris. Un verre gravé est même offert !

³⁹⁵ Site du musée Lambinet, Versailles.

³⁹⁶ Site du musée Fabre, Montpellier.

³⁹⁷ VIENNE Martin, *Tous nus au Palais de Tokyo*, BeauxArts, 11 mai 2018, 7000 demandes d'inscription ont été reçues pour 160 places

Muséothérapie ou les vertus thérapeutiques de l'art

Leslie Labbé³⁹⁸ précise la différence entre muséothérapie et art-thérapie. La muséothérapie consiste en un « soutien thérapeutique en utilisant l'environnement muséal. La différence avec l'art-thérapie, parce que c'est souvent par ce biais qu'on l'aborde, est que l'on ne va pas forcément avoir une pratique artistique, mais on va utiliser le musée avec toutes ses ressources, ses espaces, ses caractéristiques, pour avoir une approche thérapeutique et accompagner le soin »³⁹⁹.

Les premiers projets d'art-thérapie ont été conduits au Royaume-Uni dès 1944⁴⁰⁰, les États-Unis et le Canada suivirent. Les premières expériences en muséothérapie eurent lieu dans les années 1980 et 1990, à nouveau dans les pays anglosaxons. La muséothérapie n'a fait son entrée que tardivement dans les musées français.

En 2016, le musée des Beaux-Arts de Montréal, alors dirigé par Nathalie Bondil⁴⁰¹ qui a forgé le concept de muséothérapie, a ouvert un espace dédié à l'art-thérapie et à l'éducation, l'Atelier International d'éducation et d'art-thérapie.

Favorisée par la pandémie de Covid-19 qui a permis la prise de conscience, par les musées, de leur rôle à jouer en matière de bien-être et de santé, la muséothérapie connaît, aujourd'hui, un essor fulgurant. Désormais, le musée fait partie des prises en charges non-médicamenteuses reconnues pour certaines pathologies.

« Face à une œuvre d'art que l'on apprécie, notre cerveau va sécréter de multiples neurotransmetteurs bénéfiques : de la dopamine, impliquée dans le mouvement et l'élan vital, de la sérotonine, souvent appelée « hormone du bonheur », et de la morphine endogène, qui calme les douleurs et diminue l'anxiété, détaille le neurologue Pierre Lemarquis⁴⁰², président de l'association L'Invitation à la beauté. Ces soins contemplatifs seraient à même de donner l'envie de guérir. » Dans un rapport de 2019, l'OMS⁴⁰³ confirme que la fréquentation des lieux culturels est source de bien-être (*care*)⁴⁰⁴ et de mieux-être voire de guérison (*cure*).

En 2018, on dénombrait une centaine de projets de pratiques encadrées à destination de publics spécifiques, atteints de maladies. Ces projets sont menés en partenariat avec les structures médico-sociales, selon une typologie d'activités traditionnelles et sont fortement inspirés du modèle anglo-saxon : « visites et ateliers adaptés, malles accompagnant les activités menées hors les murs, médiation conversationnelle... »⁴⁰⁵. En 2008, le Palais des Beaux-Arts (PBA) de Lille fit figure de pionnier en accueillant, autour d'ateliers de pratique artistique et de découverte des œuvres d'art, des groupes de personnes autistes en « assurant des contenus d'activité, des espaces et un accueil adaptés »⁴⁰⁶.

En 2014, le PBA, le Dallas Museum of Art et le musée des Beaux-Arts de Montréal, avec le soutien du réseau FRAME (French American Museum Exchange)⁴⁰⁷, décidèrent de mettre en commun leurs expériences, ce qui aboutit à la rédaction d'un guide muséal téléchargeable pour l'accueil des personnes autistes⁴⁰⁸.

En 2014, inspiré par le programme *Meet me* du MoMA (New York), le musée de la Musique (Paris) a mis en place le projet *Au rythme du souvenir* à destination des personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer, avec deux cycles de visites expérimentales. Fort de cette expérience et voulant la partager, le musée a élaboré une méthodologie de travail modélisable et téléchargeable⁴⁰⁹. Le projet CALMAN à Nice, conçu, en 2015, à l'attention des personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer, a emboîté le pas⁴¹⁰.

Désormais, de nombreux musées proposent des visites guidées pour les personnes atteintes de cette maladie et leurs accompagnants. Les médiateurs ne reçoivent pas toujours de formations adaptées pour l'accueil des publics atteints de maladies neurodégénératives ou autres maladies mentales comme l'autisme, par exemple. Certains confient se trouver parfois très désemparés face à ce public et ses réactions et évoquent la difficulté de mener simultanément une médiation pour deux types de public : les accompagnants et les personnes malades.

Les musées s'engagent dans le soutien à d'autres pathologies, comme l'addiction ou encore l'anorexie mentale.

³⁹⁸ LABBÉ Leslie, *La muséothérapie, Analyse des potentiels thérapeutiques du musée*, Les Cahiers d'études de l'Observatoire de l'OCIM, 2021.

³⁹⁹ France Culture, DELPIERRE Margot, janvier 2023.

⁴⁰⁰ NAULEAU Méliissa, *Pratiques muséales à vocation thérapeutiques. Musée + Art-thérapie = Muséothérapie*, Lettre de l'OCIM, n°175, 2018. Projets menés avec le concours du peintre Adrian Hill (1895-1977), reconnu comme l'un des fondateurs de l'art-thérapie.

⁴⁰¹ Historienne de l'art, aujourd'hui directrice du musée de l'Institut du monde arabe.

⁴⁰² LEMARQUIS Pierre, *L'Art qui guérit*, Paris, Hazan, 2020.

⁴⁰³ Site de l'OMS et site de l'ONU.

⁴⁰⁴ La notion de *care* s'est développée d'abord dans les sciences sociales il y a une vingtaine d'années.

⁴⁰⁵ NAULEAU Méliissa, *op. cit.*

⁴⁰⁶ Site du PBA Lille.

⁴⁰⁷ FRAME œuvre pour un égal accès à l'art de tous les publics.

⁴⁰⁸ Site du PBA.

⁴⁰⁹ Site de la Philharmonie de Paris.

⁴¹⁰ Site innovation Alzheimer.

En 2015, le musée d'Aquitaine⁴¹¹ (Bordeaux) a lancé un projet d'atelier en hôpital à destination de publics atteints d'anorexie mentale.

Le Louvre-Lens a lancé, quant à lui, un programme *Louvre-Lens-Thérapie* où, lors de chaque séance (deux par mois), animée par une art-thérapeute et une médiatrice culturelle, les œuvres du musée ou le parc « sont prétextes à la contemplation et à l'introspection »⁴¹².

La Cité des sciences et de l'industrie, quant à elle, propose même des rencontres individuelles avec un professionnel de santé⁴¹³.

Enfin, confortant le musée dans cette nouvelle mission de prise en charge de visiteur-patient, sont apparues, en France, depuis 2022, les ordonnances muséales⁴¹⁴ ou prescriptions muséales : le médecin prescrit une visite pour aller au musée. Certains musées accueillent gratuitement ces visiteurs-patients, parfois ces visites sont financées par des associations de patients. Comme dans le cadre d'une visite sensible, la visite sera fondée sur l'expression du ressenti, l'émotion. Le MO.CO, espace Montpellier contemporain, a été précurseur en lançant, en 2022, le projet pilote *L'Art sur ordonnance* à l'initiative du Pr. Philippe Courtet, chef des urgences psychiatriques du CHU de Montpellier, pour des personnes ayant vécu des crises dépressives, mais non hospitalisées. Il s'agit bien là de soins complémentaires au traitement de la dépression. Les patients bénéficient d'une visite de l'exposition, d'ateliers pratiques comme le dessin, animés par un artiste. Si, comme le montrent les études utilisant la neuro-imagerie, contempler des œuvres d'art stimule des régions cérébrales et active le système de récompense associé au plaisir, cela permet aussi aux patients de lutter contre la solitude en intégrant un groupe de visiteurs-patients, de retrouver un sens à l'existence et de développer une sensibilité artistique, voire des compétences nouvelles.

Le Palais des Beaux-Arts de Lille emploie à plein-temps une art-thérapeute qui propose, sur prescription muséale, cent quarante séances annuelles pour les patients adressés par les différents services hospitaliers lillois⁴¹⁵, des actions pérennisées par la signature d'une convention, en septembre 2023. Les sessions durent deux heures et débutent par une visite des collections où les œuvres sont scrupuleusement choisies. L'art-thérapeute invite, ensuite, les visiteurs-patients à exprimer leur ressenti, à observer. L'atelier artistique prolonge la visite.

⁴¹¹ En 2006, ce musée avait réalisé une exposition *Ados à corps perdu* sur le thème de l'anorexie mentale dans le cadre du projet Mémoires du corps, faisant du musée le médiateur culturel au cœur d'enjeux essentiels de santé. L'exposition a été présentée au musée international de la Croix-Rouge et du Croissant Rouge (Genève) du 22 juin 2016 au 8 janvier 2017.

⁴¹² [Site du musée Louvre-Lens.](#)

⁴¹³ [Site de la Cité des sciences.](#)

⁴¹⁴ Une « idiotie » pour Cécilia de Varine.

⁴¹⁵ Notamment de l'Assistance Médicale à la Procréation, les malades atteints de la maladie d'Alzheimer, de cancer, patients en addictologie, en pédopsychiatrie.

L'attention au bien-être et développement personnel trouve un prolongement naturel avec les opérations de médiation menées aussi hors les murs auprès des publics dits empêchés, dans les hôpitaux, les prisons...

Le médiateur voit ainsi entrer au musée des professionnels de santé, des psychothérapeutes, des art-thérapeutes ou des professionnels de secteurs liés au bien-être comme la sophrologie, la méditation, la relaxation. Un travail en collaboration est le plus souvent privilégié, mais certains intervenants s'affranchissent de la présence du médiateur culturel.

Rares sont les formations en médiation culturelle qui s'intéressent à la muséothérapie. L'École du Louvre (en Master 1) et l'Institut national du patrimoine proposent, toutefois, depuis 2021, un séminaire de muséothérapie animé par Nathalie Bondil.

En revanche, les formations en art-thérapie, fondées sur des cours en psychologie, ouvertes à tous, même parfois sans prérequis, se multiplient. Depuis la rentrée universitaire 2023, l'université Claude-Bernard-Lyon-1 a lancé une diplôme universitaire *Prescription culturelles : arts et santé* qui s'adresse exclusivement aux professionnels du soin.

La majorité⁴¹⁶ de ces pratiques muséales qui visent le bien-être, le mieux-être et même la santé du visiteur reposent sur la contemplation de l'objet, permettant une connaissance approfondie, un autre regard sur l'objet, par la mise en œuvre de tous les sens et du corps. Toutes ces pratiques, même celles qui négligent l'interprétation, la transmission d'un savoir, favorisent la familiarisation avec l'institution muséale et permettent de toucher de nouveaux publics.

