



HAL
open science

**Représenter le phénomène muséal et son évolution.
Approche statistique et compréhensive de la notion de
musée.**

Olivia Guiragossian

► **To cite this version:**

Olivia Guiragossian. Représenter le phénomène muséal et son évolution. Approche statistique et compréhensive de la notion de musée.. Héritage culturel et muséologie. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2024. Français. NNT : 2024PA030024 . tel-04684265

HAL Id: tel-04684265

<https://theses.hal.science/tel-04684265v1>

Submitted on 2 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Sorbonne Nouvelle
École Doctorale 267 « Arts et médias »
Centre de recherche sur les liens sociaux (Cerlis) – UMR 8070



Thèse de doctorat
Sciences de l'information et de la communication

Olivia GUIRAGOSSIAN

**Représenter le phénomène muséal et son
évolution**

Approche statistique et compréhensive de la notion de
musée

Sous la direction de François Mairesse
Soutenue le 2 avril 2024

Vol. 1 : Texte

Composition du jury

M. Yves BERGERON, professeur titulaire de muséologie, Université du Québec à Montréal

Mme Marie-Christine BORDEAUX, professeure des universités, Université Grenoble Alpes

M. Bruno BRULON SOARES, Lecturer in Museum and Heritage Studies, University of Saint-Andrews

Mme Joëlle LE MAREC, professeure des universités, Celsa Sorbonne Université

M. François MAIRESSE, professeur des universités, Sorbonne Nouvelle

M. Yann NICOLAS, chargé d'études au Département des études, de la prospective et des statistiques et de la documentation, ministère de la Culture

M. Olivier THEVENIN, professeur des universités, Sorbonne Nouvelle

Représenter le phénomène muséal et son évolution

Approche statistique et compréhensive de la notion de musée

Résumé

Combien de musées existe-t-il dans le monde ? S'appuyant sur une approche chiffrée du monde muséal, cette question soulève de nombreuses problématiques sur ce que les musées représentent, sur la manière dont ils se développent, ainsi que sur les savoirs et les compréhensions que nous en avons. Les musées ne bénéficient cependant pas d'une approche quantitative satisfaisante et aucune recherche à ce jour n'aborde les enjeux de la construction et de la signification de ces chiffres pour une représentation du phénomène muséal.

Ce travail se développe comme l'ouverture successive de plusieurs boîtes noires, explorant tour à tour les enjeux de la définition du musée, des méthodes de recensement et d'observation, et des moyens d'expression de sa diversité. Il s'appuie notamment sur un travail de terrain consacré aux stratégies du recensement autour des musées en France, interrogeant la possibilité de paysages et de périmètres muséaux différenciés et soulevant une tension constitutive entre reconnaissance et invisibilisation. Cette réflexion est rapportée aux enjeux de la statistique européenne dans la formation d'une Europe des musées, à partir de l'analyse de ses acteurs et de leurs productions. Enfin, les débats menés par l'ICOM autour de la définition proposée en 2019 à la Conférence de Kyoto mettent en exergue la fabrique d'un consensus international, confronté aux visions particulières des musées dans le monde. Je souhaite ainsi mettre au jour la dynamique des structures des systèmes d'information dédiés au musée, objectiver des visions différentes du musée à travers le monde, et initier de nouvelles méthodes pouvant contribuer au développement de la muséologie.

Mots-clés : musée, muséologie, phénomène muséal, définition, recensement, statistique, données, observation, diversité muséale, système de communication, système d'information.

Representing the museum phenomenon and its evolution

Statistical and comprehensive approach to the notion of museum

Abstract

How many museums are there in the world? Based on a numerical approach to the museum world, this question raises a number of issues about what museums represent, how they develop, and the knowledge and understanding we have of them. However, museums do not benefit from a satisfactory quantitative approach, and no research to date has addressed the issues involved in the construction and significance of these figures for a representation of the museum phenomenon.

This work develops as the successive opening of several black boxes, exploring in turn the issues of the definition of the museum, the methods of census and observation, and the means of expressing its diversity. It is based in particular on fieldwork devoted to census strategies around museums in France, questioning the possibility of differentiated museum landscapes and perimeters and raising a constitutive tension between recognition and invisibilisation. This reflection is related to the challenges of European statistics in the formation of a Europe of museums, based on the analysis of its actors and their productions. Finally, the debates led by ICOM around the definition proposed in 2019 at the Kyoto Conference highlight the creation of an international consensus, confronted with specific visions of museums around the world. In this way, I hope to bring to light the dynamics of the structures of information systems dedicated to the museum, to objectify the different visions of the museum throughout the world, and to initiate new methods that can contribute to the development of museology.

Keywords: museum, museum phenomenon, evolution, definition, census, statistics, data, observation, museum diversity, communication system, information system, museology.

Remerciements

Heureux qui comme Ulysse a fait un long voyage...

Ce travail de thèse, dont l'aboutissement s'apparente aux rives d'une Ithaque rêvée, ne pourrait prendre sens sans en considérer les étapes, les trajectoires, mais surtout les alliés, les aides, les amis ou les camarades de parcours, qui auront permis de dépasser les obstacles et de transformer un chemin de croix en un formidable parcours initiatique.

Mes plus grands remerciements sont évidemment dédiés à mon directeur de thèse, **François Mairesse**, pour son accompagnement tout au long de ces années, sa disponibilité, son écoute et surtout sa confiance, ô combien précieuse. Depuis les premiers cours de muséologie, suivis à l'École du Louvre en 2012, il m'a ouvert la porte vers un monde qui m'était jusque-là encore inconnu, celui de la recherche et de la muséologie, m'a laissé entrer et m'a permis de l'explorer dans ses moindres recoins. Je lui dois en partie ma formation intellectuelle et scientifique.

Je tiens également à remercier **Octave Debary** et **Bruno Péquignot**, qui ont accepté de siéger dans mon comité de suivi. Nos rendez-vous annuels m'ont permis de consolider questionnements et méthodologies, mais surtout de me confronter aux limites de mon travail et à mon positionnement pour mieux l'investir, avec plus de sérénité.

Je souhaite évidemment exprimer ma profonde reconnaissance aux membres de mon jury de thèse, **Yves Bergeron**, **Marie-Christine Bordeaux**, **Bruno Brulon Soares**, **Joëlle Le Marec**, **Yann Nicolas** et **Olivier Thévenin**, qui me font l'honneur de leur présence. Je prends toute la mesure de leur investissement dans l'examen de ce manuscrit et les remercie très sincèrement pour leur accompagnement dans les dernières étapes de cette thèse.

La recherche ne peut s'opérer dans une tour d'ivoire. Elle se nourrit des rencontres, des collaborations, des discussions, qui lui permettent d'exister et de s'épanouir. Ma réflexion doit beaucoup à toutes celles et ceux avec lesquels j'ai eu le privilège de travailler.

Marek Prokupek a été de ceux-là, et je ne peux que lui être reconnaissante pour nos travaux communs, pour avoir enrichi les questionnements qui seront développés ici, et pour m'avoir fait confiance dans la production de nos résultats de recherche. Il me laisse optimiste pour envisager de nouvelles associations fructueuses.

Je remercie également **Olivier Thévenin**, **Olivier Moeschler** et **Sylvie Pfiogler** de m'avoir si bien accueillie dans leurs projets de recherche : les premiers pas de ce travail leur doivent beaucoup. J'espère en avoir retranscrit ici la substantifique moelle avec précision et pertinence.

Au cours de ce parcours, j'ai eu le grand plaisir d'être guidée par **Jean Moscarola** : malgré la distance, celui-ci a pris le temps de m'initier aux méthodes de l'analyse de données textuelles, un domaine qui m'apparaissait comme profondément obscur. Sans le savoir, il a ainsi ravivé une appétence pour les analyses statistiques, ouvrant de nouvelles brèches à explorer dans le futur.

Comme des astres alignés, **Lauran Bonilla-Merchav** et **Bruno Brulon Soares** m'ont offert l'immense privilège de contribuer, parallèlement à ce travail de recherche, au processus mené par le comité ICOM Define pour une nouvelle définition du musée. Je tiens ici à les remercier,

ainsi que **Ludovica Antonucci** et **Carlos Eduardo Serrano Vásquez**, pour la confiance dont ils m'ont honorée. J'ai également une pensée pour mes deux partenaires, dans les analyses les plus poussées aux heures les plus tardives de la nuit, **Erica Krajcovicova** et **Raúl San Miguel**, qui ont su transformer ces instants de rigueur en une formidable aventure humaine, et je leur suis reconnaissante pour toute l'inspiration qu'ils m'ont apportée.

La réussite d'un parcours de doctorat n'est pas du seul fait de son auteur ou de son autrice. La recherche, comme tout travail, résulte des conditions qui lui sont offertes. Et malgré un contexte peu radieux pour les sciences humaines et sociales, je tiens à souligner ici l'importance de celles et ceux qui ont contribué à fournir un cadre de travail solide et précieux. Dans cette perspective, le rôle de l'École Doctorale 267 « Arts et médias », qui a financé cette thèse, a été fondamental. Que sa directrice, **Raphaëlle Moine**, et son responsable administratif, **Didier Mocq**, qui n'ont jamais été avares en bons conseils, en soient remerciés. Au sein du Cerlis, j'ai pu compter sur le soutien d'**Olivier Martin**, son directeur, mais également de **Julie l'Azou** et de **Clo Colombet** qui ont toujours répondu présentes pour dénouer toutes les situations.

Le LabEx ICCA, par l'entremise de ses directeurs successifs, **Bertrand Legendre** et **Philippe Bouquillon**, ainsi que de ses administratrices **Vanessa Berthomé**, **Emmanuelle Guittet** et **Johanna Chollet**, a également contribué au dynamisme et à la richesse de ce cadre de travail bien souvent logé entre les arbres du Moulin d'Andé.

Cette aventure scientifique est aussi le fruit de multiples rencontres et n'aurait pu être la même sans l'attention et le soutien de **toutes celles et tous ceux qui ont accepté d'y participer**, contribuant par leur expertise et par leurs connaissances à ce travail. Si je ne peux toutes et tous les citer ici, qu'ils sachent qu'ils ont enrichi son contenu sans commune mesure, partageant des informations parfois bien difficiles à trouver ou à comprendre. Cette thèse ne serait sans doute pas la même sans leur aide et je leur suis redevable pour le temps qu'ils ont bien souhaité m'accorder.

Je souhaite également souligner le rôle des « invisibles » de ce travail, de ceux qui ont permis au cœur de conversations stimulantes, de nourrir la réflexion, d'établir des liens et d'ouvrir des portes et ponts pour mener ce travail à son terme.

Durant cette thèse, j'ai eu la chance d'être guidée par **Agnès Roché**, responsable du département publications et documentation de l'ICOM qui m'a aidé à naviguer entre les archives de l'organisation, y découvrant au passage plusieurs trésors. Au Centre Vivant Denon, j'ai notamment pu compter sur le soutien de **Laure Cadars**, qui n'a pas hésité à répondre à mes moindres besoins.

Ces remerciements, dans leur aspect institutionnel, n'auraient pas de sens, si l'on oubliait tout le personnel d'accueil et de documentation qui injectent des touches d'humanité, dans un contexte de rentabilité et de concurrence. Un très grand merci au personnel de **l'Institut national d'histoire de l'art**, qui aura compté mes pauses à ne plus en pouvoir et mesuré chaque jour la taille de mes cernes, mais également de **l'Université Sorbonne Nouvelle** et surtout de la **Maison de la Recherche**. À eux, les grands oubliés de la recherche, qui rendent notre travail possible et égayent les journées moroses des petits mots du quotidien. Une pensée toute particulière est dédiée à **Rachid Abdou**, qui aura fait plus pour m'aider à terminer ce travail que ne l'aurait fait le meilleur des psychologues.

Ces années auront également été l'occasion des plus belles rencontres, à la fois professionnelles et amicales, à tel point qu'il me serait aujourd'hui impossible de tracer une ligne claire et délimitée entre ces deux mondes.

J'ai une pensée particulière pour celles et ceux qui forment aujourd'hui la « **famille Icofom** » dont l'activité muséologique est pour moi un modèle de rigueur et d'innovation. Ils créent pour notre discipline partagée un espace de réflexion riche, stimulant et prometteur. Je remercie évidemment **Marion Bertin**, mon acolyte dans toutes ces aventures qui nous ont menées de Paris à Téhéran, à Kyoto ou à Prague. Je mesure la chance que j'ai eue, de croiser la route et de collaborer en particulier avec **Yun Shun Susie Chung**, **Anna Leshchenko**, **Lynn Maranda**, **Luciana Menendez de Carvalho** et **Liz Weiser**.

Au sein de **Métis**, nous partageons, outre les mêmes émotions et émulations muséologiques, une conception particulière, fondée sur l'absolue nécessité de faire dialoguer le monde de la recherche avec celui des musées. Si j'ai une profonde admiration pour toutes celles et ceux qui contribuent chaque jour à faire vivre ce projet, je souhaite tout particulièrement remercier **Marie Ballarini**, **Julie Botte**, **Audrey Doyen**, **Olivier Fabry**, **Cindy Lebat**, et **Lina Uzlyte** pour toutes ces années de soutien, et toutes les années de projets en devenir.

Le doctorat a été l'occasion de rencontrer tout un univers de personnalités aussi impressionnantes pour leur rigueur scientifique que pour leurs qualités humaines. Un grand merci à toute cette équipe, « dans laquelle il n'y a que des 10 », pour l'émulation qu'ils ont engendrée, pour les émotions que nous avons partagées, pour la force qu'ils m'ont transmise. À vous, **Pierre-Antoine Bourquin**, **Tristan Dominguez**, **Annelise Gavoille**, **Marie Grenon**, **Erwin Haye**, **Sacha Peluchon**, **Héloïse Van Applegheim**, **Pauline Tucoulet** et **Ana Valenzuela**, vous avez été ma plus belle surprise.

J'ai surtout eu la très grande chance tout au long de ces années, de croiser des doctorantes et des doctorants, jeunes chercheuses et chercheurs, au sein du Cerlis ou du RJC du LabEx ICCA, entre les murs de la Maison de la Recherche, dans les couloirs des bibliothèques, des universités ou des colloques. Représentants à la fois le présent et le futur de la recherche, ils ont été des compagnons de route ou des collaborateurs inestimables — très souvent les deux — et des sources d'inspiration inépuisables. Mes très sincères remerciements à **Eva Belgherbi**, **Matthieu Couteau**, **Élise Chièze-Wattignes**, **My-Linh Dang**, **Anouche Der Sarkissian**, **Sophie Dubec**, **Clémentine Débrosse**, **Magali Dufau**, **Viviana Gobbato**, **Quentin Gervasoni**, **Camille Faucourt**, **Sandra Hamiche**, **Louisa Laidi**, **Antoine Larribeau**, **Violette Loget**, **Alban Mocquin**, **Noémie Roques**, **Sofia Roumentcheva**, **Laurianne Trably**, **Samuel Vansyngel** et **Tommaso Zaccheo**.

L'univers de la thèse dépasse le monde de la recherche scientifique. Dans ces années marquées par la solitude, accrues par la « distanciation sociale », nos liens n'ont jamais été aussi essentiels. Mes plus douces pensées vont d'abord à mes amies de toujours, **Kelly Benittah Lalou**, **Marianne Body** et **Audrey Moukarzel**, dont la présence est une force qu'elles ne sauraient mesurer.

J'ai également la grande chance d'avoir à mes côtés, pour des discussions sans fin ou des plaintes inopinées, des amis formidables qui m'ont permis de gravir — parfois sans le voir ou le savoir — cette montagne qui m'apparaissait infranchissable. Alors pour tout ça, **Ani Avagyan**, **Caroline Chenevez**, **Anthony Giovannoli**, **Laura Hamant**, **Jean-Baptiste Jamin**, **Julien Joly**, **Sophie Karanian**, **Natacha Karaoglanian**, **Eve-Anna Khachikian**, **Zoé Marty**, **Maryan Morel**, **Adrien Pacifico**, **Gayané Papazian**, **David Poghosyan**, **Colin Volle**, **Niloofar Yazdkhasti**, un simple merci ne saurait renfermer toute ma gratitude.

Une pensée toute particulière s'adresse à mes camarades jafistes, avec lesquels nous partageons au quotidien la douceur de la culture et de la danse, comme les fracas de nos combats, souvent existentiels. Je ne peux toutes et tous vous citer dans ces modestes lignes, mais sachez que votre présence a été précieuse. Une mention affectueuse pour **Arto Beckjian, Nina Davitian, Anahide et Louciné Goélian, Alexis, Mickaël et Hélène Goudlijian, Guérani Mehrabi, Sarah Salamanian, Armen, Anouche et Chouchane Tasci, Vahé et Sevag Tatoyan, Xavier Kutalian et Nanor Kherbekian.**

Enfin, je n'aurais pu réaliser ce chemin sans le soutien de ma famille, notamment de **Marie Makarian-Durin**, de **Sandra Yasmadjian** et de **Maryse Karaoglanian**. De ma tante **Lucie Arslanian** qui aura toujours dissipé les doutes par sa confiance sans limites. De ma grand-mère **Areknaz Makarian**, qui se sera assurée avec constance que la nourriture de l'esprit soit complétée par celle du corps.

Mais sans fondements solides, cette thèse ne serait qu'un géant fictif aux pieds d'argiles. Et dans cette entreprise, comme dans la vie quotidienne, mes parents **Rose et Jean-Jacques Guiragossian**, ainsi que mes frères, **Florent et Luc**, ont tenu leur rôle de piliers. Ils m'ont fait et me font toujours grandir. À vous quatre, cet accomplissement est surtout le vôtre.

Le rôle d'une chercheuse est de découvrir. Et j'ai trouvé, dans les chemins de traverse dessinés par ce travail de « thèse la plus ennuyeuse du monde », un soutien aussi inattendu qu'inestimable. La présence de **Sevan Minas** à mes côtés fut certainement mon point d'équilibre, tenant le gouvernail quand la mer était agitée, me poussant à ne jamais lâcher prise, pour voir toujours au-delà de l'horizon. Pour ça, et plus encore, merci infiniment.

Enfin, plusieurs d'entre eux ont déjà été cités, mais en plus de leur amitié, ils ont contribué à la réalisation de cette thèse par leur regard inquisiteur et leur minutie à toute épreuve, un grand merci à **Marie Ballarini, Marion Bertin, Pierre-Antoine Bourquin, Caroline Chenevez, Tristan Dominguez, Marie Grenon et Sacha Peluchon.**

À vous toutes et tous, qui avez été là, à un moment ou à un autre de ce parcours, qui avez entendu parler de cette thèse, avez été enthousiasmés, intrigués ou bien ne l'avez pas toujours comprise : merci.

À mes arrière-grands-parents et mes grands-parents, à Haig, à Souren et à Véhanouche, eux qui n'ont pu aller à l'école alors qu'ils en rêvaient, trop occupés à survivre, à vivre, et à construire dans le labeur, un avenir digne pour leurs enfants. Mes plus belles réussites sont construites sur les épaules de ces géants.

À celles et ceux qui nous ont quittés lors de ces années difficiles. À mes tantes de sang et de cœur, Louise Kasparian, Élise Jamgotchian et Agnès Tatoyan, dont la voix berce encore mes pensées. Leurs encouragements sans faille ont porté ce travail jusqu'à ses dernières lignes.

À toutes celles et ceux qui ont disparu dans le fracas de la guerre, il n'y a pas si longtemps, en tentant de préserver la terre de nos ancêtres et de notre futur, dans les tréfonds du Caucase. Nos missions ne sont pas les mêmes, mais notre histoire l'a été et l'est encore, marquée par la transmission et l'éducation qui sont les plus belles et nobles des missions. Leurs histoires brisées donnent à l'achèvement de cette thèse un caractère bien plus solennel et essentiel que ce qu'il ne m'aurait été donné un jour d'imaginer.

Avertissements

Traductions

- Par respect pour leurs propos, les citations des auteurs et autrices figurent dans leur langue originale avec une traduction personnelle — sauf mention contraire — située en note de bas de page.
- Concernant les noms et intitulés d'institutions étrangères, j'ai fait le choix de maintenir l'usage du nom d'origine ; et à défaut leur traduction officielle en anglais lorsque le nom original était introuvable. Néanmoins, lorsque que ces intitulés ne sont pas compréhensibles, leur traduction en français est indiquée.

Acronymes

- Pour des raisons d'esthétique, j'ai fait le choix de garder les acronymes de cinq lettres ou moins en majuscules. Au-delà de cette limite, les acronymes (longs) sont indiqués en lettres minuscules.
- Les acronymes les plus fréquemment utilisés sont présentés dans la liste *supra*.

Corrections

- De façon générale, les noms de lieux, d'institutions ou de personnes cités dans les entretiens n'ont pas été corrigés et seules des corrections mineures de grammaire ou d'expression ont été apportées aux citations.
- Les titres des personnes interrogées sont mentionnés selon la position occupée au moment des entretiens. Ils ne prennent pas en compte (sauf lorsque cela est indiqué dans le texte), les changements de poste et de situation professionnelle.

Positionnement

- Dans la volonté de véritablement situer ce travail, j'ai opté pour une narration à la première personne du singulier. Loin d'être le signe d'un orgueil qui serait pour le moins malvenu et qui ne sied guère au statut de jeune chercheuse, il s'agit de pouvoir situer le discours — dans la même logique que celle mise en valeur de travail — ce que le « nous » de majesté semble effacer. Le « nous » sera utilisé pour impliquer le lecteur dans les développements de ce texte ou pour indiquer un travail réalisé de manière collaborative.

Illustration

- Sauf mention contraire, les illustrations et figures de ce texte sont de mon fait. Les logos permettant d'identifier les différentes parties de cette thèse ont été réalisés par Sevan Minas. Qu'il en soit ici remercié.

Sommaire

REMERCIEMENTS	5
AVERTISSEMENTS.....	10
SOMMAIRE	11
AVANT-PROPOS	13

<u>INTRODUCTION.....</u>	<u>17</u>
--------------------------	-----------

<u>PARTIE I. (EN)JEUX DE DEFINITION.....</u>	<u>25</u>
--	-----------

CHAPITRE 1. ÉTAT DE L'ART, ETAT D'UN MONDE.....	26
1. Décrire le monde des musées : des chiffres aux mots	27
2. « Ceci n'est pas un musée », ou de ce qui peut faire musée ou pas	38
3. Le musée dans son environnement : mutations et métamorphoses	73
4. Représenter le phénomène muséal.....	98
CHAPITRE 2. UNE RECHERCHE AU CROISEMENT DES CHEMINS.....	120
1. Poser la recherche en question	121
2. Cadre(s) disciplinaire(s) : croiser les paradigmes.....	128
3. Méthodologie de la recherche.....	147

<u>PARTIE II. CONSTRUIRE ET DECONSTRUIRE DES PAYSAGES MUSEAUX EN FRANCE : LES MUSEES ET LEUR RECENSEMENT</u>	<u>161</u>
--	------------

INTRODUCTION GENERALE. RECENSER LES MUSEES : DEFINIR, RECONNAITRE, CONTROLER	162
--	-----

CHAPITRE 3. « EXPLORER » LE CHAMP MUSEAL : LES MUSEES DE PARIS. RECIT D'UNE RECHERCHE	177
---	-----

1. Morphologie du paysage muséal parisien à la veille de l'ouverture du Louvre	181
2. Après la Révolution : la multiplication des musées au XIX ^e siècle.....	208
3. Les transformations du champ muséal au XX ^e siècle : vers les musées du XXI ^e siècle.....	218

CHAPITRE 4. VISIONS ET DIVISIONS DES MUSEES EN FRANCE : CONSTRUIRE DES PAYSAGES MUSEAUX.....	240
--	-----

1. Un monde pour plusieurs univers.....	247
2. Décentrer les regards : populations muséales du centre et de la périphérie.....	291
3. Relire le développement du phénomène muséal au prisme du territoire.....	318

CHAPITRE 5. ENTRE RECENSEMENT ET RECONNAISSANCE : CONDITIONS DE PRODUCTION DES PERIMETRES MUSEAUX.....	340
--	-----

1. Plongée au cœur du système muséal français.	342
2. Réévaluer les périmètres : modifier les contours du champ muséal?	383

PARTIE III. CONSTRUIRE L'EUROPE DES MUSEES PAR LA STATISTIQUE. 409

INTRODUCTION GENERALE. OBSERVER : REPRÉSENTER, MESURER, AGIR 410
CHAPITRE 6. PORTRAIT DES ACTEURS DE LA STATISTIQUE MUSEALE EN EUROPE 426
1. Identifier les acteurs : échelles d'actions et constitutions de réseaux428
2. Une écologie de l'information449
3. Un écosystème informationnel instable ?466
CHAPITRE 7. CONSTRUIRE L'EUROPE DES MUSEES 480
1. Le « Babel » de la statistique : autour de l'harmonisation des données481
2. De la définition au concept statistique : les périmètres muséaux au prisme de leur comptabilité503
3. Observer les musées : une remise en question du rapport entre musée et recherche534

PARTIE IV. PENSER LE MUSEE DANS LE MONDE : CE QUE DEFINIR VEUT DIRE 551

INTRODUCTION GENERALE. MAITRISER LA DIVERSITE D'UN MONDE EN EVOLUTION ... 552
CHAPITRE 8. LA FABRIQUE D'UNE DEFINITION : LES « DEFIS ET COMPROMIS » D'UNE ORGANISATION INTERNATIONALE 570
1. Chronique d'une controverse572
2. Trouver un consensus pour une pensée commune et universelle du musée : la définition comme processus de démocratisation ?.....601
3. Révéler les fractures du monde muséal : enjeux professionnels, idéologiques et géopolitiques628
CHAPITRE 9. EXPLORER LES FRACTURES, VOIR LES MUSEES DANS LE MONDE..... 642
1. Modifier le regard sur la muséologie : la définition du musée au prisme de l'analyse de données textuelles644
2. Confronter les définitions : évaluer la « transformation radicale » des musées661
3. « Voir » les musées : une nouvelle approche des dynamiques muséales dans le monde .673

CONCLUSION..... 697

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES..... 708

TABLE DES ILLUSTRATIONS 777
LISTE DES TABLEAUX..... 781
LISTE DES ACRONYMES 783
PETIT GLOSSAIRE TECHNIQUE 785
TABLE DES MATIERES..... 786

Avant-propos

Cet avant-propos ne constitue pas un ornement narratif, ni une mise en scène orgueilleuse. Il raconte une trajectoire personnelle, et la construction d'un sujet par le biais des personnes qui ont permis de le faire émerger. Si le lecteur doit ainsi y voir quelque chose, il ne s'agit ni plus ni moins qu'une mise en abîme préalable à ce que celui-ci pourra découvrir dans les pages qui suivront. Car la recherche n'est pas un travail comme un autre. Elle requiert des conditions, influencées par son environnement, qui peuvent tout à la fois en constituer des facilités et des difficultés. Dans l'objectif de situer ce projet, il me semble ainsi essentiel de présenter ici le contexte dans lequel ce travail s'est déroulé. Il pourra ainsi indiquer au lecteur comment se positionner.

Faire émerger un sujet

Cette thèse aurait pu être une suite logique, comme un maillon dans la chaîne huilée des études supérieures, des sujets choisis que l'on développe sur une portion de vie, qui se cherchent et se trouvent. Mon parcours n'a cependant pas été de ceux-ci et je ne pourrais prétendre avoir un jour envisagé de travailler sur une telle problématique. Finalement, une question demeure : ai-je trouvé le sujet, ou est-ce lui qui m'a trouvé ?

Il serait erroné de prétendre que cette relation entre une doctorante et son sujet, fidèle compagnon de route, fût exclusif, passionnel, ou le fruit d'un coup de foudre providentiel. Ce serait oublier la place importante, pour mon parcours et mon développement scientifique, de deux éléments clés : la rencontre avec mon actuel directeur de thèse, François Mairesse et le contexte indubitablement favorable au développement de ce sujet.

En 2017, alors diplômée depuis trois ans du deuxième cycle de l'École du Louvre, plutôt spécialisée sur les thématiques liées à l'immatériel et à ses effets muséographiques, passée par des institutions culturelles, mais toujours dans la quête d'une position stable dans les musées, je participais à l'organisation d'un Symposium international pour l'Icofom, comité pour la recherche en muséologie. J'avais déjà suivi de loin leurs travaux lorsque j'étais étudiante, puis avait tenté en 2016 de participer à la Conférence générale de l'ICOM à Milan en proposant quelques réflexions sur le sujet du « Musée prédateur ». Mes intentions étaient alors honorables : rencontrer des professionnels, contribuer à enrichir un réseau de connaissances que je n'avais pas encore, possiblement profiter de la *dolce vita* italienne, et évidemment, garder une accroche, même légère, avec le monde de la recherche. J'étais loin de me douter que lors de l'Assemblée générale à laquelle je n'avais pas participé, cette même année, dans une autre salle, se discutaient les directives de ce qui deviendrait l'une de mes préoccupations principales de cinq années : la nouvelle définition du musée, actée alors par le Comité exécutif de l'ICOM.