Cette approche holistique du visiteur connaît un développement considérable, cependant, l'offre reste encore rare. Anne-Sophie Grassin, Gaëlle Piton et Anne Krebs précisent que ces visites sont complémentaires des autres types de visites et ne sauraient s'y substituer.

Au-delà de la considération du bien-être du visiteur, la logique économique reste un enjeu crucial pour les musées qui considèrent aussi le visiteur comme un client à séduire.

⁴¹⁶ Avec les réserves apportées dans ce chapitre concernant certaines pratiques.

4. La médiation-consommation, centrée sur le visiteur-client

Dans une logique économique et financière prenant en compte, notamment, la baisse des subventions accordées aux musées nationaux depuis 2012 (hors aides exceptionnelles liées à la pandémie de Covid-19⁴¹⁷) les institutions muséales mettent au point des stratégies pour accroître leurs ressources propres. Outre le mécénat, les dons et legs ou encore les financements participatifs pour l'acquisition des œuvres, la valorisation des lieux et la billetterie constituent deux pôles majeurs d'accroissement des ressources.

En 2017, la valorisation des lieux qui comprend location ou concession d'espaces (boutiques, restaurants, réceptions, séminaires ...) a rapporté 40 millions d'euros aux musées nationaux⁴¹⁸. Cette valorisation des lieux n'est pas l'apanage des musées nationaux ; désormais, la majorité des institutions muséales disposent d'une boutique, d'un lieu de restauration, d'un espace pour les spectacles, comme les auditoriums.

Le musée devient un véritable lieu de vie, un musée-ville dont l'attractivité peut être renforcée par une librairie-bibliothèque, un jardin ... Le visiteur devient client, consommateur des espaces et activités mis à sa disposition, sans forcément être amené à visiter les collections permanentes ou les expositions.

Pour attirer les visiteurs français qui demeurent parfois trop impressionnés par les musées et qui n'osent pas franchir les portes, et cela, même avant la crise liée à la pandémie de Covid-19, pour séduire à nouveau les visiteurs étrangers, pour convaincre le visiteur-internaute de se rendre physiquement au musée, les musées se laissent également tenter par le ludique, le spectaculaire, l'innovant⁴¹⁹.

Le jeu et le divertissement

La veine ludique, désormais aussi exploitée pour les adultes, est portée dans les activités de type *escape games*. Ces jeux d'évasion sont apparus en 2016 dans les musées d'histoire en France, puis en 2017 dans les musées de sciences puis dans les musées d'art, en 2018, afin de « faire de la visite une expérience plus interac-

tive (les visiteurs sont munis d'iPad) et séduire les jeunes ... un nouveau loisir arty»⁴²⁰. Tel fut le cas au Louvre avec le *Projet Exodus-Les couloirs du temps* en 2018. Les chasses au trésor, les enquêtes, les jeux de piste sont également très en vogue comme lors de l'ouverture de l'exposition *La Fabrique du luxe* au musée Cognacq-Jay (Paris) à « la lueur des bougies avec des musiciens en costumes baroques »⁴²¹. Ces jeux permettent de découvrir autrement les collections et permettent d'attirer l'attention du visiteur sur des détails précis des œuvres, « tout passe par la vue et l'observation ».

Le jeu permet d'atteindre un public moins familier des musées. Toutefois, si certains jeux témoignent d'un véritable apport de savoirs scientifiques sur les collections et les œuvres, certains demeurent de simples divertissements.

Ludiques, divertissantes sont également les visites faisant appel au spectacle vivant. Ces visites théâtralisées, chantées, dansées connaissent, depuis une dizaine d'années, un essor considérable. Ces visites menées par des comédiens, des chanteurs, des danseurs permettent de découvrir les collections de manière légère et divertissante tout en transmettant des connaissances scientifiques, historiques, esthétiques sur les œuvres, en touchant la sensibilité des visiteurs.

Le spectaculaire et l'immersif

Enfin, à l'instar des architectures spectaculaires de musée, une des voies de la médiation tend vers le spectaculaire⁴²² dans l'exposition, où l'exposition entière fait médiation. Les expositions immersives, héritières des panoramas et dioramas, fournissent un exemple éloquent de cette nouvelle tendance. On assiste à une véritable « fièvre de l'art immersif »⁴²³. Ce concept d'immersion totale a vu le jour en 1976, lorsque « Albert Plécy a fondé un centre d'art numérique, la Cathédrale d'images, rebaptisé Carrières de Lumières, en 2012, lors de sa reprise par Culturespaces »⁴²⁴. En 2018, l'Atelier des Lumières fut inauguré à Paris. Le mapping vidéo permet aux visiteurs d'être en immersion totale et de découvrir les œuvres projetées en détail. Ces centres d'art numérique n'entrent pas, pour les professionnels des musées, dans le champ muséal, toutefois ils connaissent un succès incontestable auprès du public⁴²⁵ et ont inspiré les musées.

⁴¹⁷ Un soutien exceptionnel de 234 millions d'euros pour accompagner les établissements publics dans le cadre de France relance, sur un budget total du ministère de la Culture de 4,083 milliards d'euros (hors audiovisuel public) soit une progression de +7,5% par rapport à la loi de finances initiales pour 2021, source site du ministère de la Culture et Communication.

⁴¹⁸ Site Vie publique, *Musées nationaux : quelle stratégie de financement ?* publié le 20 novembre 2018.

⁴¹⁹ Chute de 61% de visiteurs en 2021 par rapport à l'année de référence 2019, *Fréquentation des musées et monuments : 2021 (presque) aussi déprimante que 2020*, Journal des Arts, publié le 21 janvier 2022.

⁴²⁰ BINDE Joséphine, *Les escape games à l'assaut des musées*, BeauxArts Magazine, décembre 2018.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² CAILLET Élisabeth et MAIRESSE François utilisent le terme de spectacularisation.

⁴²³ BINDE Joséphine, *La fièvre de l'art immersif*, BeauxArts Magazine, octobre 2019.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.* : l'exposition consacrée à Gustave Klimt a attiré 1,2 millions de visiteurs » du 13 avril au 6 janvier 2019

Les institutions muséales ont ouvert leurs portes à ce nouveau procédé d'immersion totale, sons et images qui reste toutefois inaccessible aux personnes atteintes de handicap visuel comme le remarque Bertrand Verine. La première occurrence d'ordre muséal fut celle proposée par le collectif d'artistes japonais TeamLab, spécialiste de l'art numérique immersif, sous la Grande Halle de la Villette de Paris *Au-delà des limites* (du 15 mai au 9 septembre 2018). Il s'agissait d'une « série d'installations interactives et immersives dans lesquelles le visiteur était entouré d'images à 360° qui évolu(ai)ent au gré des mouvements »⁴²⁶.

Les professionnels des musées ont nourri cette technologie de sens et le procédé immersif est devenu aussi un outil de médiation comme en témoigne *Expo Pompéi* du Grand Palais⁴²⁷ : « un parcours immersif plonge le visiteur au cœur de Pompéi, du temps de sa splendeur et pendant la tragédie de sa destruction, par des projections 360° en très haute définition, des créations sonores et des reconstitutions en 3D des rues et habitations. Alliant technologies et archéologie, l'exposition raconte l'histoire fascinante de cette Cité et des (re)découvertes permises par les fouilles menées à toutes les époques, jusqu'à aujourd'hui »⁴²⁸. En raison de la crise sanitaire l'exposition a dû fermer ses portes, mais le Grand Palais a permis aux visiteurs-internautes de profiter d'une visite virtuelle grâce à l'exposition *Pompéi chez vous* grâce à des vidéos, à la Réalité Virtuelle et à la Réalité Augmentée. L'exposition, bien qu'annoncée clairement comme ludique et spectaculaire, avait une vraie vocation didactique fondée sur un contenu scientifique de qualité permettant des reconstitutions 3D d'une extrême précision.

Les expositions immersives apparaissent également en marge d'une exposition principale pour donner une autre dimension à l'exposition, plus ludique ou plus sensorielle. Ainsi, lors de l'exposition *Van Gogh à Auvers-sur-Oise*, le musée d'Orsay a fait appel à la start-up Lucid Realities pour créer une exposition immersive, une expérience en réalité virtuelle, accessible avec l'achat d'un billet supplémentaire. Cette expérience introduisait une dimension émotionnelle et sensible : la voix de Marguerite, la fille du docteur Gachet, guidait le visiteur « et, grâce au *hand-tracking*, le visiteur peut ressentir la matérialité de la peinture, jouer avec les couleurs, les coups de pinceaux »⁴²⁹.

Les conservateurs utilisent désormais la technologie pour montrer autrement les œuvres et faire voyager le visiteur, dans le cadre d'une exposition spectaculaire. Cela permet de transmettre du savoir tout en attirant, par cette technologie, un large public, pas forcément familier des institutions muséales. Vincent

Delieuvin, conservateur en chef de la peinture italienne du XVI^e siècle au musée du Louvre, a soutenu le projet *La Joconde Exposition immersive*⁴³⁰ dont il était le conseiller scientifique, considérant que « le statut de chef-d'œuvre de *La Joconde* l'a éloignée de nous »⁴³¹. L'apport scientifique du conservateur ajouta du sens au sensoriel. Ici, la logique de l'accessibilité pour tous s'ajoutait à la logique de l'exposition spectaculaire. Danièle Giraudy fait valoir que cette exposition immersive était très chère pour le visiteur et ne permettait pas de répondre à ses attentes et à ses questions, le médiateur, personne physique, est seul capable de s'adapter.

Ces technologies au service de ces nouvelles formes d'exposition sont de réels outils de médiation. Elles mettent en relation un objet, ou même l'entièreté de l'espace muséal, et un visiteur, mais dans une autre réalité, porteuse elle aussi de sens.

Outre l'apport indéniable et essentiel des nouvelles technologies dans le spectacle muséal, la scénographie⁴³², depuis les années 1980, tend à occuper une place grandissante à la frontière de la création artistique, du marketing, de la communication et de la médiation⁴³³. Si l'exposition fait sens comme dispositif de médiation, les moyens de l'exposition y participent activement : lumière et effets de dramatisation, choix des couleurs, soclage, choix du cheminement, signalétique, affichage sont au service du récit voulu par le commissaire de l'exposition. En cela, on peut considérer la scénographie comme appartenant à la médiation. Les cimaises de l'exposition *L'âge d'or de la peinture anglaise, de Reynolds à Turner*⁴³⁴ étaient peintes de couleurs vives rappelant les intérieurs anglais ou les murs de la Tate Britain, ce qui renforçait le récit de l'exposition, créant une ambiance singulière. Les expositions du musée des Arts décoratifs jouent aussi sur une scénographie spectaculaire pour attirer le visiteur, attirer des publics peu familiers des musées. L'exposition *Thierry Mugler, Couturissime*⁴³⁵ en est un exemple remarquable, mêlant, dispositifs multimédias, dispositifs olfactifs, douches sonores, dramatisation par effets lumineux ... un foisonnement d'outils au service d'une exposition sur un créateur visionnaire et prolifique. La combinaison de ces outils de médiation spectaculaires était telle qu'elle contribuait à l'autonomisation totale du visiteur immergé dans l'univers créatif de l'artiste ; la médiation humaine devenait superflue voire impossible en raison de l'ambiance sonore enveloppante.

⁴³⁰ Du 10 mars 2022 au 21 août 2022, Palais de la Bourse, Marseille.

⁴³¹ GUILLAUME Florence, ULLMANN Charlotte, *La Joconde au doigt et à l'œil*, Beaux-Arts Magazine, mai 2022, p.38.

⁴³² Ou expographie ou muséographie in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, p.660.

⁴³³ CAILLET Élisabeth, CHAZOTTES Patrice, SERAIN Fanny, VAYSSE François (dir.), *La médiation culturelle : cinquième roue du carrosse*, p.16-17, la question de l'appartenance de la scénographie à la médiation fait débat, p.19.

⁴³⁴ Du 11 septembre 2019 au 16 février 2020 au musée du Luxembourg, Paris.

⁴³⁵ Du 30 septembre 2021 au 24 avril 2022 au musée des Arts Décoratifs, Paris.

⁴²⁶ Site Club innovation culture.

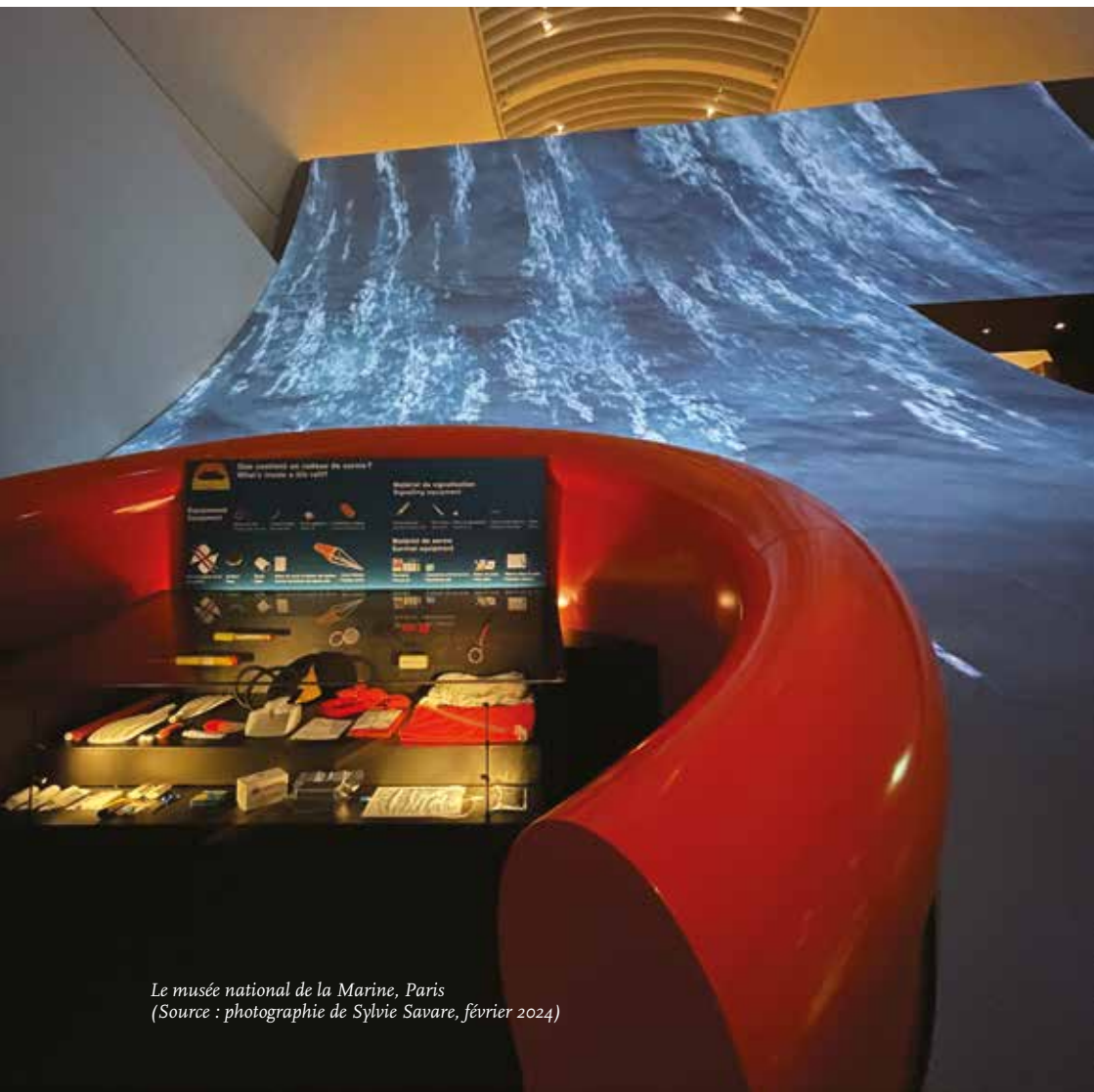
⁴²⁷ Du 1^{er} juillet au 29 octobre 2020.

⁴²⁸ Site du Grand Palais.

⁴²⁹ Propos de Alessandra Bogi, cheffe de production de la start-up Lucid Realities, in Le Quotidien de l'art, op. cit.



Exposition Thierry Mugler, *Couturissime*, du 30 septembre 2021 au 24 avril 2022 au musée des Arts décoratifs, Paris (Source : [site Paris Secret](#))



Le musée national de la Marine, Paris
(Source : photographie de Sylvie Savare, février 2024)

Les collections permanentes commencent aussi à se doter de dispositifs spectaculaires. Le musée de la Marine, réouvert en novembre 2023, a axé une partie de sa communication sur la scénographie immersive : le visiteur peut ainsi entrer dans l'univers portuaire avec des conteneurs empilés faisant office de vitrines, ou dans l'étrave géante d'un navire abritant un écran à 360°C ou se trouver submergé par une immense vague numérique évoquant la situation des naufragés.

Cette quatrième voie de développement de la médiation tend vers l'intégration de tous les éléments du champ muséal dans un vaste territoire, un « tout médiation », qui regrouperait la médiation, le marketing, la communication, la politique des publics, la scénographie, l'architecture même du musée qui sont tous créateurs de liens entre l'institution et le visiteur, la frontière entre ces différents domaines étant de plus en plus ténue.

Depuis les années 1980, l'accompagnement muséal, dans sa grande diversité, contribue à favoriser le développement de chaque individu, qu'il soit de nature perceptuelle, cognitive, affective ou sociale. Cet accompagnement s'établit dans une double perspective globale, largement soutenue par l'émergence du numérique : d'une part, le visiteur, reconnu dans son individualité, est perçu et compris dans sa globalité, tous ses sens sont sollicités ; d'autre part, l'espace muséal, physique et virtuel, dans sa globalité fait médiation, créant des ponts entre le visiteur et les institutions muséales et entre les visiteurs eux-mêmes.

C - TOUS MÉDIATEURS : MÉDIATEUR, UNE PROFESSION EN DANGER ?

Dans ces différentes actions menées en faveur de tous, pour attirer de nouveaux publics et répondre aux impératifs d'accessibilité universelle, les institutions muséales se trouvent en concurrence avec d'autres établissements, fondations ou associations qui collaborent ou non avec des médiateurs professionnels.

La Fondation Art Explora dispose ainsi d'un réseau de plus de deux mille bénévoles en France et au Royaume-Uni. Elle propose cinq types de missions : la mission *Allo Miró* en faveur des résidents en Ehpad, un échange autour d'une œuvre d'art choisie par le bénévole en présentiel ou visioconférence, le dispositif *Un pied au musée* pour accompagner des associations tout au long de l'année et créer un lien avec l'institution, les interventions dans les hôpitaux avec des conversations autour de l'art, les interventions dans les centres de loisirs (lecture, ateliers créatifs...), enfin la participation au jury de présélection du prix européen Art Explora⁴³⁶. Pour devenir bénévole, aucune formation en médiation culturelle n'est requise. Lors des webinaires de présentation, il est bien précisé que le bénévole n'a pas vocation à

⁴³⁶ [Site Art Explora.](#)

remplacer le médiateur de musée, toutefois les actions menées par les bénévoles s'apparentent fortement au travail des médiateurs culturels professionnels.

Sans préjuger des compétences des bénévoles, on ne peut que s'étonner de l'expansion de ce mouvement général où tout un chacun peut devenir médiateur : les enfants qui de prescripteurs deviennent le temps d'une session, médiateur, les adolescents, les bénévoles d'associations, les bénévoles des sociétés d'Amis. Daniel Soulié précise, que dans de nombreux musées de province, ce sont les sociétés d'Amis qui organisent les activités, sans l'intervention de la direction du musée ou des conservateurs. Depuis longtemps, le musée a favorisé les conditions de partage de sa vocation et de son savoir scientifique avec les professeurs d'écoles, collègues et lycées en proposant des formations, des dossiers pédagogiques. Aujourd'hui, devant la quantité et la diversité des informations disponibles, il paraît aisé de s'improviser médiateur muséal.

On peut donc légitimement s'interroger sur la qualité des prestations proposées, remplissent-elle les missions d'une bonne médiation ? Peut-on donner des critères d'une médiation réussie ?

Les professionnels des musées interrogés ne donnent pas tous la même réponse à cette question : « apprendre des choses tout en ayant passé un bon moment »⁴³⁷, « le bon mot pour la bonne personne »⁴³⁸, « dire les choses simplement, mais en conservant l'exigence sur les contenus »⁴³⁹, « donner envie de revenir »⁴⁴⁰.

Dès lors, on pourrait avancer que si les critères d'une médiation réussie ne font pas consensus auprès des professionnels, il devient compliqué d'asseoir la légitimité de la profession et d'en protéger son exercice.

Conclusion

L'histoire de l'accompagnement muséal en France depuis le XVIII^e siècle se confond avec l'évolution de la relation tripartite musée/visiteur/objet muséalisé, une évolution liée à la finalité dévolue, au fil des siècles, à l'accompagnement.

Cet accompagnement ou éducation muséale, repose sur la transmission des savoirs : savoir, savoir-faire, savoir-être, des savoirs qui ont été tour à tour privilégiés pour être, aujourd'hui, promus dans leur ensemble, sans hiérarchie et, souvent, sans distinction.