Un an plus tard, j'étais donc chargée par François Mairesse de l'organisation d'un colloque au sujet qui ne m'était pas si évocateur : « Définir le musée au XXI^e siècle ». Parallèlement paraissait le rapport *Musées du XXI^e siècle*, dirigé par Jacqueline Eidelman, réalisé à la demande de la ministre de la Culture d'alors, Audrey Azoulay. Je me souviens avoir lu les contributions du colloque, tout en épluchant ce nouveau rapport. Ce que j'y lisais, avec un certain recul critique, faisait écho à mes propos réflexions portant depuis mon mémoire de Master 2 et de mes années d'activité au Musée national de l'Histoire de l'immigration sur le musée comme un lieu à vocation sociale, éloigné de la représentation idéalisée des musées d'art. Ces lectures suscitaient une légère jalousie, indiquant que les réflexions que je réalisais

seule — n’ayant pas d’acointances avec le milieu scientifique — étaient portées finalement par d’autres, et de mon point de vue, pas toujours de la meilleure des manières. Mais je m’en contentais, espérant évidemment pouvoir contribuer un jour à mon échelle à ces futurs questionnements.

Puis, un jour de 2018, François Mairesse, évoquant l’éventualité d’une thèse me dit : « On ne sait pas combien il y a de musées dans le monde ». Cette remarque, finalement si simple, m’avait marqué. Une remarque tellement « banale » que je m’étonnais même de ne pas l’avoir posé plus tôt. « Combien il y a-t-il de musées dans le monde ? » C’était une question à la fois tellement essentielle, et pourtant terriblement inutile dans le monde des musées, dans le quotidien des institutions et des non-institutions, qu’il me semblait véritablement aberrant que personne ne s’en soit occupé, ou même ne voit l’utilité d’une telle connaissance. Combien de musées y avait-il en France ? Dans le monde ? Que savons-nous d’eux ? Le musée ne serait-il qu’une entité de représentation telle que nous étions condamnés à ne jamais savoir véritablement comment ceux-ci évoluaient ? La boîte de Pandore était ouverte.

De manière tout à fait marquante, la question de la quantification rejoignait les réflexions précédentes sur la définition du musée, car pour évaluer ce monde, fallait-il encore pourvoir le circonscrire. De fait, cette thèse ne s’extirpe pas entièrement du contexte dans lequel ces interrogations ont émergé. Elle s’inscrit dans une dynamique engagée par François Mairesse — prenant le rôle de directeur de thèse — autour notamment de la création de la Chaire Unesco pour l’étude de la diversité muséale et de son évolution, et dans un environnement favorable pour développer cette réflexion : celui du processus de redéfinition du musée de l’ICOM, qui devait aboutir à un consensus en 2019 lors de la Conférence générale de Kyoto. Néanmoins, malgré cette première structure, il m’aura aussi fallu me réapproprié une discipline, l’explorer d’un autre regard — mon propre regard —, pour donner de l’ampleur à un chemin qui semblait tracé.

Cette thèse s’est déroulée tel un parcours initiatique, une sorte de passage pour revenir aux fondamentaux de notre travail et de nos ambitions en tant que professionnels de musées. Elle en intègre plusieurs motifs : le maître de route, le terrain aussi cryptique pour le néophyte et que pour les professionnels, les apprentissages, les obstacles de parcours, et enfin, l’aboutissement du voyage.

Conditions de production de la recherche

Le travail présenté ici est le résultat d’un long parcours de cinq ans. C’aurait pu être un chemin linéaire, allant d’un point A à un point B, n’ayant pour embûches que les traditionnelles lassitudes dues au travail inhérent à la thèse même. Évidemment, les meilleurs plannings de thèse peuvent être soumis aux aléas de la recherche. Mais quand s’en mêlent les grands bouleversements du monde, il est difficile d’en prédire le devenir.

Ce travail a bénéficié d’un encadrement entièrement favorable, presque exceptionnel pour une thèse de sciences humaines. J’ai ainsi bénéficié d’un contrat doctoral attribué par l’ED 267 « Arts et médias » de trois ans, prolongé d’une année en raison des conditions d’urgence sanitaire provoqués par la pandémie de la Covid-19. Si tous les déplacements originellement envisagés pour la réalisation des terrains d’étude n’ont pu avoir lieu au regard de cette période de confinement et de fermeture des frontières, j’ai néanmoins pu bénéficier de bourses attribuées par le Comité international pour la muséologie (Icofom) pour les symposiums de Kyoto (2019) et de Prague (2022). Grâce au projet « Les observatoires observés » accepté par

le LabEx ICCA, j'ai également pu participer à la réunion plénière d'EGMUS à Bucarest en 2019.

Cependant, ce travail a été contraint par des facteurs exogènes exceptionnels, rappelant ainsi que la recherche reste conditionnée à son environnement économique, social et politique. Outre les mouvements sociaux de 2019 et 2020 touchant l'Enseignement supérieur, la crise sanitaire (2020-2021) a ainsi eu un effet non négligeable sur le projet tel qu'il avait été envisagé, déjà remis en question face à l'ampleur de la tâche. Les premiers terrains d'étude imaginés autour d'une analyse comparative autour de trois pays (France, Arménie, Costa Rica) ont été abandonnés.

Les restrictions d'accès aux sources, pendant près de deux ans, ont aussi reconfiguré l'organisation du travail. De la même manière, les modifications des échanges, avec le développement exponentiel « du distanciel », ont à la fois permis de faciliter les contacts avec des acteurs internationaux, comme ils ont certainement eu un impact — qu'il est encore aujourd'hui difficile à évaluer — sur la qualité des études réalisées.

Surtout, ce moment « inédit », marqué par les vagues successives de fermeture de ces établissements « non essentiels » à l'échelle mondiale, a constitué une période d'intense incertitude quant à l'avenir des musées et aux transformations morphologiques de ce monde menacé. Paradoxalement, cette période a mis en lumière l'importance d'un tel sujet : à la fois pour comprendre comment les musées sont observés dans le monde et en souligner les carences des approches chiffrées qui se révèlent en contexte de crise. Mais surtout pour être en mesure de donner des clés de compréhension sur ses évolutions passées, présentes et futures.

J'espère ainsi que ce travail, à son échelle, permettra de faire progresser la connaissance sur ce champ en constante mutation, sur la manière de le représenter, de l'évaluer, et surtout, de le comprendre, engageant à la fois dans ce processus l'avenir des musées et celui de la muséologie.

Introduction

Il n'existe pas de musée dont personne n'a besoin. En revanche, un musée inutile est une tout autre affaire. Force est de reconnaître que, partout où l'on trouve des musées, il en est parmi eux qui n'apportent pas grand-chose, voire rien du tout, à la collectivité sur le plan culturel, intellectuel ou spirituel et qui ne laisseraient aucun vide s'ils disparaissaient demain. Plus on voyage, plus on en découvre. Toutefois, avant d'essayer de dépeindre un musée inutile, il faut penser à son contraire. Qu'est-ce qu'un musée utile ?

Hudson (1989). « Un musée inutile ». *Museum International*, p. 114

Le raisonnement soulevé en 1989 par Kenneth Hudson dans les pages de *Museum International*, soulignant une certaine asymétrie de légitimité sociale des musées dans un contexte de développement spectaculaire de cette institution relativement « récente » (Pomian, 1987), trouve une résonance certaine près de trente ans plus tard, dans une période particulière pour le monde muséal.

Alors que la vague épidémique de la Covid-19 s'abat sur le monde, le Premier ministre français Édouard Philippe annonce le 14 mars 2020 la fermeture de tous les établissements « non indispensables à la vie du pays » pour lutter contre la propagation du virus (Le Monde, 2020) : les musées sont de ceux-ci, scellant leurs portes pour une durée alors indéterminée. Le cas de la France est loin d'être une exception : ce mouvement de fermetures engagé en 2020, parfois pour plusieurs mois voire plusieurs années, s'est propagé sur tous les continents. À l'échelle du globe, c'est ainsi près de 90 % des institutions muséales (Mairesse et Unesco, 2020, p. 4) qui se voient privées de leur force vitale, leurs publics, devant emprunter des chemins détournés — souvent numériques — pour les trouver, les toucher, et maintenir leurs fonctions et leurs missions de transmission, de communication et d'éducation.

Cette crise sanitaire est loin de ne constituer qu'une parenthèse dans l'évolution du phénomène muséal. Pour la première fois dans l'histoire des musées, un même événement touche de manière indifférenciée l'ensemble d'un secteur et traduit la menace existentielle pesant sur cette institution, pourtant caractérisée par sa dimension permanente. La rupture d'accès engendrée entre un musée et son public est particulièrement significative de ce danger. D'une part, la vitalité et le dynamisme des institutions sont traditionnellement jaugés à l'aune de leur fréquentation — un point par ailleurs dénoncé par Hudson en 1989 — dont les grandes institutions dites « superstars » (Frey et Meier, 2006) comme le musée du Louvre et ses 10,2 millions de visiteurs en 2018 (Louvre, 2019) se font les représentantes les plus visibles. De l'autre, la fermeture des frontières met à l'arrêt le tourisme international, facteur non négligeable de l'augmentation sans précédent du nombre des musées — les chiffres officiels les estiment à 22 000 en 1975, 49 000 en 2004 et plus de 100 000 de nos jours (Mairesse et Unesco, 2021, p. 4) — à travers le monde.

Les termes employés dans le débat public pour justifier cette situation — dont il ne s’agit pas de remettre ici en question la légitimité dans le cadre d’un choc exogène difficilement maîtrisable — ravivent ainsi un débat sur l’importance des musées dans le monde et sur la manière de les comprendre, dans toute leur diversité. Le caractère jugé « non essentiel » de ces établissements — par ailleurs difficilement entendu et audible pour les acteurs de la culture — rappelle que l’étrangeté du musée réside dans « son caractère paradoxal : à la fois inutile et indispensable » (Pomian, 2020, p. 9). C’est pourtant la dimension nécessaire des musées qu’entérinait en 2015 la *Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société* (Unesco, 2015), rappelant leur rôle fondamental dans le domaine de l’éducation et de diffusion de la culture, en matière de cohésion sociale, mais aussi dans le soutien à l’économie créative locale et régionale. S’il ne s’agit pas de son unique manifestation, elle témoigne cependant de l’angle dans lesquels se développent les réflexions sur l’évolution du musée, dont les débats autour d’une nouvelle définition, menés par le Conseil international des musées (ICOM) en 2019, se sont fait l’écho. Certaines thématiques sont apparues comme des sujets incontournables pour aborder les transformations d’un secteur, tels que le développement durable, les restitutions, l’apport des nouvelles technologies et du numérique dans l’expérience de visite, la participation, ou encore la justice sociale, entre autres. Pour autant, cette entrée par le biais des tendances touchant le monde des musées ne suffit pas à elle seule à pouvoir offrir une représentation globale — voire même fiable — des changements du champ muséal à l’échelle mondiale.

La crise de la Covid-19 a ainsi ravivé la nécessité d’une argumentation sociale quant à la légitimité des musées et leur place dans le monde — déjà présente depuis la crise des *subprimes* (2007-2008) — justifiant *in extenso* l’attribution de moyens économiques pour survivre. Mais pour ce faire, il fallait représenter, mesurer, évaluer, afin d’établir un diagnostic et contribuer à la connaissance de ce secteur, à la fois pour les pouvoirs publics, mais également pour ses acteurs. La production d’enquêtes menées par les acteurs internationaux, au premier rang desquels l’Unesco (Mairesse et Unesco, 2020 ; Mairesse et Unesco, 2021), l’ICOM (ICOM, 2020b ; ICOM, 2020c ; ICOM, 2021) et le Network of European Museum Organisations (Réseau des organisations européennes de musées, NEMO) (NEMO, 2020a ; NEMO, 2020b ; NEMO, 2021) ont notamment cherché à déterminer les impacts directs des fermetures décidées par un grand nombre de pays au printemps 2020 et les effets de situations plus variables dès l’automne de la même année. Et le constat est sévère : en 2020, l’on pense que près de 12,8 % des musées dans le monde pourraient disparaître (ICOM, 2020c, p. 2), laissant imaginer des stigmates profonds pour un monde « résilient », sans pour autant savoir ce que celui-ci regroupe exactement.

Ainsi, ce ne sont pas des transformations effectives traversées par l’institution muséale dont ce travail traitera ici, ou du moins, pas directement. Cette thèse propose surtout de décentrer — ou de surplomber — les regards sur les musées, en explorant la manière dont

peut se construire une (ou plusieurs) représentation(s) du phénomène muséal. Elle prend pour point d'ancrage les possibilités ouvertes par les données statistiques, soumettant ce champ à des enjeux de connaissance et de reconnaissance et soulevant des questions plus fondamentales sur sa nature, sa diversité et son évolution.

Car le constat d'une augmentation du nombre de musées dans le monde, renforcé par d'abondants travaux s'attachant à sa nature, ses fonctions, ses implications politiques, économiques et sociales, peine néanmoins à proposer une analyse critique de cet état des lieux. Il apparaît surtout que le recensement des musées à l'échelle mondiale n'est pas une constante, fortement lié à des enjeux sous-jacents de définition. De manière plus globale même, le monde des musées ne bénéficie pas d'une approche précise en matière de recensement, d'évaluation quantitative et statistique.

Les musées n'apparaîtront pas comme une succession d'entités individuelles et autonomes, en faveur de leur perception en tant que phénomène traversé par des mouvements collectifs. Cette remarque préalable est nécessaire pour comprendre le positionnement de ma recherche, s'éloignant d'une position souvent adoptée dans les analyses en muséologie, portant sur un ensemble d'institutions ou des catégories d'institutions qui seraient préalablement définies et dont les traits pourraient mener à une logique de généralisation. Au contraire, cette thèse traite du musée de manière décentrée, se plaçant *hors* de lui, pour mieux poser un regard *sur* lui.

Cette thèse parle ainsi du musée : du musée, avec une singularité à partir de laquelle émanerait une unicité de conceptions, prompte à engendrer des effets de représentation. Mais elle aborde également les musées, qui par leur multiplicité, sont marqués par des disparités, qu'elles découlent de leur nature, des acteurs qui les font vivre, de leur développement interne, de leurs ambitions ou de leurs réalités. Le lecteur sera mené au cours de ce travail à s'interroger sur cette notion même de musée/musées, qui constitue l'enjeu sous-jacent à l'ensemble de cette recherche. De fait, je ne souhaite nullement en donner dès à présent une définition intransigeante et définitive : une telle entreprise formerait seulement un géant aux pieds d'argile, incapable de soutenir la complexité des questionnements à déblayer. Au contraire, les développements des différents chapitres permettront de l'aborder sous ses différents aspects, en tant que *processus* et que *produit*.

Il n'est pas rare d'employer, pour se référer à cet espace de réflexion scientifique, la notion bourdieusienne de « champ¹ », ou bien le concept de « monde » entendu au sens

¹ Le champ, au sens de Bourdieu, est entendu comme un microcosme social relativement fermé, régi par des règles qui lui sont propres et établit de fait une opposition entre professionnels et profanes. Ce concept, développé tout au long de sa carrière permet notamment de raisonner en termes de trajectoire et de forces, mais également de luttes dont les frontières de ces champs sont le résultat (Bourdieu, 1994 ; Bourdieu, 2015/1992 ; Bourdieu, 2001).

d'Howard Becker². Celles-ci seront accolées au domaine particulier du muséal, compris comme un « champ de référence dans lequel se déroulent non seulement la création, le développement et le fonctionnement de l'institution "musée", mais aussi la réflexion de ses fondements et de ses enjeux »³ (Deloche, 2011, p. 235), évoquant les problématiques de construction de la discipline muséologique⁴. Si ces termes apparaissent tout au long de ce travail, on leur préférera néanmoins l'expression de « phénomène muséal⁵ », que l'on trouve sous la plume de Teresa Scheiner, de Zbyněk Stránský, de Tomislav Šola ou encore de François Mairesse. Pourtant peu utilisée de manière systématique dans la littérature muséologique, rarement définie en tant que telle, la notion de phénomène, entendue comme la manifestation d'un fait — ici muséal —, permet d'y rattacher les questions d'observation, d'analyse et d'évolution, et intègre ainsi le musée comme un élément du champ des possibles lié au muséal. Le phénomène muséal nous plonge ici dans une approche profondément dynamique et encourage ainsi sa description à partir de données chiffrées.

Le lecteur ne trouvera pas dans ce propos introductif une problématique définie et une méthodologie figée, qui, à mon sens, ne peuvent être proposées avant un examen plus complet des productions scientifiques antérieures. C'est tout l'enjeu de la première partie (*En)jeux de définitions* que d'asseoir la réflexion que je souhaite mener ici. Le *Chapitre 1. État de l'art, état d'un monde* présente ainsi un état des connaissances sur les manières d'aborder les musées et leurs évolutions. Si ce sujet apparaît comme particulièrement extensif

² L'idée de monde, utilisée par Howard Becker dans *Les mondes de l'art* (1982), désigne « le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art. (Becker, 2010/1982, p. 22). De fait, ce « monde », dont les frontières ne sont pas nettes, s'attache à décrire des réseaux de coopération et d'assistance « qui relient les participants selon un ordre établi » (Becker, 2010/1982, p. 58-59). Par extension, la notion de « monde social » relève « d'expériences individuelle et collective qui se forment dans les processus de coopération et de communication et à travers lesquels un environnement est connu et maîtrisé » (Cefaï, 2015, p. 5). Elle est ici utilisée pour ses capacités descriptives, prenant en considération un espace non restreint, en extension, dont les acteurs principaux sont des institutions, pouvant agir en coopération ou non. Pour de plus amples discussions sur les différences émanant des concepts de champ et de monde, voir : « Howard S. Becker et Alain Pessin », 2006.

³ La notion de champ muséal, tel qu'elle est décrite par Bernard Deloche (2011 ; 2015) et recoupant la « muséalité » définie par Stránský, fait par ailleurs partie du vocabulaire couramment employé en muséologie.

⁴ Les implications de la notion de « muséal » seront développées dans le Chapitre 2. 2. B. « La muséologie : réévaluer ses méthodes et son champ d'action », portant sur le cadre disciplinaire de la recherche.

⁵ Bien que Kenneth Hudson estime que parler de phénomène muséal est une « abstraction dénuée de sens » (« *a meaningless abstraction* ») et chaque établissement existant a « ses caractéristiques particulières, ses propres problèmes, ses propres opportunités et son propre rythme de croissance et de déclin » (« *each of them has its special characteristics, its own problems, its own opportunities and its own pace of growth and decline* ») (Hudson, 1998, p. 138), les deux approches ne me semblent pas antinomiques. Au contraire, il me paraît pertinent d'utiliser ce terme, si tant est que le musée ne se fonde pas dans un modèle unique : c'est par ailleurs tout le sujet de ce travail de recherche que d'en étudier le sens.

(en témoigne le nombre de pages qui lui sont consacrées), il met ainsi en regard les possibilités —limitées — d’engager une réflexion sur le monde muséal à partir d’une approche numérique avec la multiplicité des angles d’approches — soulignant ainsi leur éclatement et le nécessaire effort de recentrage pour accéder à une vision globale — permettant de représenter le phénomène muséal et son évolution. De fait, cette recherche se fonde sur le constat d’un manque, rarement souligné dans la littérature académique, de connaissances et de données sur le monde des musées, et par extension, d’une approche fondée sur la diversité du champ muséal. Elle émerge ainsi dans les plis et les creux d’une production scientifique extrêmement lacunaire, et justifie notamment de dégager les enjeux liés aux modalités de la représentation du phénomène muséal, auxquels se rattachent les contextes de production des formes de définition et de catégorisation. Elles engagent au cœur de ce sujet des enjeux éthiques, pragmatiques et normatifs, contribuent à une épistémologie des politiques publiques, mais également de connaissance scientifique, touchant ainsi au statut scientifique de la muséologie. C’est ainsi dans les difficultés à accompagner et intégrer la dimension évolutive du champ muséal, et dans un rapport entre exclusion/inclusion, qui interroge la diversité des expériences existantes, que cette recherche prend tout son intérêt.

De l’ensemble des questions apparues tout au long de cet examen, je précise ainsi au *Chapitre 2. Une recherche au croisement des chemins*, les principales lignes d’analyses qui seront développées, croisant ainsi les cadres de la muséologie et des sciences de l’information et de la communication. J’y décris les enjeux méthodologiques que suppose une telle recherche, qui ne sera pas développée autour d’un cadre géographique unique, mais autour de territoires de plus en plus larges (France, Europe, Monde) faisant intervenir différentes notions (recensement, observation, diversité), méthodes et acteurs (nationaux, européens, internationaux). Ce travail se déploie sous la forme d’un développement en plusieurs parties, pouvant être considérées comme des entités individuelles tout s’apportant un éclairage complémentaire et se faisant écho les unes aux autres. Afin de permettre au lecteur d’en prendre toute la mesure, chaque introduction générale permettra de situer les enjeux, la problématique et les méthodes mobilisées.

Pour en comprendre les développements, j’attire l’attention du lecteur sur le fait que cette recherche suppose une nécessaire prise de distance. S’ils en sont le sujet principal, les musées n’en sont pas les protagonistes : ce travail ne porte pas sur les personnes qui les investissent et les font vivre, qu’il s’agisse de professionnels ou de bénévoles, ou bien de leurs publics. Comme je l’indique au *Chapitre 2*, elle s’attache à un ensemble d’actants, humains et non humains, rarement mis en lumière dans la production de connaissance et considéré habituellement comme peu légitimes pour aborder le champ muséal, mais participant de la création d’une infrastructure informationnelle de l’« invisible ». Ce travail opère ainsi une transformation du statut de ces systèmes, dont les produits sont considérés sous leur dimension d’outil ou de résultats, mais rarement comme des objets de recherche. L’ambition de cette recherche est ainsi, par nature, multidimensionnelle : cherchant à exhumer les structures informationnelles liées aux statistiques muséales à partir de leurs traces, établir leur

implication et leurs stratégies dans la représentation du phénomène muséal, redonner de la substance aux hommes et aux femmes qui y contribuent.

De fait, la perspective d'une représentation fondée sur les données statistiques a pour objectif, *in fine*, d'en étudier la vision en extension, d'en parcourir les limites, voire de les dépasser. De fait, il ne s'agit pas de prendre les chiffres pour ce qu'ils sont, mais de comprendre comment ceux-ci sont mis en place, ce qu'ils traduisent et ce à quoi ils correspondent. Et surtout, au cœur de ces questionnements, la notion de musée même se pose comme l'objet central de ces préoccupations.

Cette approche constructiviste est par ailleurs au cœur des *Parties II. Construction et déconstruction des paysages muséaux en France* et *III. Construire l'Europe des musées par la statistique*. Cependant, si la statistique, entendue ici dans son caractère homogénéisant, est au cœur de ces deux parties, le lecteur pourra sentir un déséquilibre dans leur traitement se répercutant dans le nombre de pages qui leur sont respectivement consacrées. Si dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'explorer des domaines méconnus, en identifiant les écosystèmes informationnels et en évaluant leur contribution dans la création de populations muséales, cette dissymétrie s'explique en particulier par l'approche méthodologique choisie et le matériel étudié.

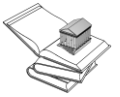
En effet, la *Partie II. Construction et déconstruction des paysages muséaux en France*, dédiée au recensement des musées en France, constitue la pierre angulaire sur laquelle peuvent émerger un ensemble de questionnements structurant le champ de la recherche. Elle s'appuie sur une approche méthodologique expérimentale, d'abord incarnée par l'exploration des systèmes informationnels du territoire parisien d'un point de vue historique et contemporain dans le *Chapitre 3. « Explorer » le champ muséal : les musées de Paris. Récit d'une recherche*, mettant en place des jalons pour une recherche structurée autour du territoire français. Celle-ci est développée au *Chapitre 4. Visions et divisions des musées en France* à partir de l'étude de listes et de bases de données de diverses natures, dans un basculement où l'outil devient l'objet de la recherche, et permet de se confronter à ses frictions, à ses limites et à ses significations. De fait, la mise au jour de ces structures, abordées sous l'angle de leur technicité et de leurs stratégies, suppose ainsi de prendre un certain recul pour en souligner les enjeux latents qui composent les hypothèses sur lesquelles se fondent les périmètres des établissements recensés : c'est ce que je développe au *Chapitre 5. Entre recensement et reconnaissance : conditions de production des périmètres muséaux*.

La *Partie III. Construire l'Europe des musées par la statistique*, reposant sur les enjeux de la statistique internationale, opère une transformation des échelles. S'appuyant sur un territoire plus large, elle recentre les questionnements autour des acteurs institutionnels, à partir d'une parole considérée comme légitime et d'une statistique « crédible ». Cette approche permet d'en faire émerger un écosystème informationnel, autour de leurs logiques d'actions, que je décris au sein *Chapitre 6. Portrait des acteurs de la statistique muséale en Europe*. En m'interrogeant au *Chapitre 7* sur la construction de l'Europe des musées autour

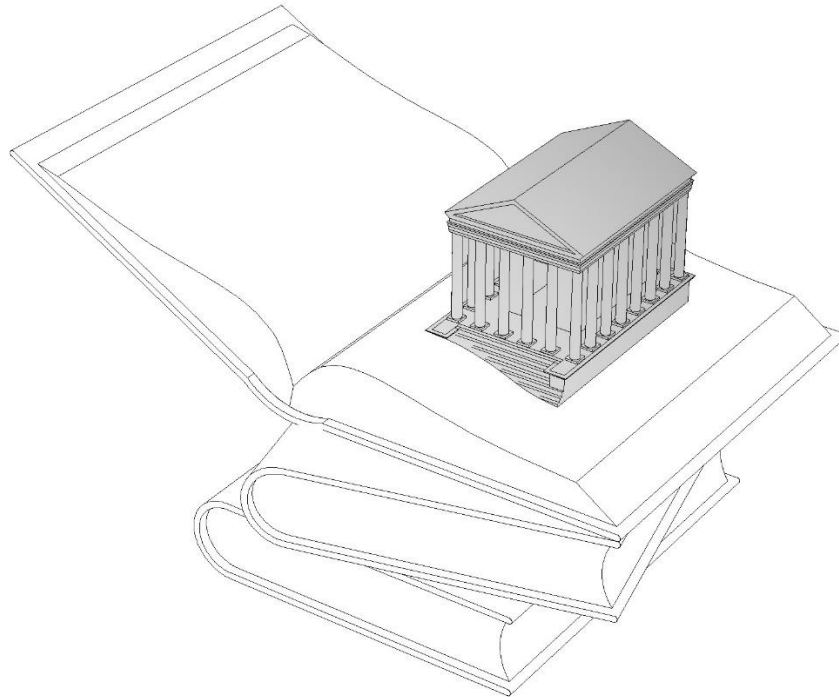
des données de l'observation et sur la possibilité d'établir un espace de commune mesure, il s'agit ainsi de réinterroger la pertinence de la statistique pour offrir une vision cohérente du phénomène muséal.

Cette thèse ne se limite cependant pas à la question de la statistique muséale, dont les développements laissent émerger un ensemble d'enjeux politiques, économiques et symboliques. Elle dessine d'autres modalités de représentation du phénomène muséal, autour notamment de la maîtrise de sa diversité que permet sa définition. J'ai pris le parti ici de clôturer cette recherche à partir des débats sur la définition du musée de l'ICOM, constituant ainsi à la fois un prolongement — et un rallongement non conséquent — de ce travail et un retour aux enjeux évoqués dans le *Chapitre 2*. Elle s'articule autour des fractures révélées par la proposition d'une nouvelle définition proposée à la Conférence générale de Kyoto en 2019, au cœur du *Chapitre 8. La fabrique d'une définition : les « défis et compromis » d'une organisation internationale*. Ravivant la tension entre unicité d'une définition et diversité d'un monde, ce processus offre la possibilité — dans une perspective méthodologique et muséologique — de nouvelles manières d'appréhender le phénomène muséal, exploitées dans le *Chapitre 9. Explorer les fractures, voir les musées dans le monde*.

L'ambition première de cette thèse, centrée autour des modalités de représentation du phénomène muséal, s'enrichit d'apports théoriques, pragmatiques, mais également méthodologiques. En effet, cette dernière dimension occupe une place fondamentale dans ce travail, non seulement en tant qu'objet d'étude autour des techniques statistiques, mais surtout en proposant des pratiques à explorer et éprouver, adaptées au sujet et au territoire étudiés, comme je le décris plus particulièrement aux *Chapitre 4* et au *Chapitre 9*. Finalement, en remettant en perspective les connaissances que nous avons sur le phénomène muséal à partir de leur production et en sortant d'un champ qui se pense par lui-même et pour lui-même, j'espère pouvoir redonner de la visibilité à ce domaine « de l'invisible », qui ne pourra qu'enrichir et renouveler les approches en muséologie.



Partie I. (En)jeux de définition



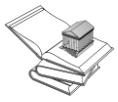
Qu'est-ce qu'un musée ? Comment celui-ci évolue-t-il ? À partir de ces premières interrogations, cette partie, centrée sur les problématiques liées à la représentation et à la définition du phénomène muséal, a pour ambition de contextualiser le sujet de la thèse. Elle constitue l'occasion de faire un état des lieux de la recherche sur les musées et des discussions (passées ou en cours) sur les manières de le définir et de le construire ainsi comme objet de recherche, au croisement de la muséologie et des sciences de l'information et de la communication.