Cette étude a permis de souligner qu'en France, les pouvoirs publics exercent un rôle majeur dans l'évolution des objectifs de l'accompagnement. À l'origine de la création des principales institutions muséales, l'État a mené et continue de mener une politique culturelle et une politique éducative très actives, et, aujourd'hui, fortement décentralisées. En définissant le rôle et les fonctions du musée, en écho au contexte international et au contexte socio-économique du pays, il oriente les objectifs et les modalités de l'accompagnement des publics, entérinant, aussi parfois, des pratiques initiées par quelques personnalités remarquables.

Jusqu'au XIX^e siècle, l'objet muséalisé s'offrait à la contemplation esthétique et intellectuelle, à la délectation des amateurs éclairés et était un objet d'étude pour les jeunes artistes. Les premiers outils d'accompagnement écrits et oraux apparaissent.

Durant le XIX^e siècle, la démocratisation s'amorça : il convenait alors d'instruire le citoyen pour en faire un citoyen éclairé dans l'esprit du siècle des Lumières,

⁴³⁷ Annexe D : Entretien avec Corinne Héreau.

⁴³⁸ Annexe H : Entretien avec Daniel Soulié.

⁴³⁹ Annexe E : Entretien avec Anne Krebs.

⁴⁴⁰ Annexe B : Entretien avec Danièle Giraudy.

instruction et édification morale étaient les objectifs du projet muséal. L'éducation populaire, dans une volonté de démocratisation, insista sur une éducation pour tous, tout au long de la vie, complétant ou suppléant l'école. L'objet muséalisé restait au cœur de l'accompagnement. L'accompagnateur, le sachant, bien souvent un conservateur ou un savant, dispensait son savoir, ses connaissances sur l'objet à un public passif, de plus en plus large, au cours de conférences ou de démonstrations. Le musée était perçu comme un musée-école. Parallèlement, des musées scolaires furent créés dans les écoles, prémices du lien indéfectible entre école et musée qui perdure aujourd'hui. L'éducation muséale privilégiait alors le savoir intellectuel et le savoir-faire.

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale et, poursuivant un mouvement entamé sous le Front populaire, l'action culturelle et l'animation socioculturelle, aux mains des enseignants et des animateurs, s'attachèrent au savoir-être. Dans un contexte social particulier, l'animation socioculturelle plaça en priorité l'intégration sociale de l'individu au sein de la communauté. La notion d'accessibilité à la culture pour tous présida à cette démarche. On commença alors à s'intéresser au non-public et à la diversité des publics, notamment aux enfants, jusqu'alors tenus à l'écart des musées, et, dans une bien moindre mesure, aux personnes atteintes de handicap. À l'initiative de quelques personnalités hors norme, s'inspirant, souvent, des modèles anglo-saxons, furent inventées de nouvelles institutions et des formes innovantes d'accompagnement, pour atteindre tous les types de public. L'objet devint un simple support, un vecteur de communication pour favoriser la cohésion sociale. Les démarches participatives dont l'acmé fut l'invention des écomusées, la création du Musée en Herbe en furent l'expression la plus aboutie. Le musée se mua en musée-forum, ouvert à tous.

À partir des années 1980, s'ouvrit une nouvelle période, celle de la médiation muséale, comprise comme un moyen de l'éducation muséale dont la finalité demeure la transmission de l'ensemble des savoirs. La médiation place l'échange au cœur de la relation tripartite musée/visiteur/objet, en ayant en ligne de mire la transmission de savoirs structurants. L'individu, le visiteur, est toujours au centre de l'accompagnement, mais le travail du médiateur, qui reçoit désormais une formation spécifique, est de lui fournir des clefs de compréhension, d'en faire un visiteur actif, de participer à son développement personnel dans sa globalité, de l'éduquer au sens étymologique du terme, de le guider. La segmentation des propositions d'accompagnement répondit à l'affinement de la typologie des publics qui ne cessa de s'élargir. Depuis quelques années, les musées adoptent des propositions d'accompagnement favorisant l'accessibilité universelle.

Conséquence, notamment, de la volonté des musées d'ouverture à tous et au monde, de l'accélération de la transition numérique liée, en partie, aux confinements durant la pandémie de Covid-19, la médiation muséale propose aujourd'hui quatre voies d'exploration des collections. Une première voie, traditionnelle, met l'objet au centre de la médiation et fait appel de plus en plus souvent aux outils numériques permettant une découverte en profondeur de l'objet, au risque de lui préférer son substitut virtuel. Une deuxième voie propose de nouvelles interprétations autour de l'objet : le musée s'engage autour des enjeux sociaux et sociétaux et s'ouvre à la pluridisciplinarité. Une troisième voie place le bien-être du visiteur au centre de son action, en prenant appui sur la contemplation émotionnelle et sensible de l'objet. Ces trois premières voies accordent donc une place essentielle à l'objet, selon différentes modalités et finalités. Dans une logique économique et commerciale, une quatrième voie envisage le visiteur comme un client, tentant de le séduire, le divertissement et le spectaculaire en sont les clefs.

Cette médiation aujourd'hui polymorphe concrétise la transformation du musée. Le musée devient un musée-ville, un acteur inclusif et engagé ; le musée dans son entièreté, un outil de médiation. On tend vers un « tout médiation ». Le musée s'ouvre ainsi à de nombreux intervenants et aux outils numériques qui entrent en concurrence avec les médiateurs. Or, faute de recherche fondamentale et de recherche appliquée en éducation muséale, cette jeune profession peine, déjà, à trouver une légitimité au sein de l'institution, un univers hautement scientifique. Si les professionnels insistent sur la nécessité du contact humain et de la confrontation physique avec l'œuvre, les avancées récentes de l'intelligence artificielle font peser une réelle menace sur la pérennité de la profession et, pour certains, sur l'existence même des musées au cours des prochaines décennies.

La transmission des savoirs reste la finalité de l'éducation muséale. Elle requiert des compétences spécifiques. Elle reste une mission essentielle des musées comme le souligne le choix du thème proposé, en 2024, par l'ICOM à l'occasion de la Journée internationale des musées, *L'éducation et la recherche*⁴⁴¹. Citons, ici, ces quelques mots d'Emma Nardi, présidente de l'ICOM, en introduction à cette journée :

« Pour moi, l'éducation, c'est la culture

l'éducation, c'est la lecture

l'éducation, c'est l'illumination

l'éducation, c'est la transformation

l'éducation, c'est la dignité

l'éducation, c'est l'égalité

l'éducation, c'est l'inclusion,

l'éducation, c'est la solidarité,

l'éducation, c'est la vie ! »

Bibliographie

MUSÉES

- BRESCH-BAUTIER Geneviève et FONKENELL Guillaume (dir.), *Histoire du Louvre*, Vol I, II, III Paris, Fayard, 2016.
- EIDELMAN Jacqueline (dir.), *Inventer des musées pour demain*, Rapport officiel de la mission musées XXI^e siècle, Paris, La Documentation française, 2017.
- GIRAUDY Danièle, BOUILHET Henri, *Le Musée et la vie*, La Documentation française, 1977.
- GIRAULT Yves, RASSE Paul et VEAUTE Monique, *Les musées au prisme de la communication*, Hermès 61, la Revue, 2011.
- LABOURDETTE Marie-Christine, *Les Musées de France*, Paris, PUF, coll. Que sais-je, 2015.
- POMIAN Krzysztof, *Le musée, une histoire mondiale, I., Du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 2020.
- POMIAN Krzysztof, *Le musée, une histoire mondiale, II. L'ancrage européen, 1789-1850*, Paris, Gallimard, 2021.
- POMIAN Krzysztof, *Le musée, une histoire mondiale, III. À la conquête du monde, 1850-2020*, Paris, Gallimard, 2022.
- POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, La Découverte /Poche (2005), 2008.
- SCHAEER Roland, *L'invention des musées*, Paris, Découvertes Gallimard, RMN-Grand Palais Histoire, 1993, 2011.

⁴⁴¹ Site de l'ICOM

MUSÉOLOGIE (ouvrages généraux)

- DELOCHE Bernard, *Le musée virtuel*, Questions actuelles, Paris, PUF, 2001.
- DESVALLÉES André et MAIRESSE François, (dir.) *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.
- GOB André, DROUGUET Noémie, *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, 5^e édition, Paris, Armand Colin, 2021.
- MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022.
- MERLEAU-PONTY Claire, EZRATI Jean-Jacques, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, Collection repères, Paris, La Découverte, 2009.
- RASSE Paul, *Le musée réinventé – Culture, patrimoine, médiation*, CNRS Éditions, 2017.
- DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, L'Harmattan Communication, 1999.

PUBLICS

POLITIQUES CULTURELLES, INSTRUCTION, ÉDUCATION, ANIMATION, INCLUSION

- BARRÈRE Anne, MONTROYA Nathalie (dir.) *L'éducation artistique et culturelle, Mythes et malentendus*, Paris, L'Harmattan, 2019.
- BARRÈRE Anne, MAIRESSE François, *L'inclusion sociale, les enjeux de la culture et de l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- CAUNE Jean, *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Grenoble, PUG, 2006.
- CAUNE Jean, *Formes artistiques et pratiques culturelles, enjeux théoriques et politiques*, Logiques Sociales, Paris, L'Harmattan, 2018.
- GAZEAU Marie-Thérèse, *L'enfant et le musée*, Les éditions ouvrières, 1974.
- JONCHERY Anne, BIRAUD Sophie (dir.) *Visiter en famille, socialisation et médiation des patrimoines*, Paris, La Documentation française, 2016.
- KREBS Anne, ROBATEL Nathalie, *Démocratisation culturelle : l'intervention publique en débat*, Paris, La Documentation française, n°947, avril 2008.
- MERLEAU-PONTY Claire, *Le jeune public au musée*, Paris, L'Harmattan, 2019.

- MOULINIER Pierre, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? 8^e édition, 2021.
- URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Pluriel, 2011.