Chapitre 1.

État de l'art, état d'un monde

Chapitre 2.

Une recherche au croisement des chemins



Chapitre 1. État de l'art, état d'un monde

Le musée est un lieu bien étrange. Mais cette étrangeté, nous ne la percevons plus. Nés dans la civilisation moderne, pour nous, la présence des musées va de soi. Nous oublions qu'une fraction importante de la population mondiale en ignore encore l'existence. Et que, même chez nous, le musée est relativement récent.

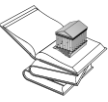
Pomian, K. (2020). *Le musée, une histoire mondiale. Tome I : du trésor au musée*, p. 9

Musée. De Versailles : retrace les hauts faits de la gloire nationale. — Belle idée du roi Louis-Philippe. — Du Louvre : à éviter pour les jeunes filles. — Dupuytren : très utile à montrer aux jeunes gens.

Flaubert, G. (1913). *Dictionnaire des idées reçues*.

Introduction

Le principe d'accumulation est au fondement de la constitution des musées (Mairesse, 2021a), qu'il soit appliqué aux connaissances ou aux objets, bi-dimensionnels, tri-dimensionnels, ou immatériels. Le musée devient ce lieu où l'on cherche, où l'on sélectionne, classe, documente à des fins de recherche. Mais il est surtout là où l'on organise, où l'on ordonne et où l'on crée des parcours accessibles à l'esprit et au corps. Le parallélisme avec la démarche de la recherche scientifique et du présent chapitre n'est évidemment pas accidentel : l'accumulation organisée des savoirs est certes au fondement du travail de tout chercheur et de toute chercheuse confirmés, mais il n'aurait que peu d'intérêt à être restitué tel quel à notre lecteur, si ce n'est que pour le soumettre à un propos indigeste et bien peu révélateur des éléments structurant cette recherche. Ce premier état de l'art a pour ambition de tracer un chemin, certes peu novateur mais ô combien sinueux, au travers des grandes thématiques qui ont émergé de décennies de travaux portant sur les musées. La tâche est ardue, mais réalisable sous certaines conditions, tant parler du musée et de son(s) évolution(s) reviendrait, d'une certaine manière, à évoquer l'entièreté de la littérature scientifique produite sur cet objet d'étude. Il est alors ici question d'attirer le lecteur dans l'élaboration de la problématique de recherche et des hypothèses que je souhaite exposer, au bout d'un long cheminement intellectuel, qui orienteront sans nul doute ce travail de thèse, sa méthode et son écriture.



Le musée se construit dans une dualité d’approches, entre statisme et dynamisme, entre unicité et pluralité, qui, corrélées à la diversité des champs qui en ont fait leur objet d’étude (histoire, histoire de l’art, muséologie, sociologie, anthropologie, économie, sciences de l’information et de la communication, entre autres) le rende particulièrement mouvant et fuyant, voire tout simplement insaisissable (Rolland et Marauskaya, 2008, p. 7). Afin d’aborder la complexité de ce sujet, que le lecteur me permette donc d’établir comme point d’ancrage des éléments factuels, décrits et définis par le biais d’une littérature scientifique et d’outils liés à notre objet de recherche. Leur analyse constituera un premier soubassement pour appuyer notre réflexion sur le monde des musées, en le surplombant, en restant « hors » de lui. De plus, j’attire l’attention du lecteur sur l’absence notable d’un cadre géographique et chronologique. Le recensement et l’analyse des travaux qui ont déjà été menés sur le phénomène muséal n’a pas vocation à être exhaustif, la littérature considérée étant principalement francophone et anglophone. Certains courants de pensée et d’ouvrages, peu diffusés dans les cercles académiques internationaux, pourront de fait sembler être exclus — ou du moins, être moins représentés⁶ — lors de ce premier contact.

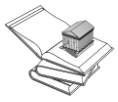
1. Décrire le monde des musées : des chiffres aux mots

A. Décrire les musées dans le monde, aujourd’hui

Le lecteur curieux, souhaitant trouver des informations chiffrées sur la situation des musées dans le monde aura bien du mal à épancher son besoin de connaissances, d’autant plus s’il n’est pas francophone, et *a fortiori* anglophone. Jusqu’à récemment, les seules estimations communément admises, issues des répertoires *Museums of the World* (de Kenneth Hudson et Ann Nicholls d’abord, puis de la collection publiée par K.G Saur et De Gruyter) et reprises sans discussions par l’Unesco, faisait état de 22 000 musées en 1975, 49 000 en 2004, et plus de « 55 000 de nos jours⁷ » (De Gruyter Saur, 2019). Pour réévaluer le poids du concept de musée à l’échelle mondiale et la pertinence de ces chiffres, deux publications sont parues — par un heureux hasard de calendrier — à l’horizon de l’année 2020, proposant une actualisation de ces données. Qu’il s’agisse donc de l’histoire dite « mondiale » des musées décrite par l’historien Krzysztof Pomian ou des trois rapports dirigés par le muséologue François Mairesse, pour l’Unesco, publiés respectivement en 2019, 2020 et 2021, chacun de

⁶ Ils sont cependant, lorsque cela est possible, mentionnés en note de bas de page.

⁷ Ces données étaient reprises par l’Unesco en 2019. Elles ont été depuis actualisées. Voir : Unesco, s. d.



ces travaux ont à leur manière — entendons ici « méthodologie » — proposé une évaluation du nombre de musées existant dans le monde. D'une certaine manière, les deux auteurs se proposent de répondre ici à l'une des premières questions ayant orienté ma recherche : combien existe-t-il de musées dans le monde ? J'ai ainsi pris le parti, d'une manière somme toute assez commune dans la littérature muséologique, de brosser un panorama des connaissances existantes sur les musées à partir des productions scientifiques qui permettront, par la suite, de structurer l'état de l'art sur le sujet.

Approche historique

Loin de développer une approche entièrement inédite du monde muséal, Krzysztof Pomian (2020 ; 2021 ; 2022) propose dans les trois tomes *Les musées, une histoire mondiale* de réaliser la synthèse de plus de trente années de recherche sur l'histoire des collections et des musées (Pomian, 1987 ; Pomian, 2003). La situation actuelle⁸ de ce phénomène mondial (Pomian, 2020), traduirait « la modernisation du monde qui en était, partiellement, une occidentalisation, et des résistances qu'elle rencontre » (p. 19). L'auteur estime ainsi aujourd'hui l'existence des musées, définis comme « collection publique d'objets naturels ou artificiels exposés dans un intérieur séculier ou sécularisé et destiné à être préservé pour un avenir indéfiniment lointain » (Pomian, 2020, p. 11), à hauteur d'environ 85 000 institutions (Pomian, 2020, p. 30), au millier près, rappelant que les musées sont « rebelles aux statistiques⁹ » — idée particulièrement ancrée dans le monde des musées — et qu'il serait illusoire d'en donner un chiffre précis. À l'exception de l'Antarctique, ceux-ci seraient implantés dans toutes les parties du monde (Pomian, 2020, p. 30). On en compterait — selon des ordres de grandeurs plus que par une comptabilité précise — : 35 000 aux États-Unis, 30 000 en Europe occidentale et centrale, 4000 en Europe orientale, 6000 en Amérique latine, 4000 aux Canada, Australie et Nouvelle-Zélande, 5000 dans la région constituée par la Chine et le Japon, 1000 dans les pays islamiques, et entre 500 et 1000 en Afrique et en Océanie. En tant qu'historien, Pomian définit son approche par aires culturelles, correspondant à un ensemble de critères liés à leur situation géographique, leur histoire et leur environnement

⁸ Dans son ouvrage, Pomian affirme pallier une carence du monde de la recherche : l'histoire des musées, bien que connue et documentée, ne connaît pas de récit complet retraçant ses évolutions mondiales. Si cet ouvrage prétend ainsi dessiner une histoire universelle des musées, il peine cependant à proposer une représentation équitable de toutes les aires culturelles, celle-ci restant centrée essentiellement sur le territoire européen, et à s'éloigner du concept de collection, au cœur du phénomène muséal.

⁹ Cette mise en garde constitue un *topos* que l'on retrouve de manière quasi-systématique dès lors que l'on cherche à appliquer une approche numéraire au domaine des musées. J'y reviendrai de manière plus précise *infra*.

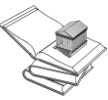


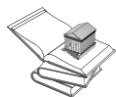
TABLEAU 1. Nombre et pourcentage de musées dans le monde (Pomian, 2020)

Aires culturelles	Nombre de musées	Pourcentage du parc muséal mondial (%)
États-Unis	35 000	42,7
Europe occidentale et centrale	30 000	36,57
Europe orientale	4000	4,9
Canada, Australie, Nouvelle-Zélande	6000	7,3
Chine & Japon	5000	6,1
Pays islamiques	1000	1,2
Afrique et Océanie	500/1000	1,2
Total	82 000	100

Source : Pomian, 2020, p. 30

Les sources mobilisées pour définir ce panorama sont diverses, tant par leur nature que par leur année d'actualisation, puisqu'on y retrouve en parti des données datées des années 1990. Elles sont constituées en grande parties de bases de données, notamment celles de l'Institute of Museums and Library Services (IMLS, États-Unis) et de l'European Group on Museums Statistics (EGMUS, pour l'Europe), mais également les données des instituts nationaux de statistiques, qu'ils soient obtenus directement (données accessibles) ou via la plateforme Statistica (avec *paywall*). L'historien a également pris en considération certains guides nationaux (Belgique, 1994 ; France, 1997) ou internationaux (K.G Saur, *Museums of the world*, 1997), les bases de données hébergées sur Wikipédia, les données issues des associations de professionnels de musées (Museum Association, ICOM, Association des musées canadiens), des sites touristiques (Serbie) ou gouvernementaux (Australie, Nouvelle-Zélande, Turquie, Inde). De prime abord, l'hétérogénéité des sources rassemblées interroge la qualité des données recensées. Elle indique surtout une certaine difficulté à trouver des éléments cohérents et fiables, dont la méthodologie serait systématique.

Le panorama esquissé laisse ainsi apparaître plusieurs éléments fondamentaux. D'une part, malgré une estimation du nombre de musées revue à la hausse, les inégalités d'implantation d'une zone géographique à une autre, sont flagrantes. Quasiment 80% de ces établissements sont situés en Europe occidentale et en Amérique du Nord, les 20% restants étant distribués dans les autres régions du monde. L'institution muséale n'est par ailleurs que très peu présente dans les pays islamiques, les pays africains et en Océanie (à l'exception de l'Australie et de



la Nouvelle-Zélande, constituant une aire culturelle particulière avec le Canada). Néanmoins, ce panorama numérique suppose d'être remis en perspective au regard de la place, finalement très relative, des aires culturelles extra-occidentales dont le poids est minoré dans l'écriture de cette histoire dite « mondiale », organisée autour de la chronologie politique de l'Europe (Poulot, 2021b). D'autre part, Krzysztof Pomian soutient son discours par le constat d'une croissance exponentielle des musées dans le monde, selon des tranches historiques de dimensions variables (Pomian, 2020, p. 32) et une apparition de l'institution muséale différenciée selon les zones géographiques.

TABLEAU 2. Augmentation du nombre de musées dans le monde selon des tranches chronologiques (Pomian, 2020)

Tranches chronologiques	Nombre de musées dans le monde
1470 - 1520	1 musée
1520 - 1620	de 1 à 10 musées
1620 – 1790	de 10 à 100 musées
1790 – 1870	de 100 à 1 000 musées
1870 – 1960	de 1 000 à 10 000 musées
1960 – 2010	de 10 000 à 80 000 musées

Source : Pomian, 2020, p. 32

Ces éléments de statistique rétrospective indiquent ainsi une croissance inégale dans l'histoire de ce « phénomène relativement récent » (Pomian, 1987), avec une accélération marquée depuis les années d'après-guerre (plus de 70 000 musées en 50 ans), témoignant d'un renouvellement des « forces sociales engagées dans la création de musées » (Pomian, 2020, p. 32). Cette croissance numérique s'accompagne également d'une extension géographique, faisant du musée non plus une institution européenne, mais mondiale. Les années 1970, avec le développement notable de musées en Amérique latine¹⁰ (voir *infra*), ne sont pas étrangères à cet essor.

¹⁰ La place de l'Amérique latine sera discutée notamment au Chapitre 9. « Explorer les fractures, voir les musées dans le monde ».

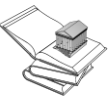


TABLEAU 3. Apparition chronologique des premiers musées selon l'aire culturelle (Pomian, 2020)

Période d'apparition	Lieu ou aire culturelle
1470-1520	Rome
À partir de 1520	Italie
À partir de 1670	Europe occidentale
À partir de 1870	Europe centrale, Russie (plus tard URSS), Etats-Unis, Japon
À partir de 1970	Canada, Australie, Nouvelle Zélande, Amérique latine
À partir de 1990	Chine

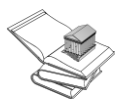
Source : Pomian, 2020, p. 41

Le monde des musées, aujourd'hui

C'est une tout autre approche que propose François Mairesse dans le cadre d'un ensemble de rapports dirigés et réalisés conjointement avec l'Unesco, constituant à ce jour l'organisme le plus puissant en charge de la protection du patrimoine de l'humanité. D'abord dans le cadre de l'évaluation de la *Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections*, adoptée en 2015 par l'Unesco, un rapport de synthèse publié en 2019 proposait d'étudier les lois en vigueur et les statistiques dans le domaine des musées ainsi que les politiques et les mesures appliquées par les États membres afin de renforcer les fonctions premières des musées (Mairesse et Unesco, 2019, p. 5). Deux autres rapports, ont suivi en 2020 et 2021, avec l'ambition d'évaluer l'impact de la pandémie de la Covid-19, dont le premier effet au printemps 2020 a été la fermeture partielle ou complète des établissements muséaux¹¹. Si ces trois rapports ne possèdent pas le même objectif final, il n'en demeure pas moins que leur apport sur la description du monde des musées a été particulièrement important. En 2021, il était donc possible de faire une estimation de près de 104 000 établissements — soit quasiment 20 000 de plus que la projection réalisée par Pomian — répartis à travers le monde, à partir des données déclaratives des États membres, associées à celles reprise du répertoire *Museums of the World* des éditions De Gruyter, par l'Online Computer Library Center (OCLC) et des chiffres de l'Institute of Museum and Library

¹¹ Tous les pays n'ont pas connu la même ampleur ni les mêmes vagues de contaminations dues à la Covid-19 : le rythme des fermetures, leurs conditions (totales, partielles) et leur durée sont, de fait, différentes. On note que le mois de mars 2020 a été le début de plusieurs vagues de fermetures, notamment en Europe.

Sur ce sujet, le lecteur peut retrouver, parmi la pléthore d'articles publiés, les illustrations de Géraldine Adams (2020), Claire Selvin (2020) ou du Service culture du périodique Libération (2020).



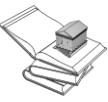
Services (IMLS) de Washington pour les musées américains (Mairesse et Unesco, 2021, p. 55). Ici, une définition aussi du musée régit l'institution : celle de l'Unesco, qui n'est que celle adoptée par l'ICOM (Conseil international des musées) en 2007. Il s'agit donc « d'une institution permanente sans 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 ».

TABLEAU 4. Nombre et pourcentage de musées déclarés dans le monde (Mairesse et Unesco, 2021)

Région	Estimation du nombre de musées	Part du parc muséal mondial (%)
Europe occidentale et autre	30 628	29,5%
Europe orientale	11 366	11%
Amérique latine et Caraïbes	8 716	8,4%
Asie et Pacifique	18 180	17,5%
Afrique	868	0,8%
États arabes	757	0,7%
Saint-Siège	19	0,02%
Israël	226	0,2%
États-Unis d'Amérique	33 082	31,9%
Total	103 842	100%

Source : Mairesse et Unesco, 2021

Malgré un rééquilibrage des données, ces établissements ne sont pas ici répartis de manière équitable à travers le monde (Tab. 4) : 61,4% sont implantés entre l'Amérique du Nord et l'Europe occidentale, 36,5% entre l'Europe orientale, l'Amérique latine, l'Asie et Pacifique. De manière encore assez pauvre, l'Afrique et les États arabes ne représentent respectivement que 0,8% et 0,7% du parc muséal mondial. Les disparités sont encore plus parlantes au regard des réseaux muséaux à l'échelle des pays : 28 pays possèdent plus de 1000 établissements, dont 5 en comprennent plus de 5000 (Allemagne, Chine, Fédération de Russie, Japon, États-Unis d'Amérique) alors que 119 pays en comptent moins de 100, dont 60, moins de dix. Les chiffres permettent ainsi de mettre en lumière un système pyramidal, qui suppose l'établissement de réseaux plus ou moins structurés selon les pays et les zones culturelles et géographiques.

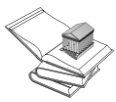


Le contexte dans lequel se sont développées ces études explique en partie la rapidité avec laquelle ces rapports ont été produits, et ne peut être décorrélé de l'émulation à laquelle a contribué ce travail. Il s'agissait ici d'être en mesure d'évaluer une situation exogène exceptionnelle, celle de la crise de la Covid-19, soulignant une prise de conscience des mutations à l'œuvre dans le monde des musées. Dans le même temps, ce déploiement exceptionnel des forces et des moyens alloués à ce travail, limité dans le temps, a constitué une formidable opportunité pour circonscrire la population¹² muséale.

B. Constats et constantes

Ces deux panoramas évoquent, par l'augmentation du nombre de musées constatée dans le monde, leurs évolutions et leurs mutations. Dans les deux cas, ils soulignent l'importance d'une réévaluation des données existantes, modifiant de manière pérenne les estimations antérieures. Ils corroborent de fait l'importance croissante dans le paysage mondial de ce qui est décrit comme étant une institution permanente, justifiant l'attention qui lui est portée par son poids numérique. Les données chiffrées, loin de donner seulement une « leçon de chiffres absolus » (Poulot, 1992b, p. 141) apparaissent comme des indicateurs marquants de l'évolution du phénomène muséal. On pourrait s'étonner de l'écart numérique, pour une même période donnée, entre ces deux estimations : nous pourrions supposer, de manière intuitive, que les 20 000 institutions muséales manquantes — bien que le chiffre avancé par François Mairesse soit questionnable au regard des méthodes de comptabilité mobilisés par chaque État — errent dans les méandres des méthodes de recensement et de leurs sources à la rigueur inégale. C'est certainement d'autant plus vrai que l'approche historique de Pomian, vise à mettre en relief des tendances, plus que de produire une évaluation précise pour répondre à des questionnements contemporains. On note néanmoins dans les deux cas, la présence d'une définition particulière du musée. Celle présentée par Krzysztof Pomian étant fondée sur la présence d'une collection, préservée et exposée, l'on aurait pu penser que cela ouvrirait des possibilités en termes de prise en considération de la diversité des espaces muséaux, puisque plus diffuse que la définition de l'ICOM. Ce n'est pourtant pas le cas et il est bien difficile d'affirmer que les musées recensés correspondent strictement à la définition qui leur en est donnée, ou même de pouvoir remettre en question leur pertinence au regard des institutions muséales aujourd'hui. Quels que soient les scientifiques ayant approché cette question, de

¹² La notion de « population » s'applique d'abord dans le champ de la statistique, en tant qu'ensemble d'éléments caractérisés par un critère permettant de les identifier sans ambiguïté. Le terme peut également être emprunté à la démographie : si cette idée peut être discutée au regard du musée, qui n'est pas une entité biologique, mais une production de l'Homme, elle peut se justifier par la création de différents groupes au sein d'une population, le dynamisme de ces groupes et leur ancrage territorial qui nécessitent d'en étudier le développement.



plus ou moins loin, cette remarque fait office d’alerte dès lors que des statistiques concernant les musées sont étudiées¹³ (Ballé, 2003 ; Mairesse, 2019a ; Pomian, 1994 ; Pomian, 2020 ; Poulot, 2005a ; Poulot, 2014 ; Rivière, 1989), soulignant l’aspect quelque peu utopiste de l’entreprise.

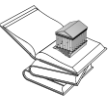
Le deuxième aspect que je souhaite souligner c’est le passage obligé par des « intermédiaires », indispensables au regard de l’échelle considérée — puisqu’aucun de ces auteurs n’a réalisé de travail de terrain —, qui relègue la question du recensement à des échelles plus locales, nationales, voire régionales, et pose ainsi la question des acteurs responsables de ces recensements, de leur méthodologie de travail et des outils qu’ils permettent de mettre en place. Enfin, partir d’un point de vue large obstrue une vision plus fine, qui permettrait de mettre en valeur la diversité des musées dans le monde et laisse peu de place pour appréhender les aspérités et les complexités de ce monde¹⁴. Elles tirent aussi bien le fil de la méconnaissance d’une partie du phénomène muséal, aussi bien qu’elles se complètent dans leur forme et dans leurs ambitions. Certaines de leurs incohérences laissent entrevoir des failles dans ce processus de reconstitution et de représentation du phénomène muséal. Les données actuelles sur un panorama des musées existants dans le monde restent maigres, malgré une faible prise de conscience de cette problématique.

C. L’augmentation du nombre de musées comme soubassement d’une réflexion sur l’institution muséale

Décrire l’état des musées dans le monde n’est pas affaire aisée et l’on comprend bien que dresser un panorama à partir de données chiffrées constitue un moyen parmi d’autres pour servir de soubassement à une réflexion particulière, selon les disciplines académiques, pour aborder les évolutions anciennes ou récentes qui traversent ce monde. Georges Salles, en sa

¹³ Dominique Poulot (2014) l’exprime et l’explique en ces termes : « Le nombre des musées est à peu près impossible à établir — fût-ce à l’échelle d’un seul pays. Les chiffres “officiels”, dus aux instances publiques, reflètent au mieux la nomenclature administrative ou les préoccupations de politique culturelle de chaque État, tandis que les guides touristiques, voire certains experts, fournissent des chiffres beaucoup plus élevés — parfois sans commune mesure avec les précédents. Toute estimation est vouée à l’échec, eu égard à la diversité de l’emploi — toujours incertain, ni déposé, ni vérifié — du terme “musée”. [...] On est en face de ce que certains ont comparé à un boom spéculatif, tandis que d’autres, non moins pessimistes, entreprenaient de le comparer à une autre croissance effrénée, celle de la population pénitentiaire, en particulier aux États-Unis, et celles de la construction de prisons » (p. 163-164).

¹⁴ Les catégorisations utilisées par l’Unesco dans les rapports publiés depuis 2019 (Mairesse et Unesco, 2019 ; Mairesse et Unesco, 2020 ; Mairesse et Unesco, 2021) posent notamment question en termes d’adaptation des catégorisations nationales à la grille proposée par l’organisation internationale.

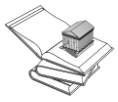


qualité de président du Comité d'ICOM France, en faisait déjà le constat lors de la première Conférence biennale de l'ICOM en 1948 à Paris, indiquant dans son discours d'ouverture :

La part que notre époque fait aux musées est en rapide croissance, ce qui est dû sans doute à la non moins rapide évolution sociale et culturelle à laquelle nous assistons. Placés à un tournant de l'histoire nous avons hâte de fixer notre acquis, d'en multiplier les témoins, d'en étendre le public. Aussi voyons-nous sur tous les points du globe se dresser, toujours plus nombreux, ces conservatoires où l'homme, face à ses œuvres, apprend à se connaître et mesure sa valeur dans le beau miroir qui lui est offert. (Salles, 1948a)

Il n'est par ailleurs pas anodin de retrouver chez des auteurs et autrices aux spécialités diverses (muséologie, histoire, sociologie, médiation culturelle, anthropologie, économie) la mention de cette augmentation du nombre de musées, fruit d'une évolution à la fois en extension (le phénomène muséal s'étend sur des zones géographiques plus larges), mais également en compréhension (le musée lui-même devient un phénomène mouvant, diversifié et aux frontières de plus en plus floues). Cette observation est loin d'être suffisante et soulève pléthore de questions relatives aux enjeux disciplinaires liés au monde des musées. André Desvallées soulevait déjà en 1993 le cœur du problème d'un point de vue muséologique. D'une part, le boom des musées n'est pas à même de traduire les modifications structurelles dans le champ patrimonial et dans le rapport entretenu entre les musées et leurs publics (Desvallées, 1993b, p. 138-139). D'autre part, la question la plus cruciale repose sur la création de nouvelles formes muséales et leur reconnaissance dans le champ muséal : le rapport entre les institutions muséales et les nouvelles formes non instituées est loin d'être équitable. La diversité muséale — observée également par Elaine Heumann Gurian¹⁵ (2002) — engendrée par la multiplication des musées dans le monde est « neutralisée », alors que le développement de la muséologie peut encourager « un droit à l'existence » pour des musées différents (Desvallées, 1993b). Cette idée d'une réévaluation disciplinaire (ou, plus largement, catégorielle) à partir de l'augmentation des musées dans le monde se retrouve

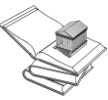
¹⁵ « J'en ai fait partie, en soutenant que les frontières des musées s'étendent et que cette extension peut être considérée comme un développement positif. [...] Pourtant, même si l'on convient que les musées ont une responsabilité publique globale, ils ne sont pas et ne doivent pas être uniformes sur le plan des programmes. Les musées doivent choisir parmi les nombreuses orientations possibles et définir soigneusement leur vision de manière à ce que leur mission et leur orientation soient formulées avec précision et réalisables. Ainsi, le personnel saura dans quelle direction s'orienter et le public saura dès le départ ce qu'il risque de vivre. » (Gurian, 2002, p. 75) (« *I have been among them, arguing that the boundaries of museums are expanding and that extension can be seen as a positive development. [...] Yet, even if agree that museums have an overarching public responsibility, they are not and should not be programmatically uniform. Museums should choose among the many possible emphases and carefully define their vision so that their stated mission and direction are accurately articulated and achievable. That accomplished, staff will know what direction to go in, and the public will know from the outset what they might experience.* »)



également chez Dominique Poulot (1985) pour lequel ce phénomène doit inviter l'historien à l'analyse. Chez Catherine Ballé (2001 ; 2003), le « développement spectaculaire des musées » vu au prisme de la multiplication des grandes réalisations architecturales de la fin du XX^e siècle (Ballé, 2001, p.109) offre une visibilité médiatique à l'institution, qui n'est pourtant pas récupérée par les tenants de la discipline sociologique. L'analyse des musées en tant qu'organisations n'est pas en reste. Henri Loyrette, dans son avant-propos des actes du colloque *L'avenir des musées* (musée du Louvre, mars 2000) et faisant écho à l'intervention de Jean Galard (Galard, 2001), exprime une crainte — assez partagée par de nombreux conservateurs et conservatrices depuis la fin des années 1990 — quant au futur de l'institution muséale et sa probable faillite. Il l'exprime en ces termes :

L'institution a proliféré, elle s'est modernisée, les constructions nouvelles continues à se multiplier. Mais la « vogue » des musées, pendant les vingt-cinq dernières années, ne s'est pas accompagnée de l'excitation intellectuelle que d'autres temps ont connue. Tout se passe comme si l'institution, dans son principe, allait de soi et comme si c'étaient les moyens de sa survie qui devenaient problématiques. Il est plus difficile d'assurer, année après année, les conditions de leur fonctionnement. (Loyrette, dans Galard, 2001, p. 9)

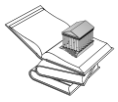
Au cours de son histoire, le musée a pris une place considérable dans le monde, une place exprimable par des chiffres toujours grands quant à son implantation aux quatre coins du globe. Comme une litanie, l'idée que le phénomène muséal ne cesse de se renforcer, a traversé tous les âges du musée. Dans cette perspective, il s'agissait de pouvoir mesurer et évaluer les musées, perçus comme des entités organisées, vivantes, dynamiques, et surtout évolutives. Pour autant, ce constat, somme toute assez basique et quelque peu bancal, ne possède aucune autonomisation en tant que sujet d'étude et il est bien rare de retrouver ses contours, ses méthodes ainsi que ses implications, clairement interrogés. À cette étape de mon travail, il constitue pour les pages à venir, comme chez de nombreux auteurs et autrices, un point de départ pour interroger la notion d'évolution appliquée au musée, permettant de l'inscrire dans le temps et l'espace, en prenant en compte ses régressions, ses crises et ses transformations. Elle semble, par ailleurs, être la plus à même de pouvoir faire ressortir l'essence de ce qui fait musée et de garder un regard surplombant l'ensemble du phénomène muséal.



L'analogie avec la discipline biologique, déjà opérée par Dillon Ripley en 1970¹⁶ et par Michel Van Praët en 2007¹⁷, n'est pas entièrement fortuite : elle laisse envisager que les transformations du phénomène muséal se caractérisent par la modification de ses traits observables (comme des *modifications phénotypiques*) et peuvent aboutir à la formation d'une biodiversité essentielle pour la richesse de l'espèce. Le concept d'évolution suppose également la prise en compte de variables temporelles et spatiales, glissant sur les notions de régression, de mutation et de métamorphose. Le nombre de musées augmente dans le monde, sans pour autant que l'on ne sache exactement ce que cela représente : quels sont ces musées ? Comment évoluent-ils ? Dans quel environnement se développent-ils ? Finalement, quels sont les points d'inflexion de l'évolution des musées ? C'est tout l'objectif de cet état de l'art que de voir comment la littérature académique a pu, au fil des auteurs et des autrices, broser un portrait de ces transformations et quels ont été les angles d'approches qui ont permis d'en construire une(des) représentation(s) particulière(s). J'établirai ici deux remarques : en premier lieu, le musée peut être appréhendé en tant que concept et en tant qu'organisation. Loin de s'exclure l'un et l'autre, tout l'enjeu ici est de trouver le point d'équilibre entre ces deux aspects. D'autre part, la littérature autour du phénomène muséal et de son évolution est soumise à deux dynamiques : une dynamique interne, centrée sur les transformations endogènes de l'institution, et une dynamique externe, expliquant les bouleversements des musées par les effets de son environnement et de facteurs exogènes, dans la droite lignée de la théorie de l'évolution de Lamarck et Darwin. Pour des raisons de clarté cependant, j'étudierai en premier lieu ce qu'est un musée — élément central de mon analyse —, pour ensuite aborder l'influence de l'environnement et son impact sur la manière dont le musée est vu, lu et compris, en particulier depuis ces 50 dernières années. L'évolution du phénomène muséal est loin d'être une réalité pouvant être retranscrite uniquement par les chiffres : ils doivent maintenant laisser leur place aux mots.

¹⁶ Celui-ci établit plus particulièrement un parallèle entre la biologie et les changements qui traversent les approches en histoire : « La plupart des gens qui y réfléchissent aujourd'hui acceptent le fait que tout ce qui existe dans le cosmos, des corps célestes à nous-mêmes, s'est développé et, plus important encore, continue à se développer par le biais du processus d'évolution. Ainsi, la biologie théorique imprègne désormais toute la culture occidentale directement par le biais du concept de changement historique progressif. Cela a des applications pratiques. Nous disposons d'une base scientifique pour la croyance éthique en la fraternité des hommes. Celle-ci fait partie de la chaîne de l'être et de la continuité symbolisée par la main gracieuse d'Adam telle qu'elle fût peinte par Michel-Ange » (Ripley, 1970, p. 11). (« *Most people today who think about it accept the fact that everything in the cosmos, from heavenly bodies to ourselves has developed and, more important, continues to develop through evolutionary process. Thus, theoretical biology now pervades all of Western culture in directly through the concept of progressive historical change. This has practical applications. We have a scientific basis for the ethical belief in the brotherhood of man. This is part of the chain of being and the continuity symbolized by Adam's graceful hand as painted by Michelangelo.* »)

¹⁷ Michel Van Praët (2007) évoque à ce titre le Paradoxe du goéland, que je développerai plus loin.



2. « Ceci n'est pas un musée¹⁸ », ou de ce qui peut faire musée ou pas

Si le concept de l'espèce, considérée comme le taxon de base de la classification du monde vivant, permet de distinguer les différents types d'organismes vivants, prenons ici le parti de considérer le musée comme celui de l'organisation du phénomène muséal. Alors, qu'est-ce qu'un musée ? Cette question, bien que naïve, remue à ce stade, une multitude d'interrogations liées à l'essence même de l'institution muséale et constitue un *topos* particulièrement récurrent dans la littérature académique, à tel point qu'il serait vain de l'exposer ici dans sa totalité. La démarche visant à interroger la nature du musée et sa substance n'est pas, en effet, d'une grande originalité : on a écrit sur le musée, ce qu'il est, le rôle qu'il porte, les fonctions qui le caractérisent ou les enjeux qui le traversent. La littérature scientifique nous confronte à l'« éclatement » de la notion de musée, composée de bribes et de parcelles de connaissances : un effort doit être fourni pour recentrer l'ensemble de ces éléments et en obtenir un panorama holistique et précis. Car aujourd'hui, il serait bien difficile de tracer la ligne entre ce qu'est un musée, ce qui « fait musée », et ce qui ne l'est pas, d'une main pleinement assurée.

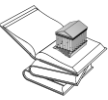
A. Décrire l'espèce muséale : réflexion autour des définitions du musée

La description des critères distinctifs du musée s'incarne dans une forme précise, celle d'une définition permettant de formuler et de présenter les principales composantes de son ADN. Plusieurs ont été élaborées¹⁹, selon des catégories variées de locuteurs, pour répondre à des besoins souvent différents : les lexicographes pour décrire ce monde, les muséologues pour l'étudier, les professionnels et les législateurs pour l'organiser et l'administrer. Toutes permettent de dessiner les contours d'une espèce parfois insaisissable.

La définition apparaît surtout dans la littérature académique en tant que forme de présentation du musée, et plus récemment en tant que sujet d'étude, mettant en lumière tous les enjeux pouvant être liés à la nature et au développement du phénomène muséal.

¹⁸ Cette expression est reprise de l'article de Botte et al., 2017.

¹⁹ Une réflexion plus complète portant sur le processus même de définition, au cœur de notre travail, et prenant en compte ses enjeux, ses acteurs et ses effets, est développée dans l'étude « Définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal » (Annexe 1. « Définitions »), à partir d'un large corpus de définitions (provenant notamment de dictionnaires, de statuts associatifs, de codes de déontologie, de systèmes d'accréditation, ou encore de législations). Les enjeux soulevés par les définitions du musée seront ainsi évoqués au Chapitre 2. 1. C. « Interroger le phénomène muséal : entre reconnaissance et invisibilisation ».



Définir le musée aujourd'hui : le poids des organismes internationaux

La définition la plus utilisée à ce jour, de manière quasiment hégémonique²⁰, a été produite par l'ICOM, et elle est reconnue à ce jour par ses 40 000 membres²¹ originaires des quatre coins du globe. Cette version adoptée en 2007 est ainsi inscrite dans les statuts de l'organisation. Elle précise que :

Le musée est 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 délectation²².

Cette définition bénéficie par ailleurs d'une reconnaissance par l'Unesco, qui l'a inscrite au cœur de sa *Recommandation pour la protection de la diversité des musées et des collections* en 2015. On y retrouve plusieurs éléments : la forme administrative et juridique (institution), ses caractéristiques (permanente, sans but lucratif, ouverte), les bénéficiaires (public, la société et son développement), son objet (le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité), ses fonctions (acquérir, conserver, étudier, exposer et transmettre) et ses objectifs (étude, éducation et délectation). Mais celle-ci est loin d'être la seule définition conceptualisant l'essence du musée à partir de ses fonctionnalités. Bien que la version proposée par l'ICOM bénéficie d'un très large consensus à l'échelle mondiale, d'autres déclinaisons ont été produites par des organismes structurés à l'échelle nationale. L'American Alliance of Museums (AAM) développait en 1973 ainsi une définition liée à son programme d'accréditation, permettant de fixer les critères d'adhésion à l'association. Dans cette perspective, les musées sont considérés comme

Une institution organisée et permanente, sans but lucratif, à vocation essentiellement éducative ou esthétique, dotée d'un personnel professionnel, qui possède et utilise des objets tangibles, en prend soin et les expose au public selon un calendrier régulier²³.

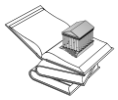
Sur le même principe, mais cette fois-ci en Grande-Bretagne, la Museums Association (MA), qui constitue la plus ancienne association de professionnels de musées, souligne dans une

²⁰ L'influence de la définition de l'ICOM ne s'applique cependant pas de manière homogène à travers le monde. Par exemple, les États-Unis, possédant près d'un tiers du parc mondial selon les estimations actuelles (Mairesse et Unesco, 2021), sont plutôt attachés à la définition donnée par l'American Alliance of Museums.

²¹ À ce jour, les 45 000 membres de l'ICOM sont regroupés en 127 comités nationaux, 36 comités internationaux, 8 Alliances régionales et 23 organisations affiliées.

²² Voir : Annexe 1. « Définitions »

²³ « *An organized and permanent non-profit institution, essentially educational or aesthetic in purpose, with professional staff, which owns and utilizes tangible objects, cares for them, and exhibits them to the public on some regular schedule.* »



définition élaborée en 1998 (après avoir adopté et promu la définition de l'ICOM de 1975 à 1984²⁴) que :

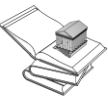
Les musées permettent aux gens d'explorer les collections pour s'inspirer, apprendre et se divertir. Ce sont des institutions qui collectent, sauvegardent et rendent accessibles des artefacts et des spécimens, qu'elles détiennent en confiance pour la société²⁵.

Bien que l'on retrouve des traits communs qui rendent ces trois définitions assez similaires, certains éléments divergent : celle de la Museums Association ne fait pas mention du caractère permanent et sans but lucratif des institutions, ni au caractère professionnel appuyé par l'American Alliance of Museums. La question de l'objet n'est également pas exprimée de manière similaire : pour l'ICOM il s'agit du « patrimoine matériel et immatériel », pour l'American Alliance of Museums, des « objets matériels » (« *tangible objects* »), tandis que la Museums Association mentionne des « artefacts et des spécimens » (« *artefacts and specimens* »), proche des catégories d'objets d'histoire naturelle. Le poids donné à la recherche et à l'éducation est également variable. De fait, l'on entrevoit à partir de cet échantillonnage trois visions particulières portées sur le musée et ses caractéristiques. Au demeurant, ces trois définitions sont bien loin de représenter de manière exhaustive toutes les formulations pouvant décrire le musée, d'autant qu'elles s'inscrivent principalement dans le cadre d'association de professionnels. Elles ont surtout comme vocation — entre autres — à « séparer le bon grain de l'ivraie » (Mairesse, 2002, p. 163) et à affirmer ce qui peut être considéré comme tel d'un point de vue professionnel, dans un contexte où le mot « musée » ne constitue pas une appellation protégée. Ces variations sont surtout un indicateur de la difficulté à préciser de manière simple et définitive les différents éléments relatifs à la notion de musée. La définition adoptée par l'ICOM est elle-même le fruit d'une longue maturation et structuration, matérialisant à un instant *t* les réflexions et les attentes incarnées par l'institution muséale. Depuis sa création en 1946, et sous l'impulsion de la personnalité particulièrement proactive de Georges Henri Rivière, l'ICOM a par ailleurs formulé plusieurs définitions, qu'elles soient en réflexion ou adoptées dans les statuts de l'association, marquant chacune à leur manière les diverses conceptions liées aux musées²⁶. La définition du musée a par ailleurs été au cœur d'un vaste processus de redéfinition, initié en 2016, dont l'ambition

²⁴ La définition adoptée en 1984 est considérée comme plus « traditionnelle », présentant le musée comme « une institution qui collecte, inventorie, préserve, expose et interprète les témoins matériels et l'information les concernant dans l'intérêt du public » (Bāghlī et al., 1998, p. 45).

²⁵ « *Museums enable people to explore collections for inspiration, learning and enjoyment. They are institutions that collect, safeguard and make accessible artefacts and specimens, which they hold in trust for society.* »

²⁶ L'ensemble de ces définitions est présenté en Annexe 1 (« Définitions »).



était d'intégrer les enjeux du musée du XXI^e siècle en son sein. En 2019, le Conseil Exécutif de l'ICOM a ainsi soumis au vote la proposition élaborée par le Comité permanent pour la définition du musée, perspectives et potentiels (MDPP) présidé par Jette Sandahl :

Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples.

Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire²⁷.

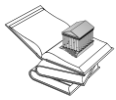
Celle-ci, comme nous le verrons plus loin, n'a pas obtenu l'adhésion escomptée et c'est une autre version qui sera adoptée, après un long processus fondé sur les consultations des différents comités de l'ICOM, à la Conférence Générale de l'organisation à Prague en 2022. Il n'en reste pas moins que les très nombreux débats que ce processus a soulevés²⁸ indiquent les difficultés à conceptualiser en un seul mot l'ensemble des conceptions liées au musée dans un contexte de diversification géographique et « d'éclatement du modèle initial, marqué par son origine européenne²⁹ » (Gob et Drouguet, 2021, p. 43).

Point de départ de l'apprentissage des étudiants en muséologie ou en études patrimoniales qui doivent « l'apprendre par cœur », au cœur de l'activité muséale définie par les institutions, intégrée dans les politiques culturelles ou muséales définies par les autorités, comme le relève Peter van Mensch, la définition du musée occupe une place centrale dans le champ muséal et constitue en elle-même un sujet de recherche à approfondir (Mensch, 1987, p. 25). Il n'est pas surprenant de trouver des définitions du musée disséminées dans différents contextes, puisque l'ensemble forme un soubassement à la réflexion sur les musées quel que soit l'angle d'approche envisagé. Cependant, il l'est bien plus de ne pas être en mesure de se satisfaire d'une seule définition : ses diverses formes et contenus apparaissent comme un symptôme de la difficulté du musée à faire consensus. Cette question peut s'étaler sur deux approches : soit la(les) définition(s) est(sont) reprise(s) pour ce quelles sont, par des auteurs et autrices

²⁷ Voir : Annexe 1. « Définitions. Associations professionnelles »

²⁸ Voir Chapitre 8. « La fabrique d'une définition : les « défis et compromis » d'une organisation internationale ».

²⁹ « Définir de façon aussi univoque une institution aussi multiforme constitue en effet une gageure, surtout si l'on veut rencontrer toutes les sensibilités individuelles et les caractéristiques de cultures dispersées sur tous les continents. » (Gob et Drouguet, 2021, p. 43)



rappelant leur existence et leur contexte d'utilisation, soit la définition se fonde dans des réflexions sur ce qu'elle *devrait* être.

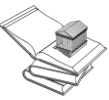
La définition du musée : ce qu'elle est

Jusqu'alors, les définitions existantes et formulées sont abordées dans plusieurs perspectives distinctes. On en retrouve certaines en contexte éducatif, dans un premier ensemble constitué de manuels de muséologie ou de pratique muséale, à destination de chercheurs, de professionnels, d'étudiants ou tout simplement de curieux s'intéressant au champ muséal. Elles constituent un vocabulaire basique dans l'*Introduction to museum work* d'Ellis Burcaw (1997) côtoyant des termes comme « objet » (« *object* »), « collection » (« *collection* ») ou « exposition » (« *exhibition* »). Pour Edward P. Alexander qui lui consacre le premier chapitre de *Museums in motion* (1979 ; 2008), tout comme pour Dominique Poulot (2005a), les définitions du musée constituent le point de départ d'une réflexion sur l'histoire et les fonctions des musées. Elles sont également profondément associées à la notion de diversité, soulignée ainsi par Timothy Ambrose et Crispin Paine dans *Museums Basics* (2018) où les auteurs les présentent auprès du sujet de la catégorisation des musées. C'est également dans cette perspective qu'elles sont exploitées par André Gob et Noémie Drouguet (2021). Ces définitions peuvent également constituer des sujets à exploiter afin d'interroger l'évolution du phénomène muséal. C'est certainement auprès de Georges Henri Rivière que la définition du musée accompagne au plus près les enjeux liés à l'évolution des musées. Le préambule de son cours présenté à partir de 1970 aux étudiants et étudiantes de maîtrise d'art et d'archéologie des universités Paris 1 et Paris 4 (Weis, 1989a, p. 34) consacré au thème « Musée et société à travers le temps et l'espace³⁰ » s'ouvre en ces termes :

Le musée. Une réalité déjà ancienne quand naît le mot. Un trésor des dieux et des hommes, dans les premiers temps. Un laboratoire, un conservatoire, une école, un lieu de participation, de notre temps. Une machine à collectionner, de tout temps. Avec ou sans toit. Dont la tête avance par bonds audacieux, et la queue n'en finit de pas de finir. Au développement exponentiel, tache d'huile en progression à travers le monde. Cultivant la synchronie dans la diachronie ou la diachronie dans la synchronie. Autour de toutes les disciplines de l'art et savoir. Une famille internationale de nos jours. (Rivière, 1989, p. 47)

Pour celui qui s'exclamait « Tant que je vivrai, il y aura une nouvelle définition du musée, de la muséologie et de la muséographie ! » (Weis, 1989b, p. 85), les définitions permettent de structurer l'histoire des musées dans une approche temporelle et spatiale. Notons qu'à la

³⁰ Le cours tel qu'il est présenté dans la publication posthume *La muséologie selon Georges Henri Rivière* (1989), est basé sur une leçon de 1975, parachevée en 1978 : néanmoins, deux versions lui sont antérieures (« Définitions. Aperçu historique » en 1971 et « Le musée à travers l'histoire » en 1973) et ont permis d'en compléter le propos.



même période, de l'autre côté de la Manche, Kenneth Hudson confronte dans le chapitre introductif de son enquête *Museums for the 1980s: a survey of world trends* (1977) les définitions officiellement reconnues à celles, plus personnelles, produites par des professionnels de musées originaires de tous les continents³¹. Dans ces deux cas qui me semblent assez emblématiques, Rivière et Hudson, personnalités qui ont très fortement marqué l'étude du phénomène muséal par leurs méthodologies, établissent une relation indéniable entre définition et évolution.

Une définition impossible ?

La quête perpétuelle de la « bonne » définition du musée, celle qui pourrait traduire sa complexité, soulève des questions qui se répètent depuis des décennies sans pour autant trouver de réponses adaptées. Edwin Colbert (1961) s'étonne du besoin de repréciser la nature d'une institution fermement implantée sur le territoire³². Pourquoi a-t-on autant de mal à formuler clairement ce qu'est un musée ? Theodore Low signalait déjà en 1942 que la définition du musée était rendue impossible par la diversité des significations du terme « musée » (2004/1942, p. 31). Pour savoir de quoi il retourne, ce ne sont pas les mots qu'il faut définir, mais les actions de l'institution qui sont les plus à même de traduire l'essence de l'institution³³. À partir de l'exemple du musée national du Cure-dents (National Toothpick Museum), Stephen Weil remet en question le processus même de définition, fondé sur une approche fonctionnelle de l'institution : « Nous avons tendance à les construire autour de ce qui est le plus distinctif, pas nécessairement ce qui est le plus important³⁴ » (Weil, 1990f/1988, p. 46). Les points de vue peuvent aussi diverger selon les disciplines : l'anthropologue Richard Handler (1993) décrit le musée comme une « arène sociale³⁵ » (p. 33). Dans une approche adjacente, la démarche innovante pensée par Victor Ginsburgh et François Mairesse (1997) est fondée sur les représentations qu'en ont un large ensemble de conservateurs de

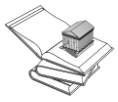
³¹ Évidemment, tous les professionnels interrogés n'ont pas fourni une définition différente du musée de celle de l'ICOM — ici celle de 1974 — ou de leur propre législation, témoignant ainsi de leur valeur et de leur intégration dans le secteur muséal professionnel.

³² « Qu'est-ce qu'un musée ? Pourquoi cette question devrait-elle être posée aujourd'hui, alors que les musées se développent dans le monde entier comme jamais auparavant et que la théorie, la pratique et la technique des musées atteignent des sommets de perfection au-delà de tout ce qui a été atteint dans le passé ? Ne semble-t-il pas étrange de poser une question aussi simple en apparence, alors que les musées sont fermement implantés dans les modèles culturels de toutes les nations modernes ? » (Colbert, 1961, p. 138) (« *What is a museum? Why should this question be asked today, when museums are growing and developing throughout the world as never before and when museum theory, practice, and technique are reaching heights of perfection beyond anything attained in the past? Does it not seem strange to be putting forward such a seemingly simple question at this time, when museums are firmly established in the culture patterns of all modern nations?* »)

³³ On notera dans cette perspective l'importance de la fonction éducative attribuée au musée.

³⁴ « *We tend to build these around what is most distinctive, not necessarily what is most important.* »

³⁵ « *A social arena* »



musées de toute nature et taille, par le biais d'une analyse économétrique, mettant au cœur de la définition les activités du musée.

Cependant la question de la diversité des établissements reste un sujet central. Pour Elaine Heumann Gurian (2002) également, le processus de définition est homogénéisant et contrevient à la possibilité des musées de se spécialiser :

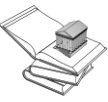
Maintenons notre engagement primordial en faveur du service public, mais déclarons que la recherche d'une homogénéisation définitionnelle est terminée. Permettons aux musées d'affiner leur orientation, de se spécialiser en toute sécurité. Dans le même temps, célébrons les musées qui cherchent réellement à élargir leur approche et qui y parviennent avec succès³⁶. (p. 75-76)

Il est intéressant de remarquer que l'interrogation « Qu'est-ce qu'un musée ? » se répète inlassablement depuis les débuts de l'institution, et plus particulièrement depuis ces 50 dernières années. Pour autant, une partie des réflexions soulignent cette difficulté à comprendre ce qu'est un musée ou définir ce qu'il doit faire, comme l'expriment Kenneth Hudson (1975) et André Desvallées (1989) pour lesquels la définition exclut une partie des formes muséales qui peuvent s'y rapprocher³⁷ du fait de l'écart entre les critères énoncés et la réalité. Pour Branda Salguero (2020), le constat est sans appel :

³⁶ « *Let us maintain our overarching commitment to public service but let us declare the search for a definitional homogenization over. Let us make it safe for museums to narrow their direction, to specialize. At the same time, let us celebrate museums that truly aim to be broad in their approach and can do so successfully.* »

³⁷ Kenneth Hudson, par exemple, déclare : « La définition a mis du temps à se développer et, aujourd'hui encore, il existe des désaccords considérables quant à l'importance relative de divers éléments. Elle soulève presque autant de problèmes qu'elle n'en résout, et elle peut avoir des significations très différentes selon les personnes. Qu'est-ce, par exemple, qu'un établissement (ou une collection) "permanent" ? Le musée de l'Institut de recherche sur la sécurité industrielle de Tokyo, par exemple, doit-il être considéré comme un véritable musée ? Il a sans aucun doute un but éducatif, il emploie un personnel professionnel et il s'efforce de rendre ses expositions intelligibles pour le public. Mais ses collections ne sont pas permanentes au sens où le sont celles du Science Museum de Londres. [...] Qu'est-ce que "l'intérêt public" ? Qui décide de ce que peut être, à un moment donné, l'intérêt public ? A quelle aune se mesure la valeur culturelle d'un objet ? Quelle proportion des fonds, de l'énergie et de l'espace du musée doit être consacrée à chacun de ses objectifs ? » (Hudson, 1975, p. 1) (« *The definition has taken a long time to grow and even today there is considerable disagreement as to the relative importance of various elements. It raises almost as many problems as it solves, and it can mean very different things to different people. What, for example, is a 'permanent' establishment (or collection)? Is the museum of the Research Institute of Industrial Safety in Tokyo, for instance, to be considered a true museum? It undoubtedly has an educational purpose; it employs professional staff, and it devotes great efforts to making its exhibits intelligible to the public. But its collection are not permanent in the sense that those of the Science Museum in London are. [...] What again is 'the public interest'? Who decides what, at any given moment, the public interest may be? By what yardstick is the cultural value of an object measured? What proportion of the museum's funds, energy and space is to be given to each of its aims?* »)

Pour André Desvallées (1989 ; 1993b), les mêmes questions se posent par exemple pour le Parc de la Villette et la Cité des sciences et de l'industrie.



Tout ce que cela a prouvé, c'est que nous n'avons jamais eu la réponse — nous ne savions toujours pas comment définir véritablement ce qu'est un musée ni le rôle qu'il joue aujourd'hui³⁸. (p. 593)

Ce qu'elle devrait/pourrait être

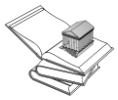
La définition du musée s'autonomise également en tant que sujet d'étude, afin d'interroger ou de réinterroger l'évolution du phénomène muséal. On peut noter l'émergence de cette littérature académique dans les périodes où la définition du musée est soumise à un processus de réécriture ou de validation de la part de la communauté muséale, comme cela peut être le cas dans le cadre de l'ICOM. Les travaux les plus emblématiques sur cette question sont le fait des tenants de la muséologie, en particulier du Comité international pour la muséologie de l'ICOM (Icofom), créé en 1977 à l'initiative de Jan Jelínek. Pour ce professeur tchèque, il s'agissait en premier lieu de renforcer le positionnement scientifique de la muséologie, une « science en formation » (Mairesse et Desvallées, 2011, p. 359), considérée jusqu'alors sous l'influence de George Henri Rivière (1989) comme la « science du musée³⁹ », dont l'objectif est d'étudier les musées, leur organisation et leurs évolutions. Cette définition du musée est indispensable pour réfléchir à la discipline scientifique en train de se construire qu'est la muséologie, bien que l'on ne sache pas — selon l'expression de Vinoš Sofka — qui « de l'œuf ou de la poule » (Sokfa, 1987, p. 9) est arrivé en premier⁴⁰. Ces questions émergent notamment lors du symposium organisé à Helsinki en 1987 sur le thème « Musée et muséologie »⁴¹ où le croate Tomislav Šola, le suédois Vinoš Sofka et l'allemand Peter van Mensch formalisent des remarques d'une étonnante actualité : une définition du musée est-elle utile ? Comment doit-elle être formulée ? Peut-elle englober tout le spectre des musées ? Comment traduisent-elles l'évolution du phénomène muséal ? L'Icofom, devenu une « tribune de réflexion et de débats sur la théorie de la muséologie « capable de réfléchir sur ses propres bases » (Nelly Decarolis, dans Desvallées et Mairesse, 2011a, p. 11) sous l'impulsion de Vinoš Sofka, continue ce travail réflexif au travers d'un projet de grande ampleur. Dirigé par André Desvallées et François Mairesse, le *Dictionnaire encyclopédique*

³⁸ « *All it proved is that we have never had the answer — we still did not know how to truly define what a museum is, or what role it plays today.* »

³⁹ Le caractère scientifique de la discipline muséologique, qui ne fait pas consensus, sera abordé et discuté au Chapitre 2. 2. A. « La muséologie : réévaluer ses méthodes et son champ d'action. »

⁴⁰ La muséologie opère un changement de paradigme dans la manière de considérer le musée, à partir du concept de « muséalité », défini comme une relation spécifique entre l'homme et la réalité. Ce point sera développé dans le Chapitre 2. 2. A. « La muséologie : réévaluer ses méthodes et son champ d'action. »

⁴¹ Les contributions de ce symposium sont reprises dans le numéro 12 de la revue *Icofom Study Series* (1987).



de muséologie⁴² (2011a) produit, entre autres, une synthèse des réflexions muséologiques sur l'institution muséale et sur la manière de la définir. Cette diversité des regards dont l'Icofom se fait le maître d'orchestre s'est notamment portée sur la définition du musée, dans un mouvement fortement engagé par les deux auteurs, et repris par la « nouvelle » génération des muséologues du comité, avec à sa tête le brésilien Bruno Brulon Soares. L'implication d'Icofom semble être sans commune mesure pour la structuration de ce sujet. Les débats académiques émergents (sans préméditation) lors du Symposium de Calgary (Canada) en 2005, en amont de la Conférence triennale de l'ICOM de 2007⁴³, donnent lieu à la publication de l'ouvrage *Vers une redéfinition du musée ?* (Mairesse et Desvallées, 2007) qui regroupe une première série de contributions théoriques et pratiques des membres du comité⁴⁴. À l'occasion du processus de redéfinition initié en 2016 par l'ICOM, une série de symposiums prenant la forme d'assemblées plénières et d'ateliers participatifs ont été organisés dans 11 villes (dont Paris, Rio de Janeiro, Buenos Aires, St Andrews, Beijing, Moscou, Leuven, Kaunas) dans une perspective interculturelle, inter-régionale et multilingue (Brown et Mairesse, 2018, p. 1). Ils ont été l'occasion de trois publications, *Définir le musée au XXI^e siècle* (Mairesse, 2017), *Defining museums of the 21st century: plural experiences* (Brulon Soares et Nazor., 2018), *Defining the Museum of the 21st century: Evolving Multiculturalism in Museums in the United States* (Chung et al., 2018), regroupant plus d'une soixantaine de contributions. L'ensemble du matériel collecté à cette occasion a par ailleurs fait l'objet d'une analyse réalisée par Karen Brown et François Mairesse (2018), montrant que « dans ce contexte, les notions relatives au rôle social des musées, aux efforts d'intégration et d'inclusion sociale, et à la participation de différents publics dominant près de la moitié des propositions⁴⁵ » (Brown et Mairesse, 2018, p. 9).

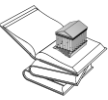
Le processus de redéfinition du musée, initié par l'ICOM en 2016 et devant aboutir à une nouvelle proposition en 2019 (qui aurait dû être) soumise au vote lors de la Conférence Générale de Kyoto, constitue par ailleurs un moment particulièrement intéressant pour la structuration de cette problématique. Même si en 2004, les *Nouvelles de l'ICOM* avaient

⁴² Ce projet est initié en 1993 par André Desvallées, rejoint peu après par François Mairesse : il servira de matière pour la publication des *Concepts-clés de muséologie* (2010), actuellement traduits en 14 langues. Une genèse du projet est explicitée dans l'étude « Définir et Catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal : du musée aux musées » (Annexe 1. « Définitions »)

⁴³ La Déclaration de Calgary définit le musée en ces termes : « Le musée est une institution au service de la société, qui a pour mission d'explorer et de comprendre le monde par la recherche, la préservation et la communication, notamment par l'interprétation et par l'exposition, des témoins matériels et immatériels qui constituent le patrimoine de l'humanité. C'est une institution sans but lucratif » (Mairesse et Desvallées, 2007, p. 14). Voir : Annexe 1. « Définitions. Associations professionnelles ».