MÉDIATION ET MÉDIATEURS

- ABOUDRAR Bruno Nassim et MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? 2^e édition, 2021.
- ANTOINE-ANDERSEN Véronique, *Regarder une œuvre d'art et aimer ça*, Paris, Éditions Eyrolles, 2019.
- BORDEAUX Marie-Christine, *La médiation culturelle : des dispositifs et des modèles toujours en tension*, L'Observatoire, n°51, hiver 2018.
- BOTTON Alain de, ARMSTRONG John, *Art et Thérapie*, Paris, Phaidon, 2017.
- CAILLET Élisabeth, CHAZOTTES Patrice, SERAIN Fanny, VAYSSE François (dir.) *La Médiation culturelle : cinquième roue du carrosse ?* Patrimoines et Sociétés, Paris, L'Harmattan, 2016.
- CAILLET Élisabeth avec la collaboration d'Evelyne LEHALLE, *À l'approche de la médiation culturelle*, Lyon, PUL, 1995.
- BORDEAUX Marie-Christine et CAILLET Élisabeth, *La médiation culturelle : Pratiques et enjeux théoriques*, Culture & Musées, Hors-série, 2013.
- CAMART Cécile, MAIRESSE François, PRÉVOST-THOMAS Cécile et VESSELY Pauline (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle, Vol 1 : Approches de la médiation, Vol 2 : Médiations et cultures*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2017.
- DUBOIS Marie-Dominique, *Démarches participatives : fondements et pratiques actuelles dans les institutions muséales*, In Situ, Revue des patrimoines, n°41, 2019.
- DUREY Philippe, *École du Louvre, Jalons pour une histoire 1882-1998*, Lyon, Fage, 2021.
- FRAYSSE Patrick (dir.), *Médiations culturelles innovantes : observations croisées dans deux musées toulousains*, Les Dossiers de l'OCIM, 2021.
- GAUDIBERT Pierre, *Du culturel au sacré*, Paris, Casterman, 1981.
- LABBÉ Leslie, *La muséothérapie, Analyse des potentiels thérapeutiques du musée*, Les Cahiers d'études de l'Observatoire de l'OCIM, 2021.

- JONCHERY Anne, OCTOBRE Sylvie (dir.), *L'éducation artistique et culturelle, une utopie des sciences sociales*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2022.
- LUHERNE Cécile, *La médiation culturelle numérique destinée aux enfants*, Saarbruck, Éditions universitaires européennes, 2016.
- MAIRESSE François, VAN GEERT Fabien (dir.), *Médiation muséale, nouveaux enjeux, nouvelles formes*, Paris, L'Harmattan, 2022.
- MONTOYA Nathalie, *Médiateurs et dispositifs de médiation culturelle : contribution à l'établissement d'une grammaire d'action de la démocratisation de la culture*, Sociologie, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009.
- PEYRIN Aurélie, *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, Paris, La Documentation française, 2010. (PEYRIN Aurélie, 2010).
- PEYRIN Aurélie, *Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin*, Travail, genre et sociétés n°19, PEYRIN Aurélie, 2008.
- PEYRIN Aurélie, *Les modes de professionnalisation de l'accompagnement muséal. Profils et trajectoires des médiateurs*. in Sociologie de l'Art, vol. opus 11 & 12, n° 1, p.139-169, (PEYRIN Aurélie, 2008).
- PITON Gaëlle, *Et si l'on faisait un pas de côté ?*, Paris, Éditions Leduc, 2022.
- POLI Marie-Sylvie, *Le texte au musée : une approche sémiotique*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- RAYNA Sylvie (dir.), *Les bébés au musée. Pourquoi ? Comment ?*, Toulouse, Érès, 2022.
- VIDAL Geneviève *La médiation numérique muséale, une renouvellement de la diffusion culturelle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018.
- *Textes et public dans les musées*, Publics et musées, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, n°1, mai 1992.

SITOGRAPHIE

Les sites mentionnés ci-dessous ont été une source essentielle d'information et de réflexion et ont été consultés à de nombreuses reprises entre octobre 2021 et mai 2025.

Sites du ministère de la Culture et de la Communication, du ministère de l'Éducation nationale, de l'ICOM, de l'ICOM CECA, Légifrance ainsi que les sites des musées.

Liste des personnes interviewées

Les entretiens ont eu lieu entre 2022 et 2024 et ont nourri fort utilement ma réflexion. Je remercie chaleureusement ces personnes qui ont eu la gentillesse de bien vouloir m'accorder un peu de leur temps si précieux.

(Par ordre alphabétique)

- Véronique Andersen est médiatrice culturelle et autrice, créatrice du protocole *la cérémonie du regard*. (Annexe A)
- Danièle Giraudy est académicienne (élue en 2006 au fauteuil 37), historienne de l'art, conservatrice générale du patrimoine. Elle a été conservatrice au musée des Beaux-Arts de Marseille (1966-1971) et fondatrice du premier musée des Enfants (1968), fondatrice de l'Atelier des enfants au Centre Pompidou (1972-1981), directrice et conservatrice du Musée Picasso à Antibes (1981-1991), directrice des musées des Arts décoratifs à Paris (1991-1994), directrice des musées de Marseille (1999-2005), chargée des collections de la Fondation des Treilles, Aix-en Provence. Elle est l'auteure de publications sur la muséologie et l'art moderne, membre de l'ICOM et de l'Association internationale des critiques d'art. (Annexe B)
- Anne-Sophie Grassin est responsable du service des publics-médiation et action culturelle au MAC VAL, musée d'Art contemporain du Val-de-Marne. (Annexe C)
- Corinne Héreau est directrice partenariats et mécénat du Musée en Herbe. (Annexe D)
- Anne Krebs est responsable de l'unité Étude et recherche socio-économique au musée du Louvre. (Annexe E)

- Marie-Clarté O'Neill est muséologue, présidente du Comité pour l'Éducation et l'Action Culturelle (CECA) de l'ICOM, chercheuse associée à l'Université de Montréal, professeure de muséologie et d'éducation muséale à l'École du Louvre. (Annexe F)
- Gaëlle Piton est sophrologue, coach, autrice de six ouvrages, créatrice des slow visites (médiation au musée), conférencière (TEDx), formatrice, journaliste de presse, animatrice TV et radio et créatrice de « Danser sa vie ». (Annexe G)
- Daniel Soulié est responsable de médiation, chargé de mission auprès du sous-directeur au musée du Louvre et auteur. (Annexe H)
- Cécilia de Varine est chargée de projet et formatrice en médiation culturelle. (Annexe I)
- Hugues de Varine a été directeur de l'ICOM de 1965 à 1974 puis consultant en développement communautaire, en France et à l'étranger. (Annexe J)
- Bertrand Verine est analyste de discours sensoriels à l'Université Paul Valéry – Montpellier 3 et responsable scientifique de la Fondation du toucher (AFONT). (Annexe K)

Les retranscriptions des entretiens sont disponibles sur le site de l'ICOM CECA dans la partie Publications.

Chronologie

**CRÉATION D'INSTITUTION, ARSENAL JURIDIQUE,
POLITIQUES CULTURELLES, PUBLIC,
TECHNIQUES D'ACCOMPAGNEMENT, INTERNATIONAL**

XVI^e ET XVII^e SIÈCLES

1559 : Premier emploi, dans l'acceptation moderne, du mot musée. Toutefois, jusque dans les années 1760, on utilise le mot cabinet pour évoquer une collection publique ou privée.

1648 : Création de l'Académie royale de peinture et sculpture.

1666 : Création de l'Académie des sciences.

1666 : Colbert instaure une conférence mensuelle sur les meilleurs tableaux du Cabinet du roi par un professeur de l'Académie pour les membres de l'Académie.

1673 : Le premier Salon (perdura jusqu'à la fin du XIX^e siècle) : les œuvres sont numérotées et listées dans un catalogue, sans commentaire.

1677 : Parution d'un des premiers catalogues, pour les gravures de tableaux, statues et bustes antiques de Louis XIV.

1694 : Ouverture du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (nom actuel) de Besançon, premier musée créé en France.

XVIII^e SIÈCLE

Temps de la création des premiers musées en France et ouverture d'écoles de dessin au sein des musées.

1720 : Ouverture au public de la Galerie d'Orléans, collection de la maison d'Orléans.

1745 : Nomination de Louis Daubenton au poste de garde et démonstrateur au sein du Cabinet du roi : lourd travail d'organisation méthodique des collections. Le Cabinet du roi, cabinet d'histoire naturelle du Jardin des Plantes, devient le premier musée de Paris.

1750 : Publication du catalogue des tableaux du Cabinet du Roi.

1752 : Article de l'Encyclopédie « Cabinet d'histoire naturelle » : met en exergue une double vocation du musée : enseignement et divertissement. Il mentionne la présence d'étiquette près des objets et la médiation libre ou posée : une personne répond aux questions des visiteurs.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : cours publics et gratuits, démonstrations et expériences dans les nouveaux musées d'histoire naturelle et parution d'ouvrages destinés aux amateurs.

1750-1779 : Ouverture au public du Palais du Luxembourg et de la Galerie de Marie de Médicis.

1789 : Nationalisation le 2 novembre des biens de l'Église.

1792 : • Nationalisation le 2 août des biens des émigrés et des propriétés de la Couronne.

- Projet de décret sur l'organisation générale de l'instruction publique, présenté à l'Assemblée législative le 20 et 21 avril 1792, par Nicolas de Condorcet, peut être perçu comme le texte fondateur de l'éducation populaire.

1793 : • Ouverture le 10 août du Muséum central des arts (actuel musée du Louvre) puis du musée des Monuments français, du Muséum national d'Histoire naturelle, du Conservatoire national des Arts et Métiers et du Cabinet d'anatomie de l'École de la santé de Paris.

- Publication du premier catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum central des arts (actuel musée du Louvre).
- Ouverture de musées des Beaux-Arts à Nancy et Toulouse.

1794 : • Ouverture du musée des Beaux-Arts à Tours. Création du Conservatoire des arts et métiers (Cnam), ouvert au public en 1802.

- Discours de Louis-François Portiez, sur l'instruction, prémices des activités socio-éducatives et de l'animation culturelle.

1797 : Ouverture du musée des Beaux-Arts à Orléans.

Fin XVIII^e siècle : Préfiguration des expositions immersives avec les panoramas. Apparition de la notion de public dans l'acception actuelle.

XIX^e SIÈCLE

1801 : 31 août, Arrêté Chaptal (création de quinze musées de province).

1802 : • Création de la Direction générale des musées français (devient en 1946 la Direction des musées de France).

- Création du poste de directeur général du Musée central des arts, sous la tutelle du ministère de l'Intérieur.
- Lancement des Notices (livrets succincts sur les œuvres), payantes.

1815 : Congrès de Vienne, restitution des œuvres d'arts pillées par les troupes napoléoniennes.

1818 : Création d'un musée dédié aux artistes vivants dans le palais du Luxembourg (premier musée d'art contemporain).

1819 : Enseignements académiques au Cnam, musée-école et laboratoire de recherche à partir de 1852

1822 : Invention du principe du diorama, préfiguration des expositions immersives

1828 : Création du ministère de l'Instruction publique.

À partir des années 1820 :

- Création des premières sociétés d'instruction par des intellectuels et des réformateurs sociaux. Objectif : fournir une éducation aux adultes issus des classes populaires.
- Les mouvements ouvriers, notamment les socialistes et les syndicats, actifs dans la promotion de l'éducation populaire en organisant des réunions, des ateliers et des discussions sur des questions sociales et politiques.