⁴⁴ Hormis les membres du Comité, on note la contribution externe de Gary Edson.

⁴⁵ « *That in this context the relative notions of the social role of the museums, efforts to integrate and socially include, and the participation of different public audiences dominates almost half of all proposals.* »

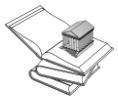


consacré un numéro (soit quatre pages) à cette question, l'engouement est sans commune mesure avec la production récente consacrée au sujet de la définition du musée. Professionnels de musées et muséologues s'en sont emparés, en amont et en aval de la conférence, soit pour en expliquer la nécessité et les modalités de ce processus, soit pour en transcrire les débats brûlants qui en ont émergés. La revue *Museum International* y consacre le numéro *The Museum Definition: the Backbone of Museums*, dirigé par Jette Sandahl (2019b), présidente du Comité Museum Definition, Prospect and Potentials (MDPP) et en charge du pilotage du processus. Les motivations de cette démarche y sont clairement explicitées et s'appuient sur un ensemble de travaux menés par le comité. Le rôle social du musée y est largement mis en avant et entraîne sa définition dans des considérations hautement géopolitiques :

Une nouvelle définition du musée doit reconnaître et refléter de manière critique l'héritage et la présence continue des inégalités sociétales et des asymétries de pouvoir et de richesse qui marquent les relations géopolitiques entre les continents ainsi que les contextes sociétaux nationaux, régionaux et locaux⁴⁶. (Sandahl, 2019a, p. v)

La définition du musée, présentée à cette occasion, a ainsi soulevé de nombreuses discussions et débats, et provoqué une émulation dans la littérature scientifique et dans la presse généraliste. Plusieurs articles s'érigent à la manière de commentaires des événements survenus à Kyoto ou de ce que la proposition de nouvelle définition aurait *dû être*. John Fraser (2019) publie par exemple à l'issue de cette conférence un éditorial dans la revue *Curator: Museum Journal* soulignant le caractère inconfortable de cette définition apparentée à des recommandations pour une action civique (Fraser, 2019, p. 504). Le dossier thématique publié par *La Lettre de l'OCIM* (2019 et 2020) met de la même manière en avant les réactions, plurielles, en France. Les débats qui ont émergés à Kyoto, du fait de leur teneur, deviennent aussi le prétexte pour réévaluer ce qu'est un musée aujourd'hui. C'est dans cette perspective que la *Museological Review* de l'Université de Leicester y consacre un numéro (University of Leicester, 2020), y abordant des thématiques liées à l'exposition, aux conflits contemporains, aux questions de bien-être et de santé, ainsi qu'aux projets communautaires, tout comme les *Icofom Study Series* (Brulon Soares, 2020) faisant écho aux débats portés par le comité en 1987. Dans la même dynamique, Bruno Brulon Soares cherche à réévaluer les expériences des musées communautaires au prisme de la définition de l'ICOM (2021), tandis que Richard West Jr. (2021), anciennement membre du MDPP, rappelle, deux ans plus tard, l'importance de prendre en considération les changements de la société, au risque de voir leur pertinence diminuée.

⁴⁶ « *A new museum definition needs to acknowledge and critically reflect the legacies and continuous presence of societal inequalities and the asymmetries of power and wealth marring the geopolitical relationship between continents as well as the national, regional and local societal contexts.* »



À partir de ces quelques réflexions sur la définition du musée, le phénomène muséal apparaît comme un concept assez insaisissable ou du moins, particulièrement mouvant. La multiplicité des variations existantes est significative. D'une part, le fait de définir s'attache à décrire un élément à un instant t , à un moment précis de l'histoire, qui perd de sa pertinence dans un contexte dynamique. Des questions apparaissent quant à sa formulation : est-elle restrictive ? N'est-elle pas trop englobante ? Dans quelle mesure permet-elle d'apprécier de manière juste le phénomène muséal ? Comme l'écrit François Mairesse, « la plupart des définitions du terme, par ailleurs, ne nous aident pas beaucoup à comprendre le “pourquoi” de ces institutions » (Mairesse, 2002, p. 9). Surtout, la définition est porteuse de valeurs d'unicité, rédigée dans une approche universaliste : au regard des débats actuels et de la notion de diversité muséale (Mairesse, 2020d) qui en découle, cette approche paraît être sur le point d'implosion.

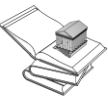
Je reprends donc ici les mots d'Edward Alexander (2008), posant quelques temps les problématiques liées à la définition du musée, pour envisager d'autres manières d'interroger son essence :

Cette tentative de définition est peut-être suffisante pour le moment, et nous devrions laisser le sujet en profitant de la boutade d'un Anglais anonyme qui considère le musée comme « un dépôt de curiosités qui en comprend le plus souvent le directeur⁴⁷ ». (p. 3)

B. Le musée dans le temps : une structure pour penser le développement de l'institution muséale

Tous les musées sont-ils les imitations d'un seul modèle ? Et ce modèle est-il nécessairement le musée du Louvre, un musée de beaux-arts à vocation universelle et dont la représentation a envahi l'imaginaire collectif ? « Pour parler d'un musée, il est indispensable de ne pas se contenter de ce qu'on en a sous les yeux » écrit André Desvallées en 1989 : il s'agirait ainsi de revenir aux origines du musée pour « déceler plus précisément ce que l'on peut mettre derrière le mot — ou derrière la chose » (Desvallées, 1989, p. 346) et ainsi être en mesure d'en évaluer le développement. Opérer ce retour vers le passé a ici deux objectifs : il permet de saisir la diversité des conceptions liées au musée afin d'en appréhender les enjeux orientés vers le futur, mais également de mettre en lumière la manière dont notre vision de cette institution est tributaire des auteurs et des autrices qui l'ont modelée. Si la littérature

⁴⁷ « *Perhaps this is attempt enough at definition for the moment, and we should leave the subject while enjoying the quip of an anonymous Englishman who considers the museum “a depository of curiosities that more often than not includes the director”.* »



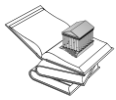
académique sur l’histoire des musées⁴⁸ paraît dense, elle est souvent éparpillée car spécialisée sur un espace géographique, une échelle temporelle ou une catégorie de musées. Au départ conçues à partir de l’étude des catalogues, de manière éparsée et sans réflexion collective⁴⁹ (Murray, 1904, p. vi), les premières synthèses historiques apparaissent dans la seconde moitié du XX^e siècle, notamment sous la plume de l’historien de l’art Germain Bazin (1967) — qui constitue à ce jour encore une référence en la matière — et se confondent avec une chronique des collections (Poulot, 2021a, p. 39).

La recherche généalogique du musée soulève plusieurs difficultés méthodologiques, retranscrites par la variété des courants historiographiques qui la retrace. Le premier est lié au point de départ envisagé : à partir de quel modèle doit-on tracer les évolutions dans le passé ? La seconde repose dans l’approche choisie : faut-il revenir aux origines étymologiques du mot ? Ou bien chercher les formes qui s’apparentent au modèle du musée considéré comme canonique, à partir de traits communs et particuliers (collection, caractère public, ambition patrimoniale, fonction de préservation, d’exposition et de recherche) ? Plusieurs échelles temporelles sont mobilisées, qui traduisent ainsi les conceptions de leurs auteurs et autrices. Certains ancrent l’origine des musées dans les tréfonds de l’Antiquité, à partir de l’étymologie du mot et d’un élargissement du musée à l’histoire des collections (Alexander E. P. et Alexander M., 2008 ; Bazin, 1967 ; Pomian, 1987 ; Pomian, 2020 ; Salmon, 1958 ; Schaer, 1993 ; Vergnet-Ruiz et Thuillier, 1962 ; Wittlin, 1949 ; Wittlin, 1970), considérant le musée comme une forme particulière du phénomène de la collection (Pomian, 2020), marquée par le passage de la collection privée à l’institution publique. Je lui préférerai ici, afin de mieux resserrer mon propos, le concept moderne de musée⁵⁰, intégrant le caractère novateur du musée des Lumières et de l’esprit encyclopédique. Étudié notamment dans cette perspective par Dominique Poulot (1985 ; 1992a ; 2005a ; 2005b ; 2014), Édouard Pommier (1986 ; 1989 ; 1995b) et André Gob (2014 ; 2016 ; 2019), cette approche permet de considérer le musée

⁴⁸ L’on peut par ailleurs se référer aux réflexions de Dominique Poulot, opérant le bilan de l’histoire des musées en 1992 (« Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », 1992a) et en 2021 dans l’éclairage « Histoire de l’histoire des musées : Configurations et enjeux » (Poulot, 2021a).

⁴⁹ « Les catalogues des musées ont fourni leur matériel, le catalogue utilisé variant dans chaque cas. Chaque auteur, cependant, semble avoir ignoré qu’il avait un prédécesseur dans le même domaine. » (Murray, 1904, p. vi-vii) (« *Museum catalogue have supplied their material; the actual catalogue used varying in each case. Each writer, however, seems to have been unaware that he had a predecessor in the same field.* »)

⁵⁰ « Le musée est l’institutionnalisation à l’époque des Lumières d’une invention (voire d’une intuition) de la Renaissance. L’important, c’est alors la diffusion progressive de ces éléments constitutifs et leur combinaison plus fréquente et plus complète : l’important, c’est alors la possibilité d’évoquer une “culture du musée” qui se répandrait au cours du XVIII^e siècle et s’imposerait peu à peu à un rythme variable, selon le degré de développement, social et artistique des différents états. Réfléchir sur les éléments de cette culture de musée, leur diversité et leur rôle respectif, comme aussi leur relativité et leurs virtualité. » (Pommier, 1995b, p. 14)



comme une « institution multifonctionnelle » (Gob, 2014, p. 32) intégrant, au-delà de la collection, des aspects fondamentaux tels que la finalité publique à travers l'exposition et les médiations, la fonction patrimoniale, la posture scientifique et la recherche⁵¹. Le musée se concentre en un « phénomène » relativement récent (Pomian, 1987) et ses caractéristiques constitutives forment une matrice pour en mesurer le développement.

Approche étymologique

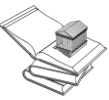
Dans *Le temps des musées* (1967), Germain Bazin plonge dans l'Antiquité grecque pour déterminer les premières occurrences du phénomène muséal. Il les interprète à partir de la constitution de collections, qu'il s'agisse des *pinakès* (tableaux peints sur bois) de l'Acropole d'Athènes, des statues de la bibliothèque de Pergame ou des trésors de sanctuaires décrits par Pausanias. L'historien rappelle néanmoins que l'origine du mot « musée » trouve racine dans le *Mouséion* (*Μουσείον*) d'Alexandrie (Bazin, 1967, p. 16), au fonctionnement semblable à celui de l'actuel Collège de France, proche « des sanctuaires voués aux muses, (...) des écoles philosophiques, ou encore (...) des institutions d'enseignement supérieur ou de recherche scientifique » (Bazin, 1967, p. 16). Et en effet, s'il est difficile de figer la première apparition d'une définition du musée dans la littérature (Mairesse, 2019c, p. 154), les Encyclopédistes, sous la plume (probable) du Chevalier de Joncourt, établissaient déjà ce parallèle, présentant le musée comme le

lieu de la ville d'Alexandrie en Egypte, où l'on entretenoit aux dépens du public, un certain nombre de gens de lettres distingués par leur mérite, comme l'on entretenoit à Athènes dans le Prytane les personnes qui avoient rendu des services importants à la république⁵². (Diderot et d'Alembert, 1765b, p. 893)

Un détour par les différents sens attribués au musée, *mouséion* hellénique ou *museaum* latin, me paraît donc indispensable. De nombreux auteurs et autrices (notamment Alexander E. P. et Alexander M., 1979 ; Binni et Pinna, 1989 ; Pommier, 1989 ; Rivière, 1989 ; Schaer, 1993 ; Vergo, 1989 ; Wittlin, 1949 ; Wittlin, 1970) ont repris à leur compte cette affiliation entre musée et *mouséion*, effectuant un glissement avec la présence supposée de collections scientifiques et artistiques. Comme le signale François Mairesse (2002, p. 14), peu d'auteurs

⁵¹ Si le projet du Muséum central des Arts (Paris, 1793) est souvent cité comme le modèle du musée révolutionnaire, André Gob voit dans le développement du Musée Pio-Clémentino (Vatican) la première manifestation de ce projet (Gob, 2019). Sur la naissance du musée moderne, le lecteur peut se référer à Édouard Pommier (1995b), et plus précisément pour la France, à Dominique Poulot (1994).

⁵² D'autres dictionnaires (tels que le *Magnum Dictionarium latinum et gallicum* de Pierre Danet en 1708, le *Dictionnaire de Trévoux* ou *Dictionnaire universel françois et latin* de 1734/1771, ou le *Dictionnaire de l'Académie Française de 1765*) établissent le même rapport (Young Lee, 1997, p. 387) mais font également mention d'une colline d'Athènes nommée d'après le poète Musée. Les définitions présentes dans les dictionnaires du XVIII^e siècle sont présentées en Annexe 1.



réfutant véritablement le lien supposé entre *mouséion* et collection, à l'exception de George Lewis⁵³ (1992) qui indique bien que la transition s'opère à la Renaissance malgré l'importance de l'enseignement philosophique qui lui est assignée⁵⁴. André Desvallées et François Mairesse (2011a) soulignent également que le terme se retrouve après l'Antiquité, et pour la première fois en français dans la traduction du *Digeste de Justinien*⁵⁵ où il désigne « un édifice où l'on se livre à l'art, à la poésie et à l'érudition » (p. 274).

Le mot « musée », notamment sous la forme latine *musaeum/museum*, évolue au cours de l'histoire, sans complètement s'effacer. Le sens qui lui est attribué va se modifier à travers les âges, comme une acclimatation aux projets et aux époques qui l'ont employé. Les analyses de Marcin Fabiański (1990) et de Paula Findlen (1989) sur les sources écrites de la Renaissance au XVIII^e siècle montrent que le terme se confond depuis la Renaissance notamment avec le temple⁵⁶, la grotte⁵⁷, la galerie (de portraits, de peintures ou de sculptures), cette dernière se rapprochant de la dimension artistique attribuée au musée par de la présence d'œuvres et de collections. Mais le *musaeum* peut désigner également les bibliothèques ou les lieux d'études. Ce constat est partagé par Paula Young Lee (1997), qui rappelle que « jusqu'à la dernière décennie du XVIII^e siècle en France, le "musée" est un moyen de savoir plutôt qu'un lieu d'exposition, il est un processus transitif de la pensée plutôt qu'une collection donnée d'elle-même⁵⁸ » (p. 385). Et c'est bien l'idée qui transparaît dans la description du musée qu'en fait le philosophe tchèque Comenius⁵⁹ (1658) d'« un lieu où le savant, séparé des hommes, est assis seul à lire sans arrêt des livres » (Gob, 2014, p. 37). D'autres auteurs et autrices, notamment Alma Wittlin (1949 ; 1970), André Desvallées (1989) et André Gob (2014 ; 2016), n'hésitent pas à mentionner les rapprochements de sens entre le musée, le

⁵³ Les travaux menés sur le concept de musée antique (Boyancé, 1937 ; Faider-Feytmans, 1949 ; Mairesse, 2002 [repris dans Mairesse, 2011] ; Müller-Graupa, 1933 ; George Roux, 1954 ; Éric G. Turner, 1962) soulignent que les premiers *mouséion* sont par ailleurs antérieurs à Alexandrie. On retrouve une synthèse particulièrement intéressante du développement de ce concept, qui n'est affilié à aucune collection ni lieu ou construction particulier chez André Desvallées et François Mairesse (2002 ; 2011).

⁵⁴ André Gob (2014), citant Bruwier (2004), insiste également sur l'absence de collections dans le *Mouséion* d'Alexandrie (p. 43).

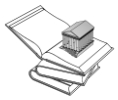
⁵⁵ Le *Digeste de Justinien* (du nom de l'empereur byzantin Justinien I^e), ordonné en 530 et publié le 16 décembre 533, est un recueil de citations de juristes romains formant la deuxième partie du *Corpus iuris civilis*.

⁵⁶ Fabiański (1990) cite par exemple le traité de Pirro Ligorio qui établit que les *musaea* sont des temples en forme de rotonde, installés notamment près de centres académiques (p. 12).

⁵⁷ Cette signification est reprise notamment de l'*Histoire naturelle* de Pline (volume IX) qui décrit les *musaea* comme des « salles en forme de grottes, parfois décorées avec des sculptures » (Fabiański, 1990, p. 11).

⁵⁸ « *Until the final decade of the eighteenth century in France, "museum" was a means of knowing rather than a place for showing, it was a transitive process of thought rather than a given collection of itself.* »

⁵⁹ Comenius (1658), *Orbis Sensualium Pictus*.



lycée⁶⁰, la bibliothèque⁶¹, la pinacothèque et les différents types de cabinets, soulignant l'aspect polysémique du terme et désignant notamment des entreprises privées. Cette dimension est primordiale pour envisager toute la complexité du concept même de musée. Le mot « musée », tel que nous l'employons aujourd'hui, se fige dans les dernières années du XVIII^e siècle avec la naissance du musée moderne. En se fixant dans l'histoire, ce mot aurait dû opérer ainsi une séparation de sens, dans un processus de différenciation et de distinction permettant de l'appréhender sans difficultés. Pourtant, force est de constater que son emploi dépasse son cadre institutionnel et illustre encore « des perspectives de savoir universel, de lien social et d'édification indissolublement liées au sens des musées même s'il est difficile d'en préciser les contours » (Poulot, 2005a, p. 43). Engagé dans un processus d'institutionnalisation, le musée témoigne d'un double mécanisme, attiré à la fois dans un processus d'extension de son champ et dans une dynamique de différenciation face aux formes qui lui ressemblent, et c'est bien là un élément fondamental pour comprendre son évolution. François Mairesse (2002) exprime bien les problématiques liées à ces variations, rappelant que le musée n'est pas un concept statique ni une forme stable : sans pouvoir en tracer une évolution linéaire, c'est à partir de quelques traits caractéristiques, structurant une matrice particulière que le phénomène muséal peut — et doit — être évoqué.

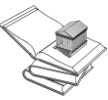
La collection au cœur du musée ?

L'histoire des musées, telle qu'elle a été écrite dès la moitié du XX^e siècle⁶², s'accorde sur un point : la collection précéderait le musée (Jacobi, 2019, p. 269). Entendue comme « un ensemble d'objets matériels ou immatériels (œuvres, artefacts, mentefacts, spécimens, documents d'archives, témoignages, etc.) qu'un individu ou un établissement a pris soin de rassembler, de classer, de sélectionner, de conserver dans un contexte sécurisé et le plus souvent de communiquer à un public plus ou moins large, selon qu'elle est publique ou privée » (Desvallées et Mairesse, 2011a, p. 53), la collection constitue une composante du

⁶⁰ André Gob (2014) note qu'« à la fin du XVIII^e siècle, à Paris, l'aérostier Pilâtre du Rozier, intendant de Monsieur, le Comte de Provence, frère du roi Louis XVI, fonde le Musée de Monsieur, un salon où l'on enseigne les disciplines scientifiques aux hommes et femmes de la haute société qui viennent y chercher une « teinture de culture scientifique » (p. 36).

⁶¹ C'est le cas notamment pour le musée de Paolo Giovio dans la villa de Côme et le *Museum Veronense* de Scipione Maffei (Gob, 2014, p. 37).

⁶² Je renvoie ici aux différents auteurs mentionnés précédemment : Bazin (1967), Pomian (1987, 2020, 2021, 2022), Poulot (1994 ; 2005b ; 2006 ; 2011 ; 2014). Sur le développement des musées de province, on pourra consulter les publications d'Édouard Pommier (1986 ; 1989). Pour une histoire des musées de France, le lecteur pourra se référer à McClellan (2008) ; pour l'Italie, à Paula Findlen (1994) ; pour l'Espagne, à Bolaños (2008) et Paul (2012) et pour les États-Unis à Selbach (2007) et Wittlin (1949 ; 1970).



phénomène muséal, de son développement, et des fonctions d'acquisition, de préservation, de recherche et de communication qui lui sont intrinsèquement liées.

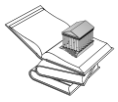
Le phénomène de collection même n'est pas spécifique au musée : il résulte d'un comportement humain, parfois rapproché d'une pathologie malade⁶³ (Codet, 1921, p. 5), visant à « sélectionner, à présenter et thésauriser un certain nombre d'objets, afin de les étudier et de les léguer » (Mairesse, 2019a, p. 105). Les travaux historiques notamment de Germain Bazin (1967), de Krzysztof Pomian (1987 ; 2020 ; 2021 ; 2022) ou de Pierre Salmon (1958) visent à rapprocher le musée de ces différentes formes de collections, matérialisées par trois catégories : l'objet sacré, le trésor et la collection particulière⁶⁴. Le concept de « sémiophore » défini par Pomian (1987) permet d'envisager la collection comme « tout ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu aménagé à cet effet et exposé au regard » (p. 18). Dans cette perspective, l'objet de collection perd sa valeur fonctionnelle et marchande, au profit d'une valeur symbolique qui lui est accordée par son collectionneur et par la société dans laquelle il s'inscrit. Cette conception de la collection n'aboutit pas à son institutionnalisation en tant que musée, mais elle permet de comprendre dans une certaine mesure, la manière dont se sont formés les comportements (thésaurisation, classement, catalogage, étude, présentation) autour de l'objet de collection.

Un angle d'analyse de la collection repose ainsi dans les attitudes et les raisons des collectionneurs, qui mettent en place toute une série de mesures et d'attitudes autour de cette constitution d'objets. Alma Wittlin mettait en avant en 1949 (repris en 1970) une série de justifications à cette pratique : la thésaurisation économique, le prestige social, le pouvoir magique, l'expression d'une loyauté à un groupe, la stimulation de la curiosité et de la recherche et, enfin, la satisfaction esthétique. Chez François Mairesse (2002), la figure du collectionneur émerge sous trois aspects : le capitaliste (thésaurisation d'objets dans le cadre de la collection privée), l'érudit (l'appropriation des collections avec une visée de développement des savoirs) et le prince (passage de la collection privée à la collection publique dans une modalité de représentation du pouvoir).

Une seconde manière de comprendre l'intérêt de la collection au regard de l'émergence du phénomène muséal réside dans la constitution de lieux et de pratiques, à partir notamment du

⁶³ Les dispositions psychologiques et le comportement des collecteurs ont notamment été étudiés par Codet (1921), Baudrillard (1968) et plus récemment par Muensterberger (1996) et Wajcman (1995).

⁶⁴ Il est particulièrement intéressant d'observer la manière dont Bazin (1967) et Pomian (2020) établissent un lien entre collection et musée dans les zones extra-européennes (Chine, Japon, Irak, Iran) : les « trésors » mentionnés sont issus d'une accumulation d'objets précieux, insérée dans une dynamique de pèlerinage et de commémoration. C'est le lien entre les musées existants aujourd'hui, et le trésor à leur fondation, qui peut les intégrer dans une histoire mondiale du musée, sans pour autant que ne soient examinées les conditions propres à cette production.



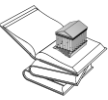
passage de la collection privée à la collection publique émergeant dès le XV^e siècle⁶⁵. Ce sont les cabinets d'histoire naturelle, de galeries de peintures et de sculptures ou encore les cabinets de curiosités, qui se développent comme des lieux particuliers, répondant à des logiques de rassemblement, de présentation, de connaissance et de disposition (« *display* ») précises. Par exemple, les collections donnent naissance à la rédaction de catalogues, comme *L'armamentarium heroicum* de Jakob Schenk von Notzinger (1599) présentant la collection d'armures exposée au château d'Ambras. À la veille de l'ouverture du Muséum central des Arts (1793), Édouard Pommier (1995b, p. 3-34) recense une trentaine d'établissements, principalement sur le territoire germanique et italien, et dans une moindre mesure, en France, en Grande-Bretagne et en Suède. Cette implantation géographique peut être comparées à la géographie des cabinets et des galeries : François Mairesse (2019a) note les similitudes à partir des descriptions de Michael Bernhard Valentini dans *Museum Museorum* (1714) qui témoignent de deux éléments. D'une part, la création de musées modernes s'opère à partir de collections existantes, qu'il s'agisse de transactions marchandes, de legs ou d'appropriation par l'État⁶⁶ (Pomian, 1987). C'est le cas notamment de l'Ashmolean Museum créé en 1683 à partir des collections de Lord Tradescant et de Lord Elias Ashmole (Gob et Drouguet, 2021, p. 25), du British Museum fondé à partir de l'achat par le Parlement britannique des collections d'histoire naturelle et de curiosité et de la bibliothèque de Hans Sloane, mais également des galeries princières de peintures de Dresde et de Düsseldorf, transformées en musées sous l'impulsion du duc de Saxe et de l'Électeur Palatin en 1785. En France, l'on peut noter le cas du musée de Besançon, dont la dénomination est parfois contestée⁶⁷, créé en 1694, sous condition de l'accès libre et gratuit de la collection léguée par Jean-Baptiste Boisot à l'abbaye de Saint-Vincent⁶⁸ (Vergnet-Ruiz et Thuillier, 1962, p. 8-9 ; Richard, 1995, p. 12). Le développement des musées, notamment en province, tout au long du XIX^e siècle, s'appuie sur ce même principe de constitutions de collections (Georgel, 1994, p. 21 ; Schaer, 1994, p.

⁶⁵ Pour une histoire plus complète des collections et du collectionnisme dans une perspective européenne, le lecteur peut se référer aux travaux d'Alsop (1982), de De Benedictis (1991), de Lugli (1998) ou encore de Schnapper (1988).

⁶⁶ Krzysztof Pomian (1987) conceptualise ce passage de la collection au musée public à partir de quatre modèles : traditionnel (ouverture de collections existantes), révolutionnaire (création par un acte politique et une saisie des œuvres) ; évergétique (mise à disposition par un collectionneur privé) et commercial (achat d'une collection).

⁶⁷ En effet, ce legs concernant « ses livres, ses manuscrits, ses monnaies, une partie de ses collections de tableaux et de sculptures » (Richard, 1995, p. 12), Boisot « crée une bibliothèque, dans l'ornement de laquelle les lecteurs pouvaient trouver des objets de musées, investis du pouvoir d'illustrer les sources antiques de la culture [...], les heures glorieuses de Besançon [...] ou les mystères de la foi [...] » (Pommier, 1995a, p. 46).

⁶⁸ Cette collection était elle-même la reconstitution partielle de la collection formée par la famille Perrenot de Granvelle au XVI^e siècle, dispersée au XVII^e siècle.



39⁶⁹). D'autre part, le phénomène muséal est ancré en Europe occidentale, ce qui en conditionne l'approche politique, sociale et culturelle. Enfin, les collections, obtenant un nouveau statut épistémologique (Bann, 2003), sont intimement liées au processus de recherche et d'étude, qui structure une partie des activités du musée. L'esprit encyclopédique des Lumières qui a éclairé la naissance du musée moderne s'est matérialisé dans ce rapport entre constitution des collections et construction disciplinaire, orientant le développement des formes muséales adaptées (Goode, 1895). En constituant des bases de données d'objets et des inventaires, elles accompagnent le développement des sciences modernes (Mairesse, 2021a) en l'occurrence principalement de l'histoire de l'art, des sciences naturelles et de l'ethnologie.

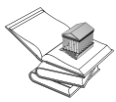
La nouveauté apportée par les musées modernes, qui conditionne en un sens les transformations de la collection, réside dans l'émergence de la notion de patrimoine, à la portée fortement nationale⁷⁰ et identitaire, et dans sa vocation à appartenir au peuple (Georgel, 1994, p. 21). La peur de l'effacement est à l'origine de ce processus, issu notamment de la Révolution française et de l'apparition d'une conscience patrimoniale face au vandalisme⁷¹ (Desvallées et Mairesse, 2011a, p. 421). Alors que la collection privée était largement associée à la personnalité de celui ou celle qui allait la constituer, provoquant son dispersement à sa mort — c'est notamment le cas dans la France du XVIII^e siècle, selon Pomian (1990) —, la conscience patrimoniale s'appuie sur la nécessité de la sauvegarde et de la préservation, sur la transmission aux générations futures et à l'appropriation de ce patrimoine par la société qui l'a vu naître. Le patrimoine n'est ainsi pas spécifique aux collections muséales. Il se confondait, sous les plumes notamment de Puthod de Maison-Rouge (1790) et de Boissy d'Anglas (1794), avec les biens immobiliers et les Monuments historiques⁷² (Desvallées et Mairesse, 2011a, p. 421), et cette dénomination reste encore prédominante de nos jours. Mais le musée révolutionnaire participe de ce processus en devenant une « [figure historiquement déterminée] de procédures de patrimonialisation »

⁶⁹ « Le collectionnisme amateur ne s'est pas éteint au siècle des Lumières dans les couches libérales de la bourgeoisie, même si ces formes ont évolué : magistrats, médecins, pharmaciens, érudits en ont reproduit l'usage, et ce sont bien souvent leurs collections qui forment les noyaux des musées publics ouverts durant la période 1800-1850. » (Schaer, 1994, p. 39)

⁷⁰ D'après Pierre Nora (2002), le patrimoine accompagne l'émergence d'une conscience nationale en tant que telle.