1833 : Loi Guizot sur l'instruction primaire. Elle a rendu l'éducation primaire obligatoire en France pour les enfants de 6 à 12 ans. Bien que critiquée pour son caractère restrictif, cette loi a ouvert la voie à une plus grande accessibilité à l'éducation pour les classes populaires. Prémices des musées scolaires avec la suggestion de rassembler une collection d'objets comme outils pédagogiques.

Seconde moitié du XIX^e siècle :

- Apparition d'écriteaux sur les cadres avec le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre et parfois une légende.
- Des guides-interprètes indépendants commencent à officier au Louvre.
- Prise en compte du public profane et du public averti dans les outils proposés au Louvre par exemple (simples Notices ou catalogue raisonné).

1851 : The Great exhibition of the Works of Industry of All Nations (Londres).

1852 : Création du South Kensington Museum (Londres), musée-école.

1855 : Le musée du Louvre ouvert à l'ensemble du public toute la semaine, sauf le lundi (avant cette date, horaires d'ouverture en fonction de la catégorie de public, les artistes copistes et les étrangers étaient privilégiés).

1864 : Création de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie affichant sa fonction éducative.

1866 : Création, par Jean Macé, de la Ligue de l'enseignement qui a joué un rôle essentiel dans la promotion de l'éducation populaire. Elle a organisé des conférences et des cours accessibles au grand public.

1870 : • Création du premier cercle de la Ligue de l'enseignement.

- Première trace d'un mouvement de réflexion sur les liens entre musée et communautés en France avec la construction de musées locaux, à l'échelle du canton en contact direct avec leur population.
- Rattachement de l'administration des Beaux-Arts au ministère de l'Instruction publique qui prit alors le nom de ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

1871 : Pétition revendiquant l'obligation et la laïcité de l'enseignement primaire, sous l'impulsion du cercle parisien de la Ligue de l'enseignement.

1878 : Création du musée d'Ethnographie du Trocadéro.

1879 : Création, à l'initiative de Jules Ferry, du musée pédagogique (décret du 13 mai).

1881-1882 : Lois Jules Ferry rendirent l'école primaire publique, gratuite, laïque et obligatoire, instauration de la leçon de choses : la naissance des musées scolaires.

Dans les années 1880 : visites pédagogiques au musée pour les lycéens français, animées par leurs professeurs.

1880-1890 : le muséum national d'Histoire naturelle de Paris présente, pour la première fois, des dioramas naturalistes.

1882 : Création de l'École du Louvre.

1885 : Traité de l'Administration des Beaux-Arts, sur la prise en compte de deux types de public : « grand public » et « public d'élite » »

1898 : L'Union centrale des Arts décoratifs développe des activités pédagogiques avec des écoles et ateliers d'art décoratif

1899 : Ouverture du Brooklyn Children's Museum.

XX^e SIÈCLE

1900 : 600 musées en France

1901 : La loi de 1901 a permis la création d'associations à but non lucratif en France, ce qui a favorisé le développement de nombreuses organisations d'éducation populaire.

1910 : Création de l'Association des Guides et Interprètes du Louvre et des musées nationaux.

Années 1920 : organisation par certains musées, de départements spéciaux pour la jeunesse

1920 : Mise en place de conférences-promenades et conférences éducatives (cours d'histoire de l'art) au musée du Louvre.

1921 : Mise en place de cours gratuits d'histoire de l'art pour le grand public au musée du Louvre, les cours Rachel Boyer.

1926 : Création de l'Office International des Musées.

1928 : Création du premier service des visites guidées au musée du Louvre.

1931 : Arrêté du 2 mars : mise en place de visites scolaires de 2 heures pour les lycéens, accompagnés de leur professeur et animées par un guide ou un conférencier, mais elles restèrent occasionnelles.

1932 : Le ministère de l'Instruction publique devient le ministère de l'Éducation nationale.

1933 : Préconisation par les directeurs de musées et conservateurs, d'indiquer le nom de l'artiste sur le cadre, et seulement dans certains cas, le sujet de l'œuvre.

Années 1930 : Mise en place de la gratuité des visites scolaires et de la mise à disposition d'heures de décharge d'enseignement.

1935 : Création d'une section « junior » pour les moins de quinze ans, au sein de la Société des Amis du muséum national d'Histoire naturelle qui organisait des visites animées par des professeurs, sous-directeurs de laboratoire ou encore assistants.

1936 : • Front Populaire : début d'une politique culturelle (culture populaire et culture de masse, action culturelle) et rôle éducatif des musées posé comme priorité. L'éducation populaire est relancée. Loisirs dirigés à l'école : visites organisées et ateliers d'art.

- Première nocturne au musée du Louvre.

- Élaboration d'un plan de visite à l'attention des enseignants venant en visite scolaire, dans certains musées de Paris

- 52 700 visiteurs du Louvre ont suivi une visite-conférence. (61 400 en 1937)

1937 : • Création du musée national des Arts et Traditions populaires.

- Inauguration du musée d'Art moderne de Paris.

- Création des « mardis populaires » au Louvre, tarif réduit pour les travailleurs syndiqués.

1938 : Création du musée de l'Homme.

1939 : Fermeture du musée du Louvre.

1940-1941 : Réouverture partielle au public du musée du Louvre et proposition de visites-conférences

Années 1940 : Création des Maisons des Jeunes et de la Culture pour promouvoir la culture, la formation et les activités artistiques au niveau local.

1945 : L'ordonnance du 13 juillet donne la première définition légale du musée.

1946 : • Création de l'ICOM.

- La Constitution de 1946 garantit à tous « un égal accès à la culture ».

- Relance des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire.

1947 : Proposition par l'ICOM, d'une première définition du musée qui place la collection au cœur de la définition du musée.

1948 : • Création de deux comités internationaux au sein de l'ICOM : Musées pour enfants (Comité n°6) et Travail éducatif dans les musées (Comité n° 7).

- Déclaration universelle des droits de l'homme des Nations Unies : culture pour tous, un droit fondamental.

- L'École du Louvre propose une formation pour les conférenciers ayant pour tâche de s'adresser à la jeunesse.

1949 : Décret du 13 avril portant création du premier service éducatif des musées nationaux.

Années 1950 : Apparition des cartels (rectangle de bristol) sur les murs du musée du Louvre.

1952 : • Le décret du 3 janvier fixe les conditions des visites guidées.

- Rédaction d'un guide sur « l'utilisation des musées à l'École active » par Geneviève Dreyfus-Sée.

1953 : • Fusion des deux comités internationaux n°6 et n°7 de l'ICOM pour devenir le Comité pour l'Éducation (dissout en 1962).

- Première atelier pour enfants, l'atelier des moins de 13 ans, à l'Union centrale des Arts décoratifs, étendu au public adolescent en 1955.

1958 : Constitution française du 4 octobre 1958 : il incombe à l'État de tout mettre en œuvre pour que chacun puisse participer à la vie culturelle.

1959 : Création du ministère des Affaires Culturelles et renouveau de la politique culturelle : démocratisation de la culture et structuration de l'administration culturelle

1959 : Réforme Berthoin : scolarité obligatoire jusqu'à 16 ans.

Années 1960 : Début des actions auprès de groupes socioculturels (qu'on pourrait qualifier de spécifiques aujourd'hui) par les services de relation avec le public dans le cadre de l'institutionnalisation du projet de démocratisation de la culture.

1963 : Création du DEPS (Département des Études de la Prospective et des Statistiques) pour une meilleure connaissance des publics.

1964 : Colloque international sur le rôle éducatif et culturel des musées.

1965 : Création du Comité pour l'Éducation et l'Action culturelle (CECA).

1966 : Création de l'Association Technique pour l'Action Culturelle (ATAC) qui soutient la formation des animateurs des établissements d'action culturelle.

1967 : • Lancement du Muséobus à Marseille (Danièle Giraudy), inclusion sociale et pratique hors les murs.

- Ouverture du premier musée des enfants pour les tout-petits au sein du musée des Beaux-Arts de Longchamp. (Danièle Giraudy)

- Ouverture du premier écomusée, sur l'île d'Ouessant, l'écomusée de Niou.

1968 : • *Déclaration de Villeurbanne*, 40 metteurs en scène d'équipements culturels autour de Roger Planchon : la notion de non-public apparaît.

- Colloque d'Amiens à l'initiative de l'Association d'Étude pour l'Expansion de la Recherche Scientifique marque l'entrée de l'art dans la politique éducative (nouvelle pédagogie inspirée de la pédagogie Freinet, réédition en 1969 des ouvrages datant de 1946-1954).

- Le service éducatif des musées nationaux devient le Bureau de l'action culturelle. À la fin des années 1970, il change de nom et devient : Bureau de l'action culturelle et éducative.

Années 1970 :

- Travaux de l'ICOM sur le rôle social du musée, en matière de responsabilité face à la protection de l'environnement.

- Le temps de l'animation socioculturelle. Apparition de la notion de développement culturel (Jacques Duhamel).

- Apparition du mouvement de l'écomuséologie (Hugues de Varine).

- Premières initiatives au bénéfice des personnes atteintes de handicap.

- Le visiteur au centre de la relation visiteur-musée-objet.

1971 : • Création du Fonds d'Intervention Culturelle (FIC).

- Mot écomusée officiellement adopté par l'ICOM.

- L'Assemblée générale des Nations Unies adopte la Déclaration des droits du déficient mental.

- Ouverture de l'écomusée de Creusot-Montceau-les-Mines.

1972 : • Déclaration de Santiago du Chili, sur l'avènement d'un musée intégral, ouvert au monde, et jouant un rôle social.

- Le musée des Arts et Traditions populaires déménage dans le Bois de Boulogne : nouvelle muséographie, introduction pour la première fois de l'audiovisuel dans un parcours muséal, premier appareil d'audioguidage, simplification des textes et apparition de graphiques explicatifs.

1973 : • Première exposition sans cartel, exposition *Équivoques* au musée des Arts décoratifs, Paris.

- Première enquête sur les pratiques culturelles des Français, lancée par le ministère des Affaires Culturelles.

- Mise en place du 10% pédagogique.

1974 : • L'ICOM formule une nouvelle définition du musée.

- Ouverture du CAPC de Bordeaux.

1975 : • Loi Haby, loi du 11 juillet relative à l'éducation, lance l'instauration de l'éducation artistique et culturelle à l'école.

- L'Assemblée générale des Nations Unies adopte la Déclaration des droits des personnes handicapées.

- Loi d'orientation en faveur des personnes handicapées, début de la politique publique sur le handicap en faveur des adultes et des enfants.

- Ouverture du Musée en Herbe, dans le Jardin d'Acclimatation (Sylvie Girardet, Claire Merleau-Ponty et Anne Tardy), expositions sous forme de « boîtes à couleur ». Association d'une visite et d'un atelier créatif pour la première fois. Idée : découvrir en s'amusant.