⁷¹ Cette idée est également développée par d'autres auteurs dont Jean-Pierre Babelon et André Chastel dans « La notion de patrimoine », publié en 1980 dans *La Revue de l'Art* (Babelon et Chastel, 2010) et François Choay (2007) dans *l'Allégorie du patrimoine*. Ils constituent deux références fondamentales quant à l'histoire du patrimoine.

⁷² Aloïs Riegl, dans le *Culte moderne des monuments : son essence et sa genèse* (1903), désigne le monument comme une « œuvre érigée avec l'intention précise de maintenir à jamais présents dans la conscience des générations futures, des événements ou des faits humains particuliers » et en propose trois catégories : le monument intentionnel, le monument historique et le monument ancien. Le développement de la notion de patrimoine est également abordé par André Desvallées (1995a).

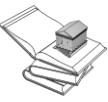


(Poulot, 1992, p. 125), permettant à la fois la conservation et la jouissance des biens culturels (Poulot, 2014, p. 10). Bien que le patrimoine n'intègre que tardivement le vocabulaire des professionnels de musées⁷³, les collections des musées sont considérées comme patrimoniales, en témoigne par exemple leur prise en compte dans le *Code du Patrimoine en France* (Livre IV) qui affirme leur caractère inaliénable, insaisissable et imprescriptible. Notons par ailleurs que la transmission intergénérationnelle induite par le concept de patrimoine justifie la notion de permanence, accolée au musée institutionnel, qui l'écarte d'un mode d'existence éphémère.

Au-delà des fonctions du musée, la dynamique patrimoniale est essentielle pour comprendre la multiplication des établissements muséaux, fruit d'un « désir de musées » (Gonseth, Müller et al., 2002 ; Jacquelin, 1983) et l'élargissement des collections, résultat d'une mondialisation des enjeux patrimoniaux. Par l'extension du concept de patrimoine, englobant tour à tour les domaines scientifique et industriel, « les nouveaux patrimoines », puis le patrimoine culturel immatériel reconnu en 2003 par l'Unesco (Davallon, 2019 ; Jadé, 2006), la notion même de collection ne cesse de se reconfigurer, oscillant entre matérialité et immatérialité, à la fois dans ses pratiques et dans ses significations, jusqu'à l'éclatement.

Le musée est de fait perçu en premier lieu par le prisme de la collection et de son rassemblement, ainsi que par l'organisation de toute une série d'activités qui lui sont consacrées, permettant de le différencier d'un « simple » centre culturel. La littérature académique s'en est emparée en grande partie — à l'instar de Susan Pearce (1990, 1992b, 1994, 1998, 2008) et de l'École de Leicester — autour d'une anthropologie de la culture matérielle en considérant la collection au cœur du phénomène muséal. Ce courant se développe à partir du constat de l'évolution du monde des musées, couplé à l'influence de la tradition critique étatsunienne qui se développe en Grande-Bretagne. Les collections de musées y sont étudiées à travers leurs modalités de collecte, leurs significations et la création de sens qui en découle en contexte muséal. Aujourd'hui, certains travaux sur le développement des musées reposent encore sur les collections, étudiées au travers de leurs circulations et dans une perspective transnationale (Meyer et Savoy, 2014 ; Passini, 2018), exposant ainsi les interrelations qui lient les établissements les uns aux autres et modèlent les attentes des visiteurs.

⁷³ André Desvallées rappelle à ce titre le rôle des instances internationales dont l'Office International des Musées (OIM) et de son secrétaire, Euripide Foundoukidis lors de la préparation de la Conférence d'Athènes en 1931 pour la restauration des Monuments Historiques. En France, c'est le conservateur Vadime Elisseef, au musée Cernuschi, qui l'introduira dans les discussions en 1968 au sein de l'Association générale des conservateurs et des collections publiques (Desvallées, 1995a, p. 7).

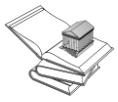


Pourtant, si elle est considérée comme condition d'existence de l'institution muséale, la collection suscite des remises en question qui bouleversent son appréhension. « Les musées ont-ils besoin de collections ? » (« *Do museums still need collections?* ») s'interroge Steve Conn (2010) : dans sa perspective, il s'agit d'aborder le phénomène muséal dans son extension à la fois géographique et disciplinaire pour questionner la pertinence de la présence de collections dans le rapport développé face aux savoirs. Serge Chaumier (2016) adopte une position plus radicale, appelant à rompre avec une vision des musées et de la muséologie tributaire du patrimoine, cet « ogre » qui « dévore tout sur son passage, ne laisse rien échapper, entend que rien ne se perde » (p. 68) afin de renouer avec leur vocation sociale et culturelle. Les évolutions technologiques et les techniques de numérisation (Deloche, 2001 ; Merleau-Ponty, 2014 ; Parry, 2007 ; Parry, 2010 ; Schweibenz, 2008), l'importation du concept de musée dans des zones géographiques éloignées d'une culture matérielle (McLeold, 2004), ainsi que le décentrement de l'objet au profit d'une approche organisée autour des publics, notamment portée par les tenants de la Nouvelle Muséologie (Georges Henri Rivière, Hugues de Varine) et le concept d'écomusée, soulèvent des potentialités renouvelées pour une approche d'un musée « sans collections », dont participent les centres de sciences et des centres d'art contemporain.

Le caractère public des musées

Le deuxième aspect structurant de la création du musée moderne repose dans son caractère public. On pourrait le comprendre comme l'appartenance des établissements muséaux à des structures étatiques, mais la notion de public se manifeste principalement par l'ouverture publique du musée — comme en témoigne l'ouverture de l'Ashmolean Museum⁷⁴ ou du musée de Besançon —, et surtout par l'équipement muséal qui lui est associé : l'exposition. En tout état de cause, l'ouverture des musées publics n'a pas pour seuls objectifs la pérennisation des collections et la construction des savoirs, mais également leur diffusion, accompagnant une volonté d'instruction du peuple et apparaît comme « une responsabilité publique » (Schaer, 1993, p. 34). Pourtant, la notion de public, bien qu'opérant une radicale transformation au lendemain de la Révolution française, n'est pas synonyme d'accès à toutes et tous, dans des conditions d'accueil optimales et le terme reste pendant un moment restreint à une élite sociale et intellectuelle. C'est d'ailleurs tout le sens de l'approche de Kenneth Hudson dans *A social history of museums* (1975) où ce dernier propose une synthèse de

⁷⁴ Roland Schaer rapporte par exemple les réflexions de l'érudit allemand Conrad von Uffenbach qui, lors d'une visite de l'Ashmolean Museum en 1710, est outré par le fait que « les gens touchent à tout sans ménagement, à la manière des Anglais » et que « même les femmes sont admises pour 6 pence : elles se précipitent ici et là, mettent la main à tout, et ne s'attirent aucune remarque du sous-garde » (Schaer, 1993, p. 34).



l'évolution du phénomène muséal à partir de l'évolution de son public et de la manière dont celui-ci est considéré, sans sacrifier à un regard particulièrement critique :

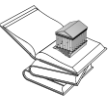
En Europe, les musées et les galeries d'art ont vu le jour à une époque où les personnes qui les possédaient et les dirigeaient avaient un certain mépris pour les masses. Les collections étaient constituées par des hommes qui souhaitaient les présenter à d'autres personnes ayant les mêmes goûts et le même niveau de connaissances qu'eux, à des connaisseurs et des érudits. Toute idée susceptible de rendre ce matériel attrayant ou intelligible pour un plus grand nombre de personnes aurait semblé ridicule⁷⁵. (Hudson, 1975, p. 3)

Il est aussi intéressant, pour comprendre la complexité portée par le caractère public du musée, de revenir sur la perspective critique développée par les *Cultural Studies*, et notamment par Tony Bennett (1988 ; 1990 ; 1995 ; 2015). Celui-ci décrit ce rapport avec le public à partir d'une approche foucauldienne fondée sur le concept d'hétérotopie (Foucault, 1986) : le musée est alors compris comme un espace social (hors de la sphère privée), un espace de représentation (par les objets qu'il expose dans son « complexe d'exposition » ou « *exhibitionary complex* ») et comme un espace d'observation et de régulation des visiteurs. Il s'inscrit comme le fruit de logiques sociale, culturelle et politique et provoque une reconfiguration des savoirs disciplinaires.

D'après René Huyghe (cité par Hudson, 1975, p. 6), l'apparition concomitante des musées publics et de l'esprit encyclopédique est le signe d'une volonté d'égalité et d'opportunité dans l'instruction. Le projet du Muséum central des Arts réalisé en 1793 se fonde sur les mêmes appuis, devant « nourrir le goût des Beaux-arts, recréer les amateurs et servir d'écoles aux artistes » (*Lettre de Roland à Jacques-Louis David du 17 octobre 1792*, cité par Georgel, 1994, p. 59). Si l'accent est porté sur l'art et l'esthétique, cette volonté est celle à la fois de l'instruction et de l'apprentissage, justifiant en grande partie le développement des musées sur le territoire français (Pommier, 1986). La pensée française est largement ancrée dans le développement des arts, à travers une pensée qui sera réaffirmée par Henri Focillon (1921) et René Huyghe (1937) autour de la conception du musée moderne.

C'est une tout autre pensée qui émerge dans le monde anglo-saxon et américain, avec l'implantation d'une réflexion sur le rôle éducatif, et *in extenso*, social du musée. L'Angleterre victorienne voit naître un important discours autour de l'importance de la culture et du musée

⁷⁵ « *In Europe, museums and art galleries began at a time when the people who owned and ran them had a contempt for the masses. Collections were formed by men who wished to display them to others with the same tastes and level of knowledge as themselves, for connoisseurs and scholars. Any idea that might be a duty make this material attractive or intelligible to a broader range of people would have seemed ludicrous.* »



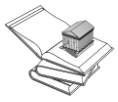
dans le contexte de la révolution industrielle, exprimé notamment par Henry Cole, directeur du Victoria & Albert Museum : « Le Musée conduira [l'homme] certainement à la sagesse et à la douceur, et au Paradis, tandis que [les débits de boissons et le Palais du Gin] le [conduiront] à la brutalité et à la perte⁷⁶ » (Cole, 1884, cité par Bennett, 1995, p. 21), appuyant de fait les fonctions morales et éducatives attribuées aux structures culturelles⁷⁷. La même perspective se retrouve dans la plaidoirie du français Edmond Groult pour les musées cantonaux⁷⁸, bénéfiques pour l'enseignement et la santé des enfants (1877) ou de l'écossais Patrick Geddes (1908) au profit de « musées civiques » illustrés par le projet de l'Outlook Tower (De Biase et al., 2016). Aux États-Unis, cette approche aura une tout autre destinée. La naissance des musées américains, dans le sillage du mouvement d'indépendance des colonies américaines (Bergeron, 2014, p. 12), n'obéit pas aux mêmes obligations que les musées européens. L'ouverture du musée Charles Willson Peale (Philadelphie, 1786) illustre la nécessité pour ces musées qui ne possèdent pas de soutien financier du gouvernement, d'attirer et de séduire leurs visiteurs (Bergeron, 2014, p. 12), en portant une attention particulière à leur rôle éducatif. C'est par ailleurs l'un des reproches adressés aux *Dime museums* (« musées à dix sous ») qui essaient dans le pays jusqu'au tournant de la Première Guerre mondiale. Dans ces établissements peu onéreux et accessibles à tous — notamment les femmes et les enfants qui y trouvent un espace sécurisé —, l'aspect pédagogique cède sous le poids de divertissements en tout genre (dioramas, panoramas, géoramas, peintures, reliques, monstres, animaux empaillés, ménageries, statues de cire, performances théâtrales) (Dennett, 1997) qui en font des attractions populaires, mais peut-être pas des « musées ». La critique du journaliste Godkin, commentant l'incendie du Barnum Museum, l'un des premiers du genre, exprime ainsi bien l'intériorisation de cet aspect :

Plus on aime vraiment une bonne collection bien rangée, plus on sera offensé par une collection chaotique, poussiéreuse, déshonorée. Plus on aime l'ordre et le système de la recherche scientifique, plus on se sentira personnellement blessé par le désordre et le manque de système parmi les matériaux de la recherche scientifique. [...] C'est au nom de cette classe que nous demandons un véritable musée. C'est au nom de toutes les classes de la communauté, à l'exception de la classe vicieuse et dégradée qui a été largement monopolisée par le défunt « American Museum », que nous demandons à la communauté un bâtiment et des collections qui soient dignes du nom si tristement mal appliqué. » Et « Américain », « Musée américain », lorsque ce nom sera à nouveau inscrit sur la façade d'un bâtiment, que ce soit un bâtiment digne, par lui-

⁷⁶ « *The Museum will certainly lead him to wisdom and gentleness, and to Heaven, whilst the latter [the Public House and Gin Palace] will lead him to brutality and perdition.* »

⁷⁷ Tony Bennett (1995) mentionne également les politiques menées par James Silk Buckingham, Benjamin Ward Richardson et Thomas Greenwood, instaurant les structures culturelles comme le moyen de développer le sens civique et l'autonomie des citoyens britanniques.

⁷⁸ Il semblerait que le modèle des musées cantonaux, fondé notamment sur l'initiative populaire et la gratuité du service, se soit développé en Suisse, en Angleterre, en Belgique, en Russie et aux États-Unis, la France accusant un certain retard au regard de ces institutions (Mairesse, 2000).



même et par son contenu, du rang honorable et responsable qu'il assume en prenant ce nom⁷⁹. (Godkin, 2008/1865, p. 34)

George Brown Goode avait également bien exprimé l'importance du volet éducatif dans *Museums of the future* (1889) et dans *Principles of Museums administration*⁸⁰ (1895) : « Il ne fait aucun doute que l'importance du musée en tant qu'agent de l'accroissement et de la diffusion des connaissances sera reconnue tant que l'intérêt pour la science et l'éducation continuera d'exister⁸¹ » (Goode, 1895, p. 68). Le lien fondamental entre le musée et sa communauté est ainsi développé et exploité par John Cotton Dana (1923 ; 1927) et forme un sujet durable dans la littérature académique outre-Atlantique. Dans la même mouvance, Theodore Low souligne cette différence constitutive avec les musées européens : « L'Europe n'a jamais eu d'éducation au sens où nous l'entendons dans ses musées, et c'est toujours l'aspect éducatif des musées américains qui les a distingués des musées européens qu'ils ont tant essayé d'imiter⁸² » (Low, 2004/1942, p. 32-33). Les travaux développés à partir des années 1960 notamment par Eilean Hooper-Greenhill (1994 ; 1999 et 2007), John Falk (2016) et Lynn Dierking (Falk et Dierking, 1992 ; 2000 et 2007), ou encore George Hein (1998 ; 2012) balisent ce champ de recherche qui instaure la visite et le visiteur comme centre des préoccupations et consacre le musée comme lieu d'apprentissage et d'expérience.

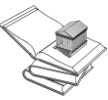
Parmi les activités muséales consacrées au public et à son éducation, l'exposition se pose comme une structure incontournable du fonctionnement de l'institution. À la fois considérée comme un espace et un dispositif de présentation, elle est pourtant loin d'être exclusive au seul musée : « [elle] est même, si l'on en revient sur l'histoire liée au culte des morts, que l'on expose, et à celui de la marchandise, que l'on exhibe, plus souvent présentée en contexte non

⁷⁹ « *The more truly one love a good collection well arranged, the more he will be offended by a chaotic, dusty, dishonored collection. The more love the order and system of scientific enquiry, the more he will feel personally injured by disorder and lack of system among the materials of scientific enquiry. [...] It is on behalf of this class that we ask for a real museum. It is on behalf of all classes of the community, except that vicious and degraded one by the late "American Museum" was largely monopolized, that we ask the community for a building and for collections that shall be worthy of the name so sadly misapplied. And "American", "The American Museum!" when that name is again written across the front of a building, let it be a building worthy in itself and in its contents of the honorable and responsible rank which, by taking that name, it assumes.* »

⁸⁰ Goode fait également références à l'essai d'Edward Forbes *The educational use of museums* (1853) et à l'article « The use and abuse of museums » du Professeur Jevons (1881) qui indique que l'augmentation du nombre de musées est corrélée avec l'amélioration de l'éducation du peuple.

⁸¹ « *There can be no doubt that the importance of the Museum as an agency for the increase and diffusion of knowledge will be recognized so long as the interest in science and education continues to exist.* »

⁸² « *Europe never has had education in our sense in its museums, and it has always been the educational aspects of American museums which have distinguished them from the European ones which they have tried so hard to imitate.* »

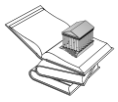


muséal » (Chaumier, 2012, p. 11). L'exposition constitue un élément fondamental pour le musée, si ce n'est, pour certains auteurs et autrices, la caractéristique propre de l'institution muséale. George Henri Rivière y voit le « le moyen de diffusion que le musée préfère » (Rivière, 1989, p. 215) tandis que Eugène Dillenbourg la considère comme l'élément qui le distingue de toutes les institutions qui lui sont proches, puisque « seul le musée utilise les expositions comme principal moyen de remplir sa mission de service public⁸³ » (Dillenbourg, 2011, p. 11).

La littérature scientifique n'aborde son évolution, en contexte muséal, que très rarement dans une perspective globale. Une large partie, influencée par ses dimensions artistique et esthétique, se développe autour de monographies et de descriptions d'expositions pour offrir une approche renouvelée de l'histoire de l'art et d'une histoire sociale du goût. On retrouve cette ambition notamment dans les travaux innovants de Bruce Altshuler (1994 ; 2005 ; 2008 ; 2013), de Jérôme Glicenstein (2009) mais également de Francis Haskell (2002) et de Pascal Griener (2010 ; 2017). L'approche centrée sur l'art conditionne le développement d'une réflexion sur la création de l'esthétique : du point de vue de la philosophie du muséal, le musée est un « appareil universel » qui suspend la destination culturelle des œuvres, « c'est-à-dire leur capacité esthétique de faire-communauté et de faire-monde et qu'à partir de lui les œuvres devenant des suspens peuvent être pour la première fois contemplées esthétiquement pour elles-mêmes, à condition, comme le signale Benjamin, que je reste à trois mètres d'elles » (Déotte, 2008, p. 1). Au-delà de cet aspect qui occulte de fait toute une réflexion plus large sur la diversité des catégories d'expositions, ces auteurs permettent également d'apprécier la construction du phénomène muséal qui accompagne le développement des Salons et des galeries publiques (Griener, 2010) et surtout l'émergence des expositions temporaires (Haskell, 2002).

Une deuxième approche, largement mobilisée cette fois, repose dans l'aspect communicationnel de l'exposition, tel qu'il a été abordé par Marshall McLuhan (2008/1967) et Duncan Cameron (1968). Déjà, le développement des problématiques liées à la muséographie accompagnant différentes catégories d'établissements avait soulevé maintes réflexions sur le musée comme lieu au langage particulier (Rivière, 1989, p. 295) — et l'on notera la manière dont le vocabulaire lié à la sémiotique a profondément imprégné la manière dont on envisage l'exposition —, et de fait, sur son organisation. Le système de

⁸³ « *Only the museum uses exhibits as its primary means of fulfilling its public service mission.* »



communication, décrit par Cameron, est fondé sur l'existence de « vraies choses⁸⁴ », c'est-à-dire des *musealia*, êtres de langage et supports de pratiques sociales (Davallon, 1992), qu'il s'agit de communiquer à partir de la relation établie entre un transmetteur (les expôts), les média (le matériel expographique, les outils d'information et de médiation) et tout un ensemble de récepteurs (les différents publics), au sein d'un espace physique que peut éprouver le public lors de sa visite. Ainsi abordée en tant que média (Davallon, 1992b), l'exposition se structure autour de la notion de dispositif, proche de la théorie d'Agamben⁸⁵ (2006). Elle prend sens chez les auteurs et autrices en Sciences de l'information et de la communication comme un espace d'opérativité symbolique « résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux » (Davallon, 2000b, p. 11). De fait, l'exposition n'existe que pour le public et par le public, qui participe à la construction de sens au sein de cet espace. Une partie de la littérature académique s'est ainsi organisée autour de la formalisation de ces éléments de langage et de leur signification (Chaumier et Jacobi, 2009 ; Chaumier, 2012), sur la technique propre à l'exposition (Merleau-Ponty et Ezrati, 2005) mais également autour de l'expérience proposée au visiteur selon des catégories de dispositifs, comme la muséographie analogique et les dioramas (Étienne, 2020 ; Montpetit, 1996), les dispositifs immersifs (Belaën, 2005) ou les dispositifs interactifs (Le Marec, 1993b).

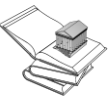
Architecture : le musée comme lieu

Un dernier aspect permettant de présenter le développement des musées se positionne par le prisme de son écrin, c'est-à-dire du bâtiment qui le constitue et qui évolue également au gré des temporalités. Si, l'identification du musée à sa construction constitue un fait récent⁸⁶ (Basso Peressut, 1999, p. 9), l'intégration du musée dans les programmes de rénovation

⁸⁴ « Les choses réelles du langage muséal sont les choses que nous présentons comme ce qu'elles ne sont pas : des modèles, des images ou des représentations de quelque chose d'autre. Ce sont les objets d'art et les artefacts, ou les objets fabriqués par l'homme du musée anthropologique, d'art ou d'histoire ; ce sont les spécimens des musées de sciences naturelles ; ce sont les phénomènes démontrés du musée de sciences physiques. » (Cameron, 1968, p. 34) (« *The real things of the museum language are those things which we present as what they are not models or images or representations of something else. They are the art and artifacts, or man-made objects of the anthropological, art, or history museum; they are the specimens in the natural science museums ; they are the demonstrated phenomena of the physical science museum.* »)

⁸⁵ Le dispositif est décrit par Agamben (2006) comme un mode de gouvernance stratégique de l'action : la théorie des dispositifs d'Agamben permet de souligner les enjeux de pouvoirs qui se nouent autour d'eux.

⁸⁶ L'architecture des musées a fait l'objet de quelques synthèses historiques (Pevsner, 1976 ; Plageman, 1967). C'est surtout dans les introductions de plusieurs monographies, présentant des exemples de réalisations (Basso Peressut, 1999 ; Darragh et Snyder, 1993 ; Davis, 1990 ; Hourston, 2004 ; Montaner, 1990 ; Suma, 2007) que l'évolution architecturale des musées et les concepts qui lui sont liés sont abordés.



urbaine, dans la constitution de monuments historiques⁸⁷ ou dans la mise en valeur des collections⁸⁸ n'est pas récente. Cependant, le musée a longtemps, et encore aujourd'hui, été assimilé à un temple⁸⁹, imprégnant de manière quasi-indélébile, l'imagerie muséale, parfois dans une perspective critique pour dénoter de la fonction idéologique de cette institution monumentale (Carol Duncan et Alan Wallach, 1980) liée à l'expérience religieuse et à l'exhibition des objets-prises de guerre.

Cette comparaison n'est pas sans justification. Le glissement observé entre la perspective antique d'un savoir dédié aux Muses et l'histoire des collections se retrouve au travers de l'évolution de l'architecture liée aux musées. Déjà, *l'Histoire naturelle* de Pline⁹⁰ et le *De architectura* de Vitruve⁹¹ se référaient à « l'art de construire des espaces destinés aux collections et aux expositions » (Basso Peressut, 1999, p. 9). Marcin Fabiański (1995), partant de l'étude du château de Montmusard à Dijon, dessiné par Charles de Wailly et construit entre 1764 et 1769 pour Jean Philippe Fyot de la Marche, président du parlement de Bourgogne, fait mention d'une salle à coupole⁹² servant de lieu de réunions pour érudits. Si ces salles privées, dédiées aux musées, « passèrent peu à peu de mode à l'époque de la Révolution » (Fabiański, 1995, p. 139) sous la nécessité de construire des bâtiments pour le public, la salle à rotonde reste fortement liée aux musées dans l'imaginaire collectif (Nareri-Rainer, 1991, p. 197-198, cité par Fabiański, 1995, p. 130). L'intérêt académique pour l'architecture des musées se manifeste à travers les sujets de concours⁹³ développés par l'Académie royale d'architecture de Paris en 1774, et surtout en 1779 où le Grand Prix portait sur « un édifice destiné à constituer un muséum, contenant les productions et le dépôt des sciences, celui des arts libéraux et celui des objets de l'histoire naturelle » (Basso-Peressut, 1999, p. 9). Les projets se développent ainsi dans un contexte favorable pour imaginer le développement des

⁸⁷ « Le musée est un monument historique dans la mesure où il témoigne à un certain moment des rapports entre l'œuvre et le public, où il les figure » (Foucart, B. et Foucart, J., 1979, p. 15, cités par Poulot, 1985, p. 35).

⁸⁸ « On a compris que les musées sont faits pour les collections et qu'il faut les construire pour ainsi dire du dedans au dehors, en modelant le contenant sur le contenu. » (Réau, 1909a, p. 13)

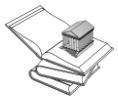
⁸⁹ Le champ lexical lié au religieux et au sacré se retrouve dans le titre d'un certain nombre d'ouvrages et d'articles, et dans leur titre. Citons par exemple : « The Museum, a Temple or the Forum » (Cameron, 1971), « The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis » (Carol Duncan et Wallach, 1978) ainsi que *Le musée, temple spectaculaire* (Mairesse, 2002).

⁹⁰ Basso Peressut cite « *Et inter haec pinacotheca veteribus tabulis consuunt alienasque effigies colunt* », de *Naturalis historia*, XXXV, de Pline l'Ancien (Basso Peressut, 1999, p. 9).

⁹¹ L'auteur se réfère au livre IV du *De architectura* qui décrit la pinacothèque comme d'un espace de la maison privée. Il cite ainsi : « Les pinacothèques doivent être constituées de comme des exèdres de vastes dimensions », « elles ont besoin d'une lumière uniforme au nord » et doivent être « disposées de manière assez semblable aux œuvres publiques » (Basso Peressut, 1999, p. 9).

⁹² « Une colonnade circulaire, appelée "Odeum ou Temple d'Apollon", entourait un "Salon des Muses" à coupole, où le peintre François Desvoges avait représenté Apollon et les muses sur l'Hélicon, qui présidaient ainsi aux savants débats tenus entre Fyot et ses hôtes. » (Fabiański, 1995, p. 129)

⁹³ Le lecteur peut également consulter les articles de Bruno Foucart et de Marie-Laure Crosnier-Leconte, publiés dans le catalogue *La jeunesse des musées* (Georgel, 1994).



musées publics et leur typologie (Basso-Peressut, 1999, p. 9). L'invention d'une architecture spécifique repose notamment sur la création du Museum Fredericanum à Kassel (Simon-Louis du Ruy, 1769-1779) et du musée Pio-Clémentino au Vatican (Michel-Angelo Simonetti et Giuseppe Camporesi, 1773-1780), qui reprennent en partie les éléments des collections privées : la salle, la galerie et la salle à coupole⁹⁴, rapprochant le musée du « temple laïc de tous les savoirs » (Basso-Peressut, p. 10). Ce caractère sacré est notamment matérialisé par les hauts escaliers marquant le seuil du musée, que l'on retrouve alors en Europe et en Amérique du Nord⁹⁵ (Gob et Drouguet, 2021, p. 322).

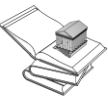
De manière plus générale, le développement architectural se situe au confluent de plusieurs enjeux, dans un mouvement allant de l'extérieur à l'intérieur. Il s'agit notamment des questions urbanistiques liées aux chantiers de constructions, de l'adéquation des projets scientifiques et disciplinaires avec leur enveloppe de pierre et, enfin, du rapport entre fonctions muséales et éléments architecturaux, qui accompagne les réflexions sur la muséographie des établissements. La majorité des évolutions du musées relève de cette dynamique, dépendante des projets et des périodes de développement du phénomène muséal. Le musée s'intègre dans un tissu urbain en pleine mutation : au XIX^e siècle, il est « l'ornement nécessaire de toute ville qui se respecte » (Chennevières, 1865, cité par Georgel, 1994, p. 15) tant par son programme urbanistique que par ses éléments de décors. Le cas de l'Altes Museum de Schinckel est éclairant, puisque sa création accompagne le réaménagement de Berlin et forme une sorte de « forum muséal » (Gob et Drouguet, 2021, p. 323). Mais ce développement ne se fait pas sans réflexion sous-jacente. Jean-Nicolas-Louis Durand, ancien élève de l'architecte Boullée, dans son *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique* (1825) établit une typologie correspondant à la qualité des œuvres et des collections et à une hiérarchisation selon l'importance des villes⁹⁶ : des « musées jumeaux » dédiés à l'art et à l'histoire naturelle (musée de Beaux-Arts et musée d'Histoire naturelle à Marseille), des quartiers muséaux pluridisciplinaires (South Kensington, Londres ; Mall, Washington), des quartiers muséaux consacrés à un seul genre (Museumsinsel, Berlin) (Basso Peressut, 1999 p. 15). Cependant, cette dynamique de création et de construction⁹⁷, répondant à des considérations particulières à la fois sur l'importance des collections et sur le prestige

⁹⁴ La réflexion autour de la salle à coupole se développe autour du Musée Pio-Clémentino (Vatican), de l'Altes Museum de Berlin et de la Natural History Museum de Londres.

⁹⁵ Bruno Foucart nuance légèrement ce propos : en France, c'est le modèle du palais qui prédomine (Foucart, 1994, p. 128).

⁹⁶ « Dans les grandes villes, il peut y avoir plusieurs musées, les uns destinés à contenir les produits les plus rares de la nature, les autres les chefs d'œuvres des arts. Dans les villes peu importantes, un même musée peut servir à ces deux usages à la fois. » (Durand, 1825, p. 126)

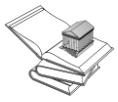
⁹⁷ Chantal Georgel et Catherine Chevillot recensent pour le territoire français la construction de 40 nouveaux musées au XIX^e siècle (Georgel, 1994, p. 40).



des villes, oblitère partiellement le déséquilibre des situations où de nombreux établissements abritent plusieurs collections (notamment les hôtels de ville ou certaines bibliothèques) (Georgel, 1994c, p. 16).

Le musée n'est pas composé uniquement par sa structure et sa façade : l'architecture prend également en considération son organisation interne, dans une préoccupation qui n'est pas entièrement novatrice. Durand précisait déjà en 1825 les requis de la distribution spatiale de l'espace muséal selon les fonctions attribuées au musées (exposition, étude, circulation) tout en prenant compte des impératifs techniques et de sécurité (Oulebsir, 2011, p. 18). Une révolution s'opère durant l'entre-deux guerre. Elle fait suite aux exigences pédagogiques pensées par Wilhem von Bode sur l'exposition dans les années 1920 (Alte Pinakothek, Munich)⁹⁸ et à *l'Enquête internationale sur la réforme des musées* dirigée par Georges Wildenstein en 1931. La conférence de Madrid, regroupant 79 experts de 19 nationalités et organisée par l'Office International des Musées (OIM), constitue un moment-clé de ces questionnements : les débats sont notamment publiés dans le manuel *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art* (1935). On y trouve, outre tout un travail sur l'aménagement des collections, les réflexions de Louis Hautecoeur (musée idéal), de Clarence Stein (musée de demain à symétrie rayonnante) ou encore d'Auguste Perret (plan du musée moderne), proposant des solutions de rationalisation de l'espace en fonction de critères liés aux différentes fonctions du musée et à la circulation des visiteurs. L'adéquation entre architecture et muséographie trouvera dans les années suivantes plusieurs points d'équilibre. C'est d'abord le concept de « fait artistique global », mêlant les objets et la mise en espace, qui est concrétisé notamment par les architectes italiens Franco Albini et Carlo Scarpa (Palazzo Bianco, Gypsothèque de Canova) dans les années 1950. Mais surtout, c'est la personnalité de George Henri Rivière, au travers de la réalisation du Musée national des Arts et Traditions Populaires (MNATP) (1975) dessiné par Jean Dubuisson, qui pose quelques jalons pour une pensée globale du bâtiment. Le MNATP est organisé comme un musée-laboratoire, avec la volonté de permettre l'accès des scientifiques aux informations de la manière la plus rationnelle possible. La neutralité architecturale prônée dans les années 1930 laisse place à un affichage des formes architecturales, de la même manière que le Guggenheim Museum (1959), positionné à New York par Frank Lloyd Wright. Le musée devient un « phare » dans la cité (Oulebsir, 2011, p. 27), une enveloppe visible et remarquable, alors que

⁹⁸ Von Bode préconisait une séparation du musée en deux groupes : les œuvres de première qualité sont destinées à être exposées dans les salles du musée, les œuvres de qualité moindre, réservées à l'étude, peuvent être installées dans des réserves, accessibles aux scientifiques et aux étudiants. Cette logique se retrouve précocement au Museum of Fine Art de Boston en 1909, au Museo del Prado en 1920 où le musée est séparé en trois niveaux, et plus tard au Rijksmuseum (Amsterdam) et au musée du Louvre.



la séparation entre salles d'exposition et réserves se fige dans le temps. À partir des années 1970, les questionnements vont de nouveau se déplacer de l'organisation interne aux problématiques liées à l'impact sur le territoire et sur la dynamisation de territoires en perte de vitesse : s'ouvre alors l'ère du « spectaculaire muséal ».

L'architecture des musées est de fait, là encore, un élément complexe à appréhender, soumis à différentes manières de le concevoir. Le musée est vu comme un lieu — la permanence du bâti rappelant celle attribuée à l'institution — dont il est possible de faire l'analyse à travers sa typologie⁹⁹ (Von Moos, 1996) et son organisation (Coleman, 1950). L'enjeu est majeur, car le prisme de l'architecture fait la part belle aux réalisations marquantes et remarquables, dans une logique visant à assimiler le musée à son bâtiment et à sa collection. Peu de place est laissée dans cette approche pour une réflexion sur les bâtiments de moindre ampleur, sur les bâtiments originaux, sur les réseaux de musées, ou même encore sur les musées « sans murs » (écomusées, cybermusées) ou hors les murs.

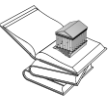
C. Le musée : rôle et fonction

Ce temple étoit le palais animé de la nature : toutes les productions qu'elle enfante y étoient rassemblées avec une profusion qui n'excluoit point l'ordre. Ce temple formoit quatre aîles d'une immense étendue : il étoit surmonté du dôme le plus vaste qui ait jamais frappé mes regards. (Mercier, 1771, p. 249)

Quand, en 1771, Louis-Sébastien Mercier imaginait le musée idéal¹⁰⁰ de l'an 2240, celui-ci avait bien cerné les principaux traits qui allaient marquer l'histoire du phénomène muséal. Le triptyque originel du musée « collection-bâtiment-public » forme certainement la matrice la plus élémentaire — sans manquer d'une certaine dose de complexité — pour appréhender son évolution, à partir principalement d'une vision occidentale, ou tout du moins européenne. Chaque élément est nécessaire, mais non suffisant, pour décrire à lui seul la manière dont a été pensé le musée pendant plus de deux siècles. Autour de ces trois axes, la question de ce qui fait musée ou non s'organise autour d'une logique binaire : collection/sans collection, ouvert/fermé (au public), entre les murs/sans murs. Or le phénomène muséal s'avère bien plus trouble, et ce n'est pas tant le critère en lui-même que la distance mesurée avec chacun de ces éléments qui pourrait permettre d'en faire émerger une vision holistique et dynamique. Si la définition du musée par l'ICOM ne prend acte des fonctions qui lui sont affectées qu'à partir

⁹⁹ Von Moos (1996) présente ainsi différentes catégories de musées, ayant coexisté selon les périodes : le musée monument historique recyclé, le musée « ouvert », le musée classique en enfilade, le musée-spectacle (ou musée attraction).

¹⁰⁰ Il s'agit en l'occurrence de la description du Cabinet du Roi.



de la version adoptée en 1974 (Mairesse, 2019c, p. 154), la mise au jour de ses traits constitutifs s'est accompagnée d'une réflexion sur les fonctions qui lui sont attribuées, et qui parfois sont perçues comme une matrice plus adaptée et dynamique pour appréhender le phénomène muséal et son évolution.

Fonctions muséales

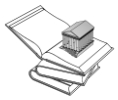
La question des fonctions du musée émerge outre-Atlantique dans le courant des années 1930, autour de l'importance question de l'éducation. Pour Paul M. Réa, conservateur du musée de l'université de Charleston, l'ambition du musée reposait dans l'acquisition et la préservation des objets, l'avancement des connaissances et la recherche, en vue de l'enrichissement de la vie du peuple » (Réa, 2016/1912, p. 62), mettant en avant l'importance des collections et leur étude. C'est dans la même perspective qu'Alma Wittlin (1970) décrit le champ d'action du musée autour de la conservation des objets (« *depositories of objects* »), la recherche (« *centers of research* ») et l'éducation (« *educational agencies* »). Mais c'est certainement Joseph Veach Noble, président de l'American Association of Museums, qui offre l'approche la plus pérenne dans son article *Museum Manifesto* (1970). Collecter, conserver, étudier, interpréter et exposer : telles sont les cinq responsabilités du musée qui forment une entité et qui bénéficient d'une large popularité notamment dans les définitions élaborées par l'ICOM : « Ils sont comme les cinq doigts d'une main, chacun indépendant mais uni dans un but commun. Si un musée omet ou néglige l'une de ces cinq responsabilités, il s'expose à un handicap incommensurable ¹⁰¹ » (cité par Weil, 1990d/1990, p. 57). En 1983, Peter van Mensch, dans son enseignement à la Reinwardt Academie, va contribuer à la diffusion d'un autre modèle, largement repris dans la littérature académique : c'est le modèle PRC¹⁰² (Préservation – Recherche – Communication)¹⁰³, auquel — indique-t-il — il faudrait accoler une dernière fonction : l'administration¹⁰⁴. Il constitue, selon Stephen Weil (1990d/1990), l'émergence d'un nouveau paradigme muséologique, permettant à la fois l'émancipation de

¹⁰¹ « *They are like the five fingers of a hand, each independent but united for common purpose. If a museum omits or slights any of these five responsibilities, it has handicapped itself immeasurably.* »

¹⁰² Le modèle PCR a, avant d'être diffusé par Mensch, été adopté par l'Association Chinoise des musées en 1956. Il s'agit également d'un modèle utilisé par Georges Henri Rivière, servant de base au *Cours de muséologie générale contemporaine* dispensé à Paris I et à Paris IV entre 1972 et 1981 (Mensch, 2020, p. 254). Le muséologue mentionne également l'existence d'un autre modèle, le modèle CC (Gestion des collections – Communication) utilisé, entre autres, par la Museums Association.

¹⁰³ La Préservation comprend l'ensemble des activités d'acquisition, de gestion et de sécurisation des collections, la Recherche regroupe les activités de recherche du musée, liées aux collections, au public et à la société, tandis que la Communication intègre toutes les activités d'exposition, d'interprétation et de médiation ainsi que de publication, du musée.

¹⁰⁴ Cette dernière fonction, qui apparaît dans *Vers une méthodologie de la muséologie*, version traduite et publiée en français en 2020, est certainement le résultat d'une suggestion supportée par François Mairesse (2002). Ce dernier englobait sous cette appellation l'ensemble des activités liées à l'administration générale de l'établissement, la gestion des flux financiers, personnel et de marketing.



la collection vis-à-vis du processus accumulatif d'acquisition (Préservation) et le rassemblement de toutes les activités orientées vers le public (Communication), en liant profondément les fonctions d'exposition et d'interprétation¹⁰⁵.

En établissant cette matrice fonctionnelle, il s'agit d'une part de trouver le dénominateur commun de l'ensemble des institutions muséales, marquées par une forte diversité, à partir de leur organisation. Se pose alors la problématique de la hiérarchisation de ces fonctions. Theodore Low notait en 1942 que « le problème est que sur le papier, une telle déclaration donne l'impression que les trois fonctions ont la même importance¹⁰⁶ » (Low, 2004/1942, p. 32). Pour Richard Handler (1993), d'un point de vue anthropologique,

Si un observateur de Mars, ignorant tout de nos définitions des frontières entre « être humain », « objet », « exposition » et événement, tombait dans un musée, il verrait de nombreuses sortes d'activités sans pouvoir discerner celles qui sont idéologiquement privilégiées par les initiés des musées...¹⁰⁷ (p. 33)

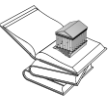
La variété des institutions muséales laisse percevoir l'accommodation et l'adaptabilité de ces fonctions aux différentes catégories de musées : les musées d'art et d'archéologie laissent la priorité aux objets, les musées de science et d'histoire naturelle portent leur attention sur la recherche. Cependant, toutes sont liées (Rivière, 1989) et le musée ne peut exister que par l'interrelation de ces fonctions complémentaires et par leur équilibre. Sinon, il ne s'agirait que « de conservatoires et les dépôts [assurant] la préservation des objets, les universités [faisant] de la recherche, ou de centres culturels [excellant] dans l'animation et [montant] des expositions » (Gob et Drouguet, 2021, p. 73) : l'institution muséale n'existe que par la simultanéité de ces trois fonctions. Ce point, largement développé dans la théorie et dans la pratique de Georges Henri Rivière « qui essaiera d'influer sur les mentalités, autant celles de la profession que des pouvoirs de tutelles » (Desvallées, 1989, p. 350) laisse néanmoins aux institutions le soin de définir un équilibre « en fonction des objectifs de son projet muséal et des particularités du musée » (Gob et Drouguet, 2021, p. 73).

¹⁰⁵ « Ce qui est devenu évident, c'est la mesure dans laquelle [...] une exposition est façonnée dès le départ par les valeurs, les attitudes et les hypothèses de ceux qui choisissent et organisent les objets qu'elle contient. » (Weil, 1990d/1990, p. 60) (« *What has become compellingly clear is the extent to which [...] an exhibition is shaped from its very outset by the values, attitudes and assumptions of those who choose and arrange the objects that it contains.* »)

Ce dernier point permet notamment de mettre en avant le fait que les expositions ne sont, par nature, pas des dispositifs neutres.

¹⁰⁶ « *The trouble is that on paper such a statement makes it appear that the three functions are equal emphases.* »

¹⁰⁷ « *If an observer from Mars, knowing nothing about of our definitions of the boundaries between "human being", "object", "exhibit" and event, were to fall into a museum, the Martian would see many sorts of activities without being able to discern which were ideologically privileged by museums insiders.* »



Cette structure n'a donc pas tant vocation à revenir sur l'origine du phénomène muséal, qu'à définir ses missions, à l'ancrer dans une dynamique d'action et, dans une certaine mesure, à évaluer ses activités. Cette armature, comme la nomme Stephen Weil, offre ainsi « un cadre d'étude sur lequel s'appuyer pour construire des structures aussi diverses que les organigrammes des musées, la gestion des collections, les politiques et les programmes d'études de divers programmes muséographiques¹⁰⁸ » (Weil, 1990d/1990, p. 57). Le musée, au-delà de l'idée, de ses traits constitutifs, constitue à cet égard une organisation, soulevant ainsi des problématiques quant au fonctionnement interne de l'institution, à la professionnalisation du secteur et au développement de ses ressources.

Éthique et professionnalisation du secteur muséal

En 1895, George Brown Goode constatait déjà que :

Un musée sans conservateurs intelligents, progressistes et bien formés est aussi inefficace qu'une école sans enseignants, une bibliothèque sans libraires ou une société savante sans membres actifs d'hommes érudits¹⁰⁹. (p. 18)

L'institutionnalisation des collections privées, apanage des amateurs éclairés, a engendré au fil des décennies, une professionnalisation du secteur muséal correspondant aux différentes fonctions qui lui ont été attribuées et à ses besoins. D'abord centré sur les collections, la figure du conservateur de musées¹¹⁰, « capable d'appliquer des méthodes inédites à la gestion et à l'utilisation des matériels de musées » (Singleton, 1987, p. 221), émerge. Celui-ci bénéficie notamment d'une formation universitaire adaptée aux collections¹¹¹ : de manière plus large, la formalisation des professions muséales va s'accompagner de la multiplication des enseignements en muséologie ou en études patrimoniales¹¹². Le champ muséal s'enrichit d'une diversification et d'une spécialisation des métiers liés au musée¹¹³ (A. E. Parr, 1960) dans différents champs (administration, gestion, conservation, restauration, exposition, médiation, études de publics, marketing, publications). Elle est d'autant plus frappante

¹⁰⁸ « *A study framework around which to build such diverse structures as museum organizational charts, collections management, policies, and the curricula of various museum studies program.* »

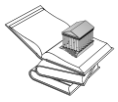
¹⁰⁹ « *A museum without intelligent, progressive and well-trained curators is as ineffective as a school without teachers, a library without librarians or a learned society without working membership of learned men.* »

¹¹⁰ La figure du conservateur de musée a notamment été abordée dans une perspective historique (Masson, 2016) et fait l'objet de plusieurs analyses en sociologie des professions (Heinich et Pollak, 1989 ; Octobre, 1999 ; Poulard, 2010 ; Poulard et Tobelem, 2015)

¹¹¹ On notera à ce titre la création de l'École du Louvre en France en 1882.

¹¹² Pour un aperçu des problématiques liées aux formations muséales dans le monde, le lecteur peut se référer aux travaux de Michel Allard et Bernard Lefebvre (2011), ainsi qu'au rapport sur *Les formations muséales à travers le monde* publié par Audrey Doyen et François Mairesse (2022).

¹¹³ Pour leur catégorisation, nous nous référons au *Référentiel européen des professions muséales* (Ruge, 2008) et aux nombreux travaux développés par l'ICTOP (Comité international pour la formation du personnel, de l'ICOM).



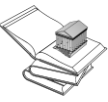
« qu'elle coexiste encore dans de nombreux musées avec une simplicité réduisant les professionnels au célèbre face-à-face des conservateurs et des gardiens » (Caillet, 1994, p. 10). S'il existe donc une profession muséale (A.E. Parr, 1960), elle se manifeste notamment par la création d'associations de professionnels, à l'échelle nationale ou internationale (ICOM). Celles-ci s'organisent notamment autour de codes de déontologie¹¹⁴ (ICOM, 1986 ; AAM, 1993) énonçant les grandes principes de conduites dans les musées, au regard de leur fonction et de leur mission. La mise en place de systèmes d'accréditation¹¹⁵, ayant pour effet de renforcer les normes à partir d'une définition prescriptive, si ce n'est idéale, du musée, et de contribuer à la constitution d'une communauté de professionnels de musée. Stephen Weil note à juste titre l'emphase portée sur le statut professionnel du travail muséal, qui nécessite d'être jugé par des membres de la communauté, porteurs d'une éducation spécifique et d'une expertise technique (Weil, 1990c/1985, p. 21), impliquant d'une certaine manière l'uniformisation de ces critères d'adhésion et de ces standards professionnels. En tout état de cause, « les musées sont reconnus pour leurs savoirs spécialisés, leurs ressources culturelles uniques, leur personnel qualifié et leurs valeurs éthiques¹¹⁶ » (Hinz, 2016, p. 4).

Dans cette perspective, le phénomène muséal est conditionné par ses caractères techniques et par l'exigence de normes professionnelles, garantes de la qualité du travail et de l'accomplissement des fonctions muséales, dont la littérature académique se fait la porte-parole. Là encore, cette approche obstrue en partie tout un champ d'étude : celui du travail bénévole au sein du musée, entendu comme les acteurs des petits musées populaires, opposé aux professionnels, dépositaires d'une culture de spécialistes (Chaumier, 2003, p. 26). Et comme Kenneth Hudson le signale, « [les] trois quarts des musées du monde emploient moins de dix personnes. Autrement dit, les règles établies par un quart des musées sont transgressées par les trois autres quarts, auxquels ces normes ne conviennent pas » (Hudson, 1992, p. 121). Quelques travaux reposant sur les associations de musées (Chaumier, 2001 ; Chaumier, 2003 ; Thévenard-Nguyen, 2002 ; Thévenard-Nguyen, 2004), sur la gestion du travail des bénévoles

¹¹⁴ Voir Annexe 1. « Définitions. Étude : Définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal : du musée aux musées ».

¹¹⁵ On peut à ce titre mentionner le cas de l'AAM. En 1968, le Rapport Belmont, commandé par le Président Lyndon Johnson, met en évidence la baisse drastique des ressources financières, inversement proportionnelle à la demande du public (Selbach, 2007). L'une des recommandations de ce rapport indique ainsi « que l'American Association of Museums et ses institutions membres élaborent et adoptent des critères et des méthodes acceptables pour l'accréditation des musées » (American Association of Museums et Federal Council on the Arts and the Humanities, 1969, p. 62). De fait, répondant à la fois à une injonction politique et à une volonté de la communauté professionnelle muséale qui souhaite être en mesure de contrôler elle-même de la mise en place de ce système, l'AAM s'attelle alors à la mise en place d'un système d'accréditation, et par ce biais, instaure des standards de qualités. Je renvoie le lecteur à l'étude « Définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal : du musée aux musées » (Annexe 1. « Définitions »).

¹¹⁶ « *Museums were recognized as having specialized knowledge, unique cultural resources, trained staff and ethical values.* »

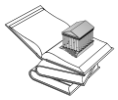


au sein de certains musées (Matsushita, 1991 ; Sharp et Shremp, 1992) se consacrent à cette question. Outre quelques tentatives, les musées ne relevant pas de logiques professionnelles sont peu connus, et la professionnalisation du secteur muséal pose un biais d'appréciation quant à l'ampleur du phénomène muséal.

D. Le musée au-delà de ses limites

Jusqu'alors, j'ai tenté d'approcher le phénomène muséal au moyen de traits communs, organisé autour de caractéristiques fondamentales (le triptyque collection/public/bâtiment) et techniques (fonctions de préservation, recherche et de communication), ressortant de la littérature académique comme les dénominateurs communs pour une meilleure appréhension, souhaitée la plus large possible. Ces éléments, par ailleurs inscrits dans une dynamique historiographique, ont matérialisé la manière de penser le musée classique (Gob et Drouguet, 2021, p. 50-51), issu d'une conception fortement européenne, autour de la présence d'une collection matérielle, d'une institution multifonctionnelle, de l'identification à un bâtiment, de la distinction entre exposition permanente et temporaire, du rôle premier du conservateur et la place marginale des publics. La question de la diversité muséale n'apparaît que par bribes, en prenant en considération les limites que ces traits peuvent constituer pour penser le phénomène muséal dans son extension et dans son évolution. Car, en effet, il n'est pas aisé de définir le musée : les institutions et les formes existantes, qui s'en réclament ou qui s'en rapprochent, rappellent que le monde des musées est fondé sur une disparité difficile à évaluer.

Depuis son institutionnalisation au XVIII^e siècle, le musée se constitue dans un double mouvement, à la fois en entraînant dans son sillage un ensemble d'éléments destinés à se métamorphoser et à modifier sa morphologie, mais opérant, de manière assez régulière, une séparation avec d'autres formes qu'il ne peut intégrer, dans une dynamique oscillante entre attirance et rejet. Ainsi, « le musée peut-être ainsi défini en négatif — parce que l'on considère qu'il n'est pas ou ne doit pas être — ou par cercles concentriques — parce que l'on considère qu'il peut éventuellement être, doit être, pourrait être » (Botte et al., 2017, p. 17). La définition de l'ICOM a contribué à maintenir cette logique, en intégrant dès 1961 une liste d'établissements pouvant « être assimilés » au musée, en l'occurrence (à cette date) : les galeries permanentes d'exposition dépendant de bibliothèques publiques et de centres d'archives, les monuments historiques, les sites historiques, archéologiques et naturels, les jardins botaniques et zoologiques, aquariums, vivariums, et autres institutions qui présentent des spécimens vivants, ainsi que les parcs naturels.



S'il l'on s'intéresse à la nature du musée, force est donc de constater qu'une partie relativement modeste de la littérature académique¹¹⁷ explore ouvertement la question de ses limites. La question du rapprochement avec la bibliothèque¹¹⁸ (Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou d'information, 1997 ; Culture & Musées, 2013 ; Nicolas, 2017) est éclairante : les deux institutions sont fondées sur le principe d'accumulation des savoirs (Mairesse, 2013b), jusqu'à en être un temps confondues. C'est au moment où le musée se sépare — définitivement semblerait-il, bien que ce cloisonnement puisse être relativisé¹¹⁹ (Mairesse, 2013b) au regard de la manière dont les acteurs perçoivent leurs missions respectives¹²⁰ (Mairesse, Tobelem et al., 2017) — de la bibliothèque, que celle-ci s'érige « en paradigme du musée parfait » (Pommier, 1995b, p. 19).

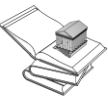
Le critère de la collection s'érige notamment en barrière contre les formes muséales parasites : les zoos, aquariums et vivariums peuvent y être affiliés, si tant est que la collection est abordée sous l'angle du vivant, alors que les parcs naturels, sans collections, opèrent une préservation d'une unité écologique, s'en éloignent. Les centres de sciences, initiés avec le Palais de la Découverte (1937), l'Exploratorium de San Francisco et l'Ontario Science Center (1969) ne possèdent, eux, pas de collections : ils montrent « la science en train de se faire », s'appuyant sur l'idée que les manipulations scientifiques rendent les visiteurs aptes à comprendre la réalité scientifique des phénomènes (Mairesse, 2011, p. 303). Parallèlement, les centres d'art contemporain, nés dans les années 1970, eux, sont les témoins de la production de l'art, dans une perspective orientée vers le présent et futur (Cantarella et Fishbach, 2009). Les centres d'interprétation (Chaumier et Jacobi, 2009 ; Tilden, 1977) oscillent entre la préservation d'un espace naturel et l'interprétation, par le biais d'expositions à destination du public : pourtant, il ne s'agit pas de musées. Si le concept de musées de plein air (Jong et Skougaard, 1992 ; Rivière, 1971 ; Zeuner, 1992), initié par le musée de plein air

¹¹⁷ La revue *Museum International* (Unesco) consacre notamment un numéro (n° 174) en 1992 à la question des musées et de leurs limites. Voir : Berck, 1992.

¹¹⁸ La parenté entre musées et bibliothèques, si elle est d'abord architecturale, s'attache à une multitude d'autres éléments : leur institutionnalisation révolutionnaire ; leur fonction pédagogique ; leur intégration de collections ; leur succès public et paradoxalement, l'hostilité suscitée dans certaines strates de la population ; la transmission d'un patrimoine ; leur entrée dans un temps de l'événementiel ; leur questionnements face aux enjeux du futur ; la formation de leur personnel (Bertrand, dans Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou d'information, 1997, p. 8).

¹¹⁹ François Mairesse (2013b) souligne les rapprochements au XXI^e siècle entre les musées et les bibliothèques dus à l'entrée dans une économie de marché et au développement des technologies numériques.

¹²⁰ Outre le fait que la plupart des musées possèdent toujours des bibliothèques, les auteurs de cette étude soulignent que les acteurs des musées voient des liens de dessiner avec les bibliothèques, mais l'inverse n'est pas vérifié. Un questionnaire administré aux musées de France et aux bibliothèques de niveau 1, montre notamment que les bibliothèques « ont une perception sensiblement différente de leur rôle » (Mairesse, Tobelem, et al., 2017, p. 74), principalement portée sur la conservation, d'éducation et de médiation mais rarement sur la recherche scientifique.



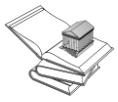
de Skansen, et les sites archéologiques et archéosites soulignent l'absence des murs et l'importance patrimoniale des lieux, c'est certainement l'écomusée (Debary, 2002 ; Rivière, 1989 ; Varine, 1973 ; Varine, 1978 ; Varine 2017) qui va opérer la transition la plus marquante. Pour Hugues de Varine, « le musée n'a pas de collections, il a des habitants » (Mairesse, 2000, p. 34), alors que la Direction des Musées de France, par la voix de Jean Chatelain réaffirme que « s'il n'y a pas de collections, ce n'est pas un musée » (Debary, 2002, p. 40). Et pourtant, comme nous le verrons dans quelques pages, l'écomusée a contribué, en son temps, à modifier durablement le paysage muséal.

Les collections sont également tributaires des évolutions technologiques et la nature même de la collection, qui posait déjà question quant à sa conception, prend une tout autre mesure au regard de la question des cybermusées/musées numériques (Deloche, 2001 ; Langlois, 2015 ; Parry, 2007 ; Parry, 2010 ; Schweibenz, 2008). Parmi cette constellation de formes, qui s'approchent du cœur du phénomène muséal sans y être nécessairement toujours invitées, d'autres souhaitent opérer un tournant radical, pour s'éloigner d'une institution souvent perçue comme peu dynamique et poussiéreuse.

Définir l'espèce muséale et tracer la ligne de son évolution à travers les âges n'est pas chose aisée et la littérature académique, pose, par sa diversité et par l'étalement de ses approches, la question de la continuité de cette institution, qui est tout sauf linéaire. Le musée moderne lui-même apparaît comme un pallier des transformations et de l'évolution des musées, partant d'un processus ancien et ininterrompu, et la connaissance sur son développement n'en devient qu'une période dans un continuum temporel. Notre vision est cependant obstruée et centrée aux limites de l'institution muséale : formant un microcosme complexe, il s'agira également de comprendre les forces externes qui agissent sur lui.