- Lancement de l'Atelier des enfants, au Centre Pompidou (préfiguration, Danièle Giraudy) : apprendre à regarder, favoriser les cinq sens, attention portée au handicap, mallettes pédagogiques, coconstruction, ateliers, expositions itinérantes, formation.

1976 : Création du centre d'arts numériques, la cathédrale d'images, par Albert Plecy.

1977 : • Ouverture du Centre Pompidou avec la création d'un service des publics (en 1986 au musée Orsay et à la Cité des Sciences et de l'Industrie). Lancement d'expositions itinérantes, cocréation d'exposition avec le visiteur, visites. Découverte, visite-animation, visite « mode d'emploi », rencontre

avec un artiste, accès aux réserves, formation, salle polyvalente, multiplication des expositions temporaires. Fondement : contact, échange, discussion.

- Lancement d'ateliers pour adulte à l'Union centrale des Arts décoratifs, sans doute les premiers.
- Exposition *Les mains regardent* au Centre Pompidou pensée pour les enfants de moins de 12 ans déficients visuels (Danièle Giraudy).
- Création de la Mission d'action culturelle en milieu scolaire, renforce le lien école/ musée.

1978 : • Création de la commission académique d'actions culturelles.

- Exposition *Fer-blanc et fil de fer*, mise en place du train-musée des enfants.

1979 : • Lancement de l'Atelier des Tout-Petits, pour les moins de six ans, à l'Union centrale des Arts décoratifs.

- Réalisation, par le Musée en Herbe, de livres-expositions destinés au jeune public, pour prolonger la visite.

Fin des années 1970 : Premier atelier d'initiation à l'architecture, au musée des Monuments français (Marie-Clarté O'Neill, Thérèse Gazeau-Caille).

Années 1980 :

- « Fièvre muséale ».
- La scénographie prend une place de plus en plus importante.
- Marie-Clarté O'Neill et Marie-Thérèse Gazeau-Caille initient les visites-explorations (jeu de piste à faire en famille) à destination du jeune public dans les musées nationaux, la première visite libre en famille.
- Incitation à la création de services éducatifs autonomes (désengagement progressif du Bureau de l'action culturelle et éducative).
- Le musée du Louvre propose des visites scolaires, essentiellement pour les classes de 6^e.

1980 : Lancement des premières classes du patrimoine.

Années 1980-1985 : Marie-Clarté O'Neill utilise pour la première fois le terme médiation.

Les musées de province comme le musée des Beaux-Arts de Nancy, de Stras-

bourg, le CAPC de Bordeaux se lancent dans la médiation. En 1986, on retrouve ce terme à la Cité des sciences et de l'industrie.

La médiation repose sur la participation du visiteur, elle est un des outils de l'éducation muséale.

1981 : Année internationale pour les personnes handicapées.

1982-1983 : Au musée du Louvre, sous l'égide de Françoise Broyelle, un espace, dédié aux premiers ateliers pédagogiques pour les scolaires de 6^e, voit le jour dans le département des Antiquités égyptiennes.

1983 : Protocole d'accord national Culture – Éducation entre les ministères de la Culture et de l'Éducation pour assurer la cohérence entre le projet éducatif et le projet culturel, par des programmes éducatifs communs.

1985 : • L'École du Louvre propose un cours d'introduction à la médiation (Marie-Clarté O'Neill).

- Le Service central devient le Service de muséologie et d'action culturelle.

1986 : • Inaugurations du musée d'Orsay et de la Cité des sciences et de l'industrie.

- Création du premier service des publics autonome, au musée d'Orsay.

- Première borne interactive au musée d'Orsay.

- Première occurrence du terme « médiateur », à la Cité des sciences et de l'industrie.

- Signature de la convention Culture - Justice.

- Création de l'Association nationale pour la formation et l'information artistique et culturelle (ANFIAC) : formations sur des thématiques variées afin de préparer à des emplois de responsable de projets culturels.

1987 : • Création du service culturel du Louvre : formation pour les conférenciers afin qu'ils puissent commenter les œuvres en langue des signes, équipe de médiation spécifique dédiée aux personnes en situation de handicap.

- Le rapport Brundtland popularise le concept de développement durable.

1988 : La loi du 6 janvier relative aux enseignements artistiques relance l'éducation artistique et culturelle.

1989 : • Inauguration de la pyramide du Louvre. Le Louvre lance les ateliers pour adultes et pour les très jeunes enfants (dès 4 ans).

- Protocole Culture - Enfance : les tout-petits, considérés comme des personnes à part entière auxquels on reconnaît des droits culturels (prolongement en 2017, pour l'éveil culturel des tout-petits).
- Signature de protocoles entre le ministère de la Culture et celui de la Jeunesse et des Sports ainsi qu'avec le secrétariat d'Etat chargé de la Famille.
- Mise en place des Acoustiguides, au musée du Louvre.

Fin des années 1980 : La notion de développement durable apparaît, succédant à la notion d'écologie.

Années 1990 :

- Apparition de la notion de diversité culturelle.
- Début de la Réalité virtuelle, développement dans les musées depuis 2014.
- Prise en compte du développement personnel et du bien-être du visiteur.
- Apparition du terme inclusion sociale auprès du grand public (apparition dès le milieu des années 1970, succède au mot insertion).
- Apparition de la notion de *Care*.
- Apparition du terme et concept de musée virtuel.
- Multiplication des initiatives à destination des personnes atteintes de handicap, mais essentiellement visuel et approches tactiles.

1990 : École du Louvre : refonte de l'enseignement de muséologie, place majeure de l'éducation muséale (Marie-Clarté O'Neill).

1991 : Première visite tactile, au musée Picasso d'Antibes (Danièle Giraudy).

1992 : • Le sommet de la Terre de Rio de Janeiro démocratise la notion de développement durable.

- Le musée des Beaux-Arts de Lyon propose des ateliers et visites pour adultes relevant du champ social à la demande de ATD Quart Monde.

1993 : Protocole d'accord sur l'EAC qui associe 4 ministères (mais sans les collectivités territoriales). Sites expérimentaux d'éducation artistique.

1994 : Mise en place de douze sites expérimentaux d'éducation artistique.

1995 : Création de la Galerie tactile du musée du Louvre, qui a été remplacée, à l'automne 2023, par l'Espace de découverte de la sculpture.

Milieu des années 1990 : la profession de médiateurs commence à s'organiser.

1997 : Emplois-jeunes, promotion d'emplois nouveaux à destination des jeunes, notamment dans les domaines de la médiation sociale ou culturelle (emplois-jeunes créés par Martine Aubry, sous le gouvernement de Lionel Jospin).

1998 : • Loi du 29 juillet d'orientation relative à la lutte contre l'exclusion : égal accès de tous à la vie culturelle.

- Création de l'association Cultures du Cœur pour pallier l'inégalité d'accès aux pratiques culturelles.

- La circulaire du 22 juillet sur l'EAC de la maternelle à l'université préconise de « demander à chaque école et établissement d'enseignement scolaire ou supérieur d'organiser, avec et pour les jeunes, au moins une fois par an, un temps fort de rencontre avec la création artistique et le patrimoine ». Elle ne sera suivie d'aucun effet quantitatif notable, en raison du coût élevé. Toutefois, pour la première fois, l'impératif de démocratisation est clairement mentionné.

1999 : Charte d'objectifs Culture – Éducation populaire signée entre la ministre, Catherine Trautmann et 8 fédérations d'éducation populaire.

1999 : Création de l'association Médiation culturelle (Cécilia de Varine), dissoute 20 ans plus tard.

1999 : Signature de la convention Culture - Santé.

XXI^e SIÈCLE

Années 2000 :

- Fort développement des actions en faveur des enfants et du champ social.
- Montée en puissance dans le débat public de la lutte contre l'exclusion (faible dans l'intégration et toujours démocratisation).
- Émergence des activités/visites en famille clairement nommées dans les programmations, l'accompagnant participe lors des visites en famille.

2001 : • Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle.

- Création de la Commission Culture – Handicap.
- Création du label « Tourisme et Handicap ».
- Circulaire du 23 mars sur la mise en œuvre du Plan de cinq ans pour l'art et la Culture.

- Instauration des classes à parcours artistique et culturel.
 - 7 février : décret portant création de la Commission nationale Culture et Handicap.
- 2002 : Loi n°2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France : définition du rôle des musées et mise en place de leur organisation.
- 2003 : Mise en place de la mission RECA, Réunion des établissements culturels pour l'accessibilité, elle est pilotée par Universcience.
- 2004 : Conférence, aux Émirats Arabes Unis, sur l'éducation artistique et culturelle.
- 2005 : • La circulaire d'orientation conjointe du 3 janvier donne une des définitions les plus claires de l'EAC : « L'éducation artistique et culturelle] associe le rapport direct aux œuvres, leur analyse et leur mise en relation avec les autres champs du savoir, ainsi que l'initiation à la pratique effective d'un art ». Relance de l'éducation artistique et culturelle.
- Loi du 11 février 2005 pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées (loi sur le handicap) : accessibilité universelle obligatoire.
 - Les Nations Unies adoptent, dans le cadre de l'Agenda 2030, les dix-sept Objectifs de développement durable.
 - Création de la mission « Vivre ensemble » sous l'égide du ministère de la Culture (réflexion autour de l'accueil des publics dits spécifiques).
- 2006 : • Ouverture du musée du quai Branly-Jacques Chirac et prise en considération de l'accueil des publics en situation de handicap (accessibilité du bâtiment et des collections), application du concept de conception universelle dans l'espace dénommé La Rivière.
- Nations Unies : Convention relative aux droits des personnes handicapées.
 - Première conférence mondiale de l'UNESCO sur l'éducation artistique et culturelle.
 - Convention nationale Culture - Handicap entre le ministère de la Culture et de la Communication et le ministère en charge des personnes handicapées (aujourd'hui ministère des Solidarités et de la Santé) et convention Culture - Tourisme.
- 2007 : La déclaration de Fribourg soutient la protection de la diversité et droit culturel.

- 2008 : • Charte déontologique de médiation culturelle.
- Musée le Saut du Tarn, pionnier en matière de médiation sensorielle sur un large parcours.
 - Palais des Beaux-Arts de Lille : pionnier dans l'accueil autour d'ateliers de pratique artistique et de découverte des œuvres d'art, pour des groupes de personnes autistes.
- 2009 : • Création du Pass éducation, généralisation en 2017. Il permet aux personnes exerçant de manière effective en école, collège et lycée d'avoir accès, gratuitement, à plus de cent soixante musées et monuments nationaux.
- Charte d'accueil des publics du champ social.
 - Création de la méthode FALC.
 - 18 février, la Convention relative aux droits des personnes handicapées, ratifiée par la France le 18 février 2009, a pour objectif de «promouvoir, protéger et assurer» leurs droits : dignité, égalité devant la loi et jouissance des droits humains fondamentaux dont la participation active à la vie politique, économique, sociale et culturelle.
 - Création des premières applications mobiles d'accompagnement à la visite et début sur les réseaux sociaux. Le Louvre lance pour la première fois une application sur Iphone.
 - Charte d'accueil des publics du champ social, à l'attention des établissements culturels, dans le cadre de la mission « Vivre ensemble ».
 - Nouvelle convention Culture - Tourisme.
 - La compagnie La Boîte du souffleur propose des visites théâtralisées.
 - Émergence du *do it yourself*, avec des fablab et autres *makerspaces*.
 - Lancement du programme *Slow Art Day* (société Creative Good).
 - Le Centre Pompidou semble avoir été le premier à s'engager dès 2009, sur les questions de genre avec l'accrochage *elles@centrepompidou*.

Années 2010 :

- Début des partenariats entre influenceurs et musées.
- Les musées délaissent le public d'amateurs éclairés.
- Multiplication des ressources en ligne : idées de dispositifs et d'outils de médiation, sources d'inspiration pour les médiateurs de musée.

- Interdisciplinarité (création de ponts avec d'autres disciplines) au musée avec notamment la prise en compte des études post-coloniales.

- Pluridisciplinarité au musée : une autre interprétation avec la danse, la chant...

2010 : • La Piscine de Roubaix : premier musée français à proposer un programme et des ateliers pour les personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer et leurs aidants.

- Ouverture du studio 13/16, au Centre Pompidou pour les adolescents.
- Le musée Louvre a été le premier musée à créer un poste de chargé de développement durable.
- Création du MuMo, le camion-musée avec des œuvres d'art originales, expositions et ateliers.

2012 : • Le musée du Louvre lance un audioguide ludique et interactif sur Nintendo 3DS.

- Inauguration, au musée d'Aquitaine, d'un ambitieux parcours sensoriel.
- Le musée d'Orsay ouvre son compte Instagram.
- Baisse des subventions accordées aux musées nationaux.

2013 : • Développement de l'outil de bonnes pratiques (*Best Practice*), par Marie-Clarté O'Neill et Colette Dufresne-Tassé.

- Centre Pompidou hors les murs : exposition pour la première fois d'une œuvre originale à la maison d'arrêt d'Osny et ateliers.

2014 : • Rédaction d'un guide muséal pour l'accueil des personnes autistes (Palais des Beaux-Arts de Lille, Dallas Museum of Art et musée des Beaux-Arts de Montréal, avec le soutien du réseau FRAME).

- L'ordonnance du 26 septembre rend obligatoire la formation à l'accueil des personnes handicapées pour les établissements recevant du public accueillant plus de 200 personnes.

- L'arrêté du 8 décembre impose l'équipement de BIM (boucle à induction magnétique) pour les publics malentendants, pour certains établissements.

- Le Louvre lance un Fablab éphémère pour le lancement du *#tous à l'œuvre*.

Milieu des années 2010 : Essor des visites théâtralisées, chantées, dansées.

2015 : • Certains musées développent des livrets familles qui ciblent enfants et accompagnateurs.

- Création de l'application Audiovisit par le musée des Beaux-Arts de Lille : vidéos de présentation du musée, présentation de 21 œuvres et informations pratiques.

- Le musée du Louvre se lance dans la réécriture et la traduction en anglais de ses 38 000 cartels.

- Le musée d'Aquitaine lance un projet d'ateliers en hôpital, pour les publics atteints d'anorexie mentale.

2016 : • La loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine rend obligatoire la conception d'un projet scientifique et culturel pour tout musée de France et régit le métier de guide-conférencier.

- Charte pour l'éducation artistique et culturelle.

- Le Musée en Herbe propose pour la première fois des ateliers parents/enfants où le parent est invité à participer à la création plastique.

- Plan pour la petite enfance par le ministère de la Culture.

- Les dispositifs olfactifs apparaissent dans les expositions à l'Institut du monde arabe.

- Arrivée d'*escape games* dans les musées en France.

- Le musée des Beaux-Arts de Montréal, alors dirigé par Nathalie Bondil qui a forgé le concept de muséothérapie, a ouvert un espace dédié à l'art-thérapie et à l'éducation, l'Atelier International d'éducation et d'art-thérapie.

2016-2020 : Création de Carte blanche aux youtubeurs (devenue Le Louvre invite des youtubeurs) par le musée du Louvre.

2017 : • Rapport de la Mission Musées XXI^e siècle, Inventer les musées pour demain.

- Charte Môm Art en direction des enfants et des familles

- Les établissements recevant du public doivent mettre à disposition un registre public d'accessibilité.

- Lancement des Micro-Folies, première *Micro-Folie* à Sevrans.

- Création de l'association MÊTIS, plateforme de rencontres et d'échanges entre professionnels de musée.

- Lancement du premier *Chatbot*, agent conversationnel qui utilise l'IA,

pour préparer la visite au musée (société Ask Mona).

- *Slow visites* créées en France (Gaëlle Piton), expériences de médiation/méditation.

2018 : • Le Centre Pompidou propose des matinées Art Detox et des conférences du dimanche.

- Premières visites nues au Palais de Tokyo.
- Inauguration de l'atelier des Lumières.
- Première expérience d'exposition immersive : TeamLab, spécialiste de l'art numérique immersif, sous la Grande Halle de la Villette de Paris.

2019 : • Retour des visites nocturnes au musée du Louvre le samedi soir pour les jeunes, les familles, mais aussi les scolaires.

- Ouverture du centre *Mille Formes* à Clermont Ferrand en collaboration avec le Centre Pompidou, « le premier centre européen » d'initiation à l'art pour les 0-6 ans.
- Le musée du Louvre met en ligne des fiches destinées à faciliter la visite des personnes atteintes de déficiences psycho-cognitives.
- Lancement du pass Culture.
- Le musée de l'Orangerie utilise la réalité virtuelle pour *Les Nymphéas* de Claude Monet.
- Le musée d'Orsay lance sur YouTube, le programme Une œuvre/un regard.

Années 2020 : Mise à disposition de plans sensoriels.

2020 : • Lancement de la Plateforme des Médiations Muséales, PMM (projet porté par des étudiants de M2, master Expographie Muséographie de l'Université d'Artois.

- Le Louvre utilise la réalité virtuelle pour le projet *Mona Lisa beyond the glass*.

2021 : • Ouverture du Studio Louvre, au musée du Louvre, lieu inclusif ouvert à tous.

- L'École du Louvre (en master 1) et l'Institut national du patrimoine proposent, depuis 2021, un séminaire de muséothérapie animé par Nathalie Bondil.

2022 : • Conférence générale de l'ICOM à Prague : adoption d'une nouvelle définition du musée.

- Lancement de *ChatGPT*

• Le musée d'Orsay propose des ateliers gratuits de modelage, dessin et découverte pour les moins de 12 ans et leurs accompagnants.

• Ouverture de la Station 0.2, au Centre Pompidou.

• Premières visites sous hypnose pour adultes au musée de Cluny (Paris).

• MO.CO. (Montpellier) : pionnier dans l'accueil de visiteur avec des ordonnances muséales, prescrites par les médecins.

2023 : • Musée d'Orsay : « Bonjour Vincent », premier projet d'intelligence artificielle générative comportementale qui vise à reproduire les comportements et même le langage des êtres humains, en l'occurrence Vincent van Gogh.

• La Galerie tactile est remplacée par l'espace de découverte de la sculpture.

• Le musée national de la Marine (Paris) : démarche d'accessibilité universelle (Prix *Best practice* 2024 de l'ICOM CECA) et La Bulle, premier espace d'apaisement créé dans un musée. Scénographie immersive dans les collections permanentes.

• Ouverture du Hangar Y, à Meudon, qui propose une immersion interactive en réalité mixte.

• Convention signée entre le Palais des Beaux-Arts de Lille et une art-thérapeute, pour des ateliers auprès de personnes envoyées par les hôpitaux lillois.

• Lancement du diplôme universitaire « prescriptions culturelles arts et santé ».

2024 : • Conférence mondiale de l'UNESCO aux Émirats arabes unis : adoption d'un nouveau cadre international pour l'éducation artistique et culturelle.

• Lancement du bateau-musée pour le Festival Art Explora.

• Premier livret jeu en anglais pour les enfants au Centre Pompidou.

OUVRAGES DÉJÀ PARUS

dans la même collection

- **Brésil** - mai 2024

Mauricio André da Silva et Andréa Fernandes Costa (Éds)



ISBN : (BR) 978-85-60984-73-2 • (ES) 978-85-60984-74-9
(EN) 978-85-60984-75-6 • (FR) 978-85-60984-76-3

- **Belgique** - octobre 2021

Nicole Gesché-Koning (Éd.)



ISBN : (FR) 978-2-9602355-2-4 • (NL) 978-2-9602355-3-1
(EN) 978-2-9602355-4-8 • (ES) 978-85-60984-76-3



Ce troisième ouvrage de la série lancée par le comité ICOM CECA sur l'histoire de la médiation muséale à travers le monde présente une approche chronologique de l'histoire de cette discipline en France, nourrie de l'analyse des entretiens menés auprès de onze professionnels du monde des musées. En France, l'histoire de l'accompagnement des publics au musée du XVIII^e siècle à nos jours se confond avec l'évolution de la relation tripartite musée/visiteur/objet. Les trois grandes périodes analysées correspondent, chacune à un changement dans l'objectif à atteindre, largement dépendant de l'impulsion de l'État, et modifiant le rapport à l'objet. Les outils et dispositifs d'accompagnement ne cessèrent de s'adapter à la typologie de plus en plus large des visiteurs.

De la création des musées jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, l'accompagnement avait une double mission : participer à l'instruction de tous, tout au long de la vie, et consolider l'édification morale du citoyen. L'objet muséalisé était au cœur de la démarche d'instruction.

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, et dans la lignée des changements entamés sous le Front Populaire, l'animation socioculturelle prit le relais et centra son propos sur l'intégration de l'individu au sein de la communauté dans une volonté de cohésion sociale et de développement culturel, l'objet n'étant alors qu'un vecteur de communication. Avec l'émergence de l'éducation artistique et culturelle, le jeune public trouva enfin sa place au sein des musées et les personnes atteintes de handicap reçurent un début d'attention.

Depuis les années 1980, l'éducation muséale, comprise comme la transmission des savoirs, savoir, savoir-faire et savoir-être, favorise le développement personnel et holistique du visiteur. L'objet devient le centre de nombreuses médiations innovantes dont certaines pourraient mettre en danger l'avenir du médiateur.

“

Les éducateurs de musée sont des génies de l'intuition éducative, développée par leur sensibilité aux publics et par leur expérience de la mise en pratique de l'éducation muséale.

(Marie-Clarté O'Neill)

”