3. Le musée dans son environnement : mutations et métamorphoses

L'évolution de l'espèce muséale ne peut être comprise dans son entière complexité sans prendre en compte l'environnement dans lequel celle-ci se développe. En 2007, Michel Van Praët avait illustré la complexification du modèle muséal à partir du Paradoxe du goéland, illustrant la spécialisation géographique des espèces, telle qu'elle a été décrite par Georges-Louis Leclerc de Buffon (1749) et Ernst Mayr (1974) : il donnait ainsi matière à repenser la définition du musée (Van Praët, 2007). La comparaison avec la biologie prend ainsi une tout autre mesure au regard de la migration de l'institution muséale et des effets de son milieu. Et de fait, depuis George Brown Goode (1895), il est admis que pour se



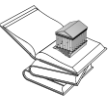
développer, le musée doit prendre en considération son biotope, c'est-à-dire le tissu social et urbain dans lequel celui-ci se situe. Pour comprendre les évolutions du phénomène muséal et être apte à en mesurer l'ampleur et les aspérités, il faut nous pencher sur la littérature académique orientée sur les transformations des musées, dans une perspective dynamique, en prenant en compte son environnement proche et ses implications politiques, économiques et sociales.

A. Mutations et métamorphoses dans le champ muséal

Malgré son caractère permanent, le musée n'a cessé d'évoluer depuis sa création, comme en témoignent à la fois les questionnements récurrents sur sa nature et sa définition et les critiques émises à l'encontre de ce qui a pu être décrit comme un « cimetière de l'art ». Lorsque Louis Réau parle du musée en tant que « mal nécessaire », qu'il serait souhaitable de « fortifier par d'utiles réformes » (1909a, p. 3), les transformations à opérer sont celles d'une meilleure organisation de l'institution, à partir de sa structure interne. Finalement, pendant près de deux siècles, les conditions d'évolution du musée sont surtout celles d'une amélioration et une meilleure rationalisation de ses fonctions essentielles. Elles ne sont pas systématiquement envisagées à partir du système économique, politique, social, symbolique et technologique dans lequel l'établissement s'intègre : cette manière de penser le musée a radicalement changé depuis les années 1960, où la littérature académique autour des transformations du phénomène muséal se constitue et se perçoit à partir de deux vagues de grande ampleur. Il n'est par ailleurs pas surprenant de constater que ces deux moments correspondent chacun à une extension, géographique et formelle du phénomène muséal et dans une certaine mesure, à des périodes de crises économiques (chocs pétroliers en 1973 et 1979, crise des *subprimes* en 2007 et 2008), politiques et sociales. Face à la restriction des ressources, à la montée des revendications identitaires, la nature et les missions du musée sont profondément remises en question¹²¹.

La première période se développe à la charnière des années 1960 et 1970, face à la prise de conscience de l'élitisme des institutions muséales occidentales, dont les sociologues Pierre Bourdieu et Alain Darbel se font les observateurs dans *L'Amour de l'art* (1966). Les premières critiques apparaissent au sein des musées modernes, où une nouvelle génération

¹²¹ Il est intéressant notamment de constater que la crise sanitaire de la Covid-19 engendre le même mouvement de questionnements sur les transformations que subissent — ou vont subir — les musées (Averty, 2020 ; Ory, 2022), bien qu'il soit difficile d'avoir assez de recul à l'heure actuelle de ses répercussions sur le monde des musées.



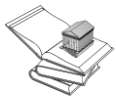
d'artistes contemporains est révélée avec des personnalités telles que Willem Sandberg (Stedelijk museum, Amsterdam), Pontus Hulten (Moderna Museet, Stockholm) ou encore Harald Szeeman (Kunsthalle, Berne). La mobilisation de ces nouvelles forces et les réflexions qu'elles portent sur les musées mettent en évidence les contradictions de l'institution et son autoritarisme : « Il fonctionne en effet en dehors du système, s'oppose au pouvoir établi, mais se montre continuellement comme un instrument du système¹²² » (Gaudibert et al., 1972, p. 6). Parallèlement, les controverses vont être portées par Stanislas Adotevi lors de la 9^e Conférence Générale de l'ICOM (Grenoble, 1971) où ce dernier réclame la fin des musées, vecteurs des ambitions néo-colonialistes¹²³ désavouées par les nouvelles générations. L'obsolescence supposée du musée (Duncan Cameron, 1969 ; Duncan Cameron, 1992/1971) entraîne ainsi de véritables transformations à la fois en tant que modèle et en tant qu'organisation : c'est là que « les musées sont devenus modernes » (Gombault, 2003). Plusieurs réponses vont être apportées qui permettent de prendre conscience du renouvellement du phénomène muséal, dont participe le développement de la discipline muséologique. La muséologie scientifique, développée à partir des auteurs du bloc de l'Est (en particulier Zbyněk Stránský, Jan Jelínek, Vinoš Sofka et l'école de Brno, mais également Tomislav Šola, Anna Gregorová, Jiří Neustupný ou Klaus Schreiner) et structurée à l'Ouest autour de l'Icofom (1977), peut devenir dans ce contexte « un facteur décisif dans l'attribution au musée de nouvelles tâches véritablement vitales et vigoureuses, non seulement pour la société actuelle mais aussi pour la société future¹²⁴ » (Schneider, 1977, p. 184). Le second courant, celui de la Nouvelle Muséologie (André Desvallées, Hugues de Varine, Georges Henri Rivière), reposant sur les initiatives des musées communautaires et des écomusées, va également s'avérer être un élément structurant pour appréhender les mutations du phénomène muséal.

La seconde salve de travaux académiques émerge très largement à partir des années 1990, marquées par la fin de la Guerre Froide, la mondialisation, les crises économiques ainsi que par le tournant néo-libéral de la société et son corollaire, le retrait progressif de l'État de la

¹²² « *It does indeed function outside the system, sets itself up in opposition to the Establishment, yet continually shows itself to be an instrument of the system.* »

¹²³ « Le fait est que, à cause du monde tel qu'il est au moins depuis dix ans, une nouvelle pratique sociale aussi peu soucieuse de l'homme que la vieille mascarade humaniste, s'édifie avec la complicité des nègres et des autres qui, dans les escaliers de service, rêvent déjà de souvenirs et de nostalgie. [...] L'existence, de par le monde, de musées vivants, ouverts au progrès, ne modifie rien. L'apparition de ces musées qui ont rompu avec le caractère muséologique traditionnel prouve, au contraire, que l'institution est condamnée et qu'elle est condamnée justement parce qu'elle est contestée par la majorité, c'est-à-dire par la nouvelle génération. » (Adotevi, 1972/1971, p. 21)

¹²⁴ « *A decisive factor in assigning new, truly vital and vigorous tasks to the museum, not only for present-day but also for future society.* »

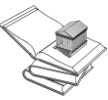


gestion du secteur. La période est pourtant marquée par une « boulimie muséale » (Rivière, 1989, p. 295) qui va se propager dans plusieurs régions, en Europe, mais également dans une partie de l'Asie et en Amérique latine. La littérature académique s'empare avec force du vocabulaire de la mutation, de la métamorphose et de la nouveauté. Qu'il s'agisse d'approches ancrées en muséologie, en sociologie, en histoire, en gestion et en administration ou en sciences de l'information et de la communication, cette quasi-obsession autour des transformations des musées vise surtout à conduire les débats vers son futur. Les interrogations s'orientent ainsi sur l'apparition de nouveaux modèles de musées (Neil Mac Gregor, 2021 ; Newhouse, 1998 ; O'Neill et al., 2021 ; Rolland et Murauskaya, 2008), les tendances traversant le champ muséal et la muséologie face aux transformations de la société (Chevallier, 2013 ; Doré et al., 1996 ; Galard, 2001 ; Jaumain, 2000 ; Le Marec et al., 2019 ; Mairesse, 2016a ; Mensch et Meijer-van Mensch, 2011 ; Mensch et Meijer-van Mensch, 2015 ; Regourd, 2012) notamment par le biais des publics et du numérique, les enjeux organisationnels (Ballé et Poulot, 2004 ; Ballé et Poulot, 2020 ; Desvallées et Mairesse, 2011b ; Szántó, 2020), mais également philosophiques (Hilde Hein, 2000 ; Winkin et Doueïhi, 2020) et culturels (Rasse, 2017)¹²⁵. Cette perspective du changement peut paraître, pour certains, pessimiste (Clair, 2007 ; Goodman, 1985 ; Grenier, 2013 ; Mairesse, 2005), annonçant la fin du musée. Mais elle reste surtout essentielle pour comprendre les métamorphoses du musée à l'aune du XXI^e siècle (Black, 2012 ; Eidelman, 2017 ; Mairesse, 2017) et orienter les actions à mener pour et dans l'institution. De plus, elle permet d'envisager les transformations du musée dans le futur¹²⁶, dans une approche plus prospective (Mairesse, 2013) que futurologique (Saumarez Smith, 2006). Ainsi, un nouveau paradigme s'ouvre à partir des transformations du monde, où le cœur de l'action du musée repose principalement dans l'ouverture à un public de plus en plus large.

La principale transformation du musée repose dans son aspect organisationnel, que l'on observe au travers de l'évolution des fonctions du musée, leur rénovation, la répartition des tâches, la spécialisation des personnes et la hiérarchisation des métiers (Davallon, 1997). Au-

¹²⁵ De nombreux ouvrages cités correspondent à la publication des actes de conférences ou de colloques internationaux. Je pense également aux colloques « Musée et Société » organisé par l'université de Barcelone (2010), « Patrimoines et humanités numériques : quelles formations ? » (Archives nationales, 2012) ; « Nouvelles tendances en muséologie » (37^e Symposium ICOFOM, Paris, 2014), « Quel avenir pour les musées ? » au Musée d'art et d'histoire de Genève (2017), « Repenser les musées » (Louvre Abu Dhabi, 2018), « Réflexions sur le futur des musées » (Unesco, 2021) ; « Voir le musée autrement : le champ des possibles » (Centre Norbert Elias, 2021), entre autres.

¹²⁶ De nombreux rapports réalisés par des associations de professionnels de musées se sont développés à partir de cette perspective : « Museums and society 2014 », la série des rapports « Trendwatch » publiés par The Center For the future of Museums (American Alliance of Museums), « Agenda 2026 » de Nederlandse Museumvereniging, « Museums 2020 » de la Museums Association.



delà, c'est en tant qu'organisations (Ballé et Poulot, 2020) — complexes¹²⁷ —, comparables à d'autres structures administratives, que les musées doivent être compris¹²⁸. Ils sont « comme tout autre type d'organisation, [dans] un état constant et hautement souhaitable de flux et de transformations. Le personnel va et vient, des décès surviennent malheureusement et les politiques sont modifiées¹²⁹» (Hudson, 1977, p. x). La notion de projet muséal, mise en lumière par François Mairesse (2002), compose également un prisme pertinent pour aborder le développement souvent disparate des institutions muséales au travers de leur réseau économique, politique et social, mettant en évidence tout un ensemble d'acteurs et de stratégies à l'influence non négligeable.

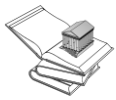
Tel musée se développera, non pas parce qu'il est basé sur des collections prodigieuses, mais parce que son projet social ou environnemental a frappé l'imagination de nombreux acteurs, qui ont souhaité s'y associer. Tel autre, parce que son discours sur le potentiel touristique de l'établissement a retenu l'attention du département, qui y investira massivement. Tel autre, parce qu'il a su convaincre un responsable du prestige important qui retombera sur les mécènes qui ont contribué à le financer. (Mairesse, 2002, p. 9-10)

Que le lecteur ne s'étonne pas : les enjeux économiques, politiques et sociaux ne forment pas des entités complètement disjointes, ni dans la littérature scientifique, ni dans le monde réel. Il ne sera donc pas étonnant de trouver des échos et des résonances entre chacun des domaines abordés ici, d'autant que les comportements et les prises de décisions, souvent considérées comme la compétence des directeurs et des administrateurs, ne peuvent entièrement s'extirper de ces problématiques prises dans leur ensemble. Je tenterai néanmoins de les faire apparaître à partir de leurs spécificités.

¹²⁷ Notons ici que selon Catherine Ballé, peu de travaux se sont développés autour d'une approche organisationnelle du musée « à bien des égards, similaires aux autres organisations – entreprises, administration publique et sociétés de services » (Ballé, 2003, p. 26) notamment en sociologie des organisations. Ces carences ont pu avoir tendance à obstruer, notamment en France, le fait que le musée est inclus dans un tissu politique, économique et social, dans un environnement qui conditionne à la fois son évolution dans le monde et dans ses propres gènes.

¹²⁸ Pour Jean-Michel Tobelem (2010), les musées possèdent toutes les caractéristiques typiques d'une organisation : existence d'un but défini, division des tâches et des rôles, division de l'autorité par un dispositif hiérarchique apte à assurer la conformité du comportement de chaque membre aux buts de l'organisation, un système d'information et de communication assurant un ensemble de relation entre les membres de l'organisation, des outils de contrôle et de résultats (Tobelem, 2010, p. 18-19).

¹²⁹ « *Like any other type of organization, [in] a constant and highly desirable state of flux and transformations. Staff come and go, deaths regrettably occurs, and policies are modified.* »



B. Le musée hybride¹³⁰

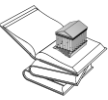
Il n'est pas de domaines qui paraissent plus antagonistes que celui des musées et de l'économie. Les premiers, considérés comme étant « sans but lucratif¹³¹ », disloquant collections et objets de leur valeur marchande, n'appartiennent pas à l'économie de marché (Mairesse, 2010b, p. 43). Pourtant, derrière ce poncif, les enjeux soulevés par le rôle économique du musée sont nombreux et ancrés dans l'histoire de cette institution. Le système économique conditionne en très grande partie — puisque l'argent, c'est « le nerf de la guerre » — le fonctionnement des musées, considérés comme des organisations, voire des entreprises culturelles (Tobelem, 1992 ; Tobelem, 2010) obéissant à des impératifs de gestion et de financement.

Une conception largement héritée de la Révolution consiste à lier le musée à l'État, notamment au travers du statut des musées nationaux, ou plus largement des musées publics. La responsabilité du financement des institutions muséales a longtemps été déléguée au seul politique. Dans le contexte de développement des Trente Glorieuses, l'affirmation du pouvoir politique a affermi cette logique, de manière d'autant plus justifiée dès lors que le musée est considéré comme un bien public à même de créer des externalités positives sur son territoire (Mairesse, 2010b, p. 89). Cette logique n'a cependant pas le monopole de la constitution du phénomène muséal. François Mairesse note en l'occurrence que les cabinets de curiosités et les galeries d'art se sont développés et ont prospéré dès le XVI^e siècle dans les régions imprégnées par le capitalisme (Mairesse, 2010b, p. 44). Au début du XVIII^e siècle, les idées du philosophe Leibniz concernant la création d'une Société des sciences influencent la création des musées, perçus comme des créateurs de richesses (Mairesse, 2010b, p. 45). C'est par cette philosophie que vont se développer les musées industriels et les musées commerciaux¹³² partout dans le monde. Aux États-Unis, et plus largement dans les pays anglo-saxons, l'absence de financements gouvernementaux a inscrit l'aspect privé et lucratif du musée dans l'ADN des musées américains (voir *supra*). Stephen Weil insiste sur ce caractère au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, où émerge une institution « plus entrepreneuriale » dont l'objectif est de fournir une variété de services éducatifs au public, de manière démontrable et effective (Weil, 1999). Il n'y a cependant pas de pensée strictement

¹³⁰ L'expression fait référence à l'ouvrage *Le Musée hybride* (Mairesse, 2010b).

¹³¹ Cette assertion est à géométrie variable : le développement des musées en Europe notamment, fondé en partie sur les fonds publics, a valorisé ce critère. L'approche des musées américains, et plus largement anglo-saxons, est tout autre.

¹³² Il s'agit notamment des musées des Produits de l'Industrie française exposés au Louvre, musée de l'Industrie et des arts, musée de l'Industrie française (Paris), le Musée de l'Industrie (Bruxelles, 1830), ou encore des Expositions universelles (Londres, 1851).



fondée sur l'apport du marché, ni sur le rôle l'État, comme deux logiques étant exclusives l'un de l'autre. Le musée est une espèce hybride (Mairesse, 2010b) où coexistent les modes de fonctionnement (l'État, le marché, le don) et les structures (publiques, privées, hybrides). Dans un contexte d'accroissement du temps des loisirs et des mobilités intra et internationales, la croissance des musées à partir des années 1960 accompagne un vaste mouvement de réflexion à partir du tournant commercial de l'institution (Bayart et Benghozi, 1993). Pour Jean-Michel Tobelem,

pour faire face à la croissance de leurs activités, les responsables de musées tentent de développer diverses sources de financement (droits d'entrée, activités commerciales et de restauration, parrainage...), tandis que les réformes en matière de déconcentration et de décentralisation définissent une nouvelle architecture des relations entre le pouvoir central et les collectivités territoriales, et conduisent à la recherche d'une plus grande souplesse de fonctionnement et d'une autonomie plus étendue des établissements. (Tobelem, 2010, p. 14)

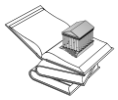
Les transformations du secteur sont évoquées notamment à partir des thématiques liées au système de tarification et à l'épineuse question de la gratuité (Benhamou, 2008 ; Eidelman et Cérroux, 2009 ; Le Gall-Ely et al., 2007 ; Le Gall-Ely et al. ; 2008), à la multiplication des expositions temporaires (Tobelem, 2011), au développement de boutiques et de produits dérivés (Gautier, 2012 ; Tobelem, 1992), et plus largement, de la recherche de financement et la mixité administrative (Schuster, 1998). Les termes de la finance et de la gestion deviennent un vocabulaire courant pour décrire les musées, devenus des biens de consommation, soumis aux analyses en marketing (Tobelem, 1992), en économie de la culture (Benhamou, 2003 ; Fernández-Blanco et Prieto-Rodríguez, 2011 ; Mairesse et Rochelandet, 2015 ; Schuster, 1998) et plus, récemment, en économie des industries créatives (Busson et Evrard, 2013 ; Bouquillon et al., 2013), selon l'ambition et la place qui leur est accordée dans le système économique.

La logique touristique — et son accélération — est également une manifestation du rôle économique du musée dont les traces sont anciennes¹³³ (Mairesse, 2002 ; Mairesse 2005 ; Mairesse 2010b). L'accroissement des mobilités et la démocratisation des voyages a renforcé la position du musée comme attraction culturelle¹³⁴. L'inauguration du musée Guggenheim à Bilbao constitue à cet égard certainement un modèle, abondamment cité¹³⁵ (Lus Arana et al.,

¹³³ Puisque le musée a longtemps été considéré comme le moyen de « retenir les pas du voyageur », comme l'exprimait Guillaume Boeschaert, premier conservateur des musées de Bruxelles (cité par Mairesse, 2005, p. 37).

¹³⁴ La littérature sur le tourisme s'est notamment développée autour de la question patrimoniale (Park, 2013 ; Staiff et al., 2013 ; Timothy et Boyd, 2003) plus que celle spécifique du musée.

¹³⁵ L'étude de l'« effet Bilbao » est telle qu'un groupement de chercheurs et de chercheuses, Scholars on Bilbao, s'y est consacré. Voir : Scholars on Bilbao, s. d.



2014), sur lequel se sont appuyés toute une série de constructions d'établissements (Centre Pompidou Metz, Louvre-Lens, Tate Modern, Tate Liverpool, Tate Saint Ives) avec l'objectif affirmé de redynamiser des territoires en perte de croissance. Dans cette perspective, les retombées économiques liées aux dépenses touristiques permettent de justifier les dépenses publiques¹³⁶. À Bilbao, « cette opération fructueuse [...] a fourni les arguments nécessaires à de nombreux autres projets de construction de musées de par le monde, notamment en Wallonie ou dans de nombreuses autres régions en voie de reconversion, pour lesquelles le tourisme est envisagé comme facteur de développement » (Mairesse, 2005, p. 37). Son importance est telle qu'elle ouvre la voie pour un phénomène particulier, celui des succursales de musées, emporté par la dynamique impulsée par la Fondation Guggenheim (Tobelem, 2010 ; Werner, 2009) valorisant le développement d'une économie de l'immatériel (Desvallées et Mairesse, 2011b ; Lévy et Jouyet, 2008).

L'approche économique permet également grâce à la théorie du *star-system* (Benhamou, 2002 ; Frey et Meier, 2006 ; Rosen, 1981) de décrire la concentration du pouvoir économique. Elle se traduit en l'occurrence par des chiffres de fréquentation parmi les plus hauts du monde, à partir de cinq critères : leur construction architecturale, la possession d'œuvres mondialement connues entre les murs d'une poignée de musées¹³⁷, leur place centrale dans les circuits touristiques, leur fréquentation et l'intégration dans une logique commerciale notamment par la vente de produits dérivés et les retombées économiques locales. Le musée s'est donc profondément transformé sous l'influence du système capitaliste et du développement du néo-libéralisme, contraignant la prise en considération des acteurs du marché et du tourisme.

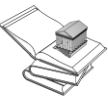
C. L'élargissement des compétences décisionnelles : le politique

Le champ d'action du politique n'est pas restreint à ses capacités financières de plus en plus limitées. Le musée ne lui est pas étranger, lui qui est basé depuis sa création sur un

projet politique, fondé sur les libertés et l'égalité, nécessitant par définition la prise en charge de l'État. Car les politiques publiques constituent le cœur des démocraties en raison de leur action intégrative d'intérêt sociaux divergents, parfois contradictoires. Le musée, dans cette perspective est bien un bien public par

¹³⁶ Cette logique apparaît également dans le rapport de l'Audit Commission en 1991 où parmi les raisons invoquées pour justifier le financement des musées apparaît, auprès de la qualité de vie d'un site et l'aide au développement économique, la promotion du tourisme (Audit Commission for Local Authorities and the National Health Service in England and Wales, 1991).

¹³⁷ Parmi lesquels : le musée du Louvre (Paris), le Centre Pompidou (Paris), le musée de l'Ermitage (Saint-Petersbourg), le musée du Prado (Madrid), le Rijksmuseum (Amsterdam), le Metropolitan Museum (New York), la Tate Gallery (Londres), le British Museum (Londres).



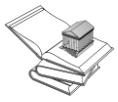
excellence, car il participe au projet collectif fondé l'éducation de tous et la préservation commune d'un environnement et d'une histoire partagée par l'humanité. (Mairesse, 2010b, p. 81-82)

Roland Arpin (1999), alors directeur du musée de la Civilisation de Québec, a défini trois éléments de la fonction politique des institutions muséales : le développement des grands musées et l'intervention gouvernementale dans la définition de leurs grandes orientations, les subventionnements et le contrôle de l'État, et enfin, leur inscription dans les mouvements sociaux et les évolutions démographiques (p. 19-20). Dans la première catégorie, citons la politique des grands chantiers, symptôme visible du « syndrome de la pyramide¹³⁸ » (Mairesse, 2005, p. 35). L'ère du spectaculaire muséal (Mairesse, 2002 ; Mairesse, 2010c) consacre l'âge du politique et des architectes, avec des constructions de plus en plus remarquées depuis le Centre Pompidou de Renzo Piano et Richard Rogers (1977) au musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) de Rudy Ricciotti (2013), en passant par le Louvre Abu Dhabi de Jean Nouvel (2017). En effet :

le musée se profile comme le dernier temple à construire en Occident ; pour l'architecte, il semble devenir la référence obligée pour son curriculum. Et les projets ne manquent pas, la plupart des musées souhaitent s'étendre et souligner, par le recours à l'architecture, leur volonté de modernisation pour affronter le nouveau millénaire. (Mairesse, 2005, p. 35)

Cette tendance n'est pas propre aux pays occidentaux. Elle explose notamment en Asie, plus particulièrement en Chine, où le fleurissement des musées accompagne le développement urbain et une volonté politique de leadership mondial (Paquette, 2015). Au-delà des retombées économiques, c'est à partir d'une logique géopolitique que la mondialisation de ce phénomène doit être appréhendée. La question du politique — comme cela est également le cas pour les systèmes économiques et sociaux — s'inscrit dans une double logique, à la fois à partir de l'effet du politique sur le développement et les transformations du champ muséal, mais également en considérant le musée en tant qu'instrument politique, porteur d'idéologie. D'une certaine manière, c'est ce dernier aspect qui a conditionné une partie des réflexions sur le rapport entre musée et politique, à partir du rôle des institutions muséales dans la création des États-nations (Poulot, 2002 ; Poulot, 2005b), participant « au processus d'identification progressive des citoyens au corps collectif de leur nation » (Poulot, 2016, p. 13). Cette position profite à l'Europe (Aronsson et Elgenius, 2014) et à ses volontés impérialistes,

¹³⁸ En référence à la pyramide du Louvre conçue par l'architecte Ieoh Ming Pei, sur commande de l'ancien président français François Mitterrand.



poussant par exemple à la création de musées coloniaux, tant sur les territoires colonisés¹³⁹ (où l'on importe les temples de l'Europe) que dans les pays colonisateurs¹⁴⁰ (présentant une vitrine des « bienfaits » de la colonisation). Le dispositif muséal, parfois abordé sous le prisme des logiques de domination, est créateur d'identités nationales, voire supranationales, au travers notamment des objets qui le composent et qui « font monde » (Bennett et Joyce, 2010) mais également des relations qui s'instaurent entre les acteurs du musée et de la société¹⁴¹ (Idjéraoui-Ravez, 2012).

Les ambitions du politique entraînent le musée sur le terrain de la diplomatie, autour de projets de coopération et de construction, mais également de circulation des objets et des œuvres, qui projettent des modifications fondamentales dans le domaine culturel et patrimonial. Si les politiques de prêts d'œuvres accompagnent l'ouverture des musées dans un réseau de coopération internationale, le cas du prêt de la Joconde à la National Gallery de Washington en 1963, avec l'accord d'André Malraux, illustre les ambitions de la diplomatie culturelle et du rayonnement désiré par la France sur la scène mondiale. Elle prend la forme aujourd'hui de décisions prises dans le cadre d'une politique — souvent contestée par les conservateurs et conservatrices du monde occidental — de restitutions des œuvres, se manifestant tantôt sous forme de prêts « d'objets-ambassadeurs » (Bertin, 2020), de dépôts permanents ou de réflexions sur l'étude des provenances du patrimoine spolié (Sarr et Savoy, 2019). Ce qui est en jeu n'est ainsi rien de moins que la remise en question du principe de l'inaliénabilité des collections publiques¹⁴².

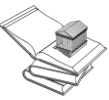
Les enjeux de la diplomatie culturelle s'incarnent également dans la construction de « musées superstars » et dans leur internationalisation (Centre Pompidou Málaga en 2015, Louvre Abu Dhabi en 2017, Guggenheim Abu Dhabi prévu en 2025), ancrant de fait ces « marques » muséales exportées comme agents politiques (Molinié-Andlauer, 2021). Cette nouvelle logique, qui ne concerne somme toute qu'une partie du monde des musées assez influente

¹³⁹ C'est notamment le cas (entre autres) en Inde (National Indian Museum, Calcutta, 1814), en Afrique du Sud (South African Museum, Cap, 1825), en Egypte (au Caire avec le musée des Antiquités égyptiennes en 1857, le musée de l'Art islamique en 1883, le Musée ethnographique en 1925).

¹⁴⁰ On peut citer comme exemple le musée du Congo Belge à Tervuren (1910), actuel AfricaMuseum, ou le Musée africain de Namur (1912), le musée de l'Institut Colonial (1926) devenu le Tropen Museum (1950) à Amsterdam, le musée colonial de Marseille (1893) ou encore le musée des Colonies (Palais de la Porte dorée) créé pour l'Exposition coloniale de Paris en 1931.

¹⁴¹ Comme le précise Roland Arpin, dès qu'il y a une réunion de personnes, il y a politique (Arpin, 1999).

¹⁴² En 2007, Nicolas Sarkozy, alors président de la République française, proposait l'adoption d'une loi visant à aliéner une partie des collections publiques et une proposition de loi fut déposé par le député Jean-François Mancel. Le débat sur les restitutions s'est rouvert lors du discours d'Emmanuel Macron à Ouagadougou le 28 novembre 2017 et de la création de la commission, dirigée par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, chargée d'étudier les possibilités de retours des objets à l'horizon de novembre 2018.

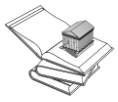


pour en faire l'objet, opère une double transition pour les États partenaires. D'un côté, le prétexte de l'universalité du musée (Dufrene, 2012 ; Krebs et Mermier, 2019) permet de s'intégrer dans une diplomatie d'influence (Guéraiche, 2018), c'est-à-dire « une politique publique qui vise, dans le cadre de la politique étrangère, à l'exportation de données représentatives de la culture nationale, et à des interactions avec d'autres pays dans ce même domaine culturel » (Kessler, 2018, cité par Peyre, 2020, p. 210). De l'autre, elle donne aux territoires investis — principalement les Émirats arabes unis — la possibilité de « rivaliser symboliquement » avec le monde occidental (Guéraiche, 2017 ; Kazerouni, 2017) et de construire une politique de « *nation branding* » (Browning et al., 2017 ; Guéraiche, 2018 ; Keneva, 2011 ; Matsuura, 2006). Ces nouvelles modalités de coopération économique étrangère (Bouquillon et al., 2013) posent nécessairement question quant aux implications des acteurs et au fonctionnement des musées. Mais c'est surtout à partir de la notion de « soft-power » (Lord et Blackenberg, 2015 ; Nye, 1990 ; Nye, 2004) que l'action politique prend un tout autre sens, en mobilisant « l'habileté à séduire et à attirer » alors que le phénomène muséal intègre le champ d'action de la géopolitique. À ce titre, les enjeux qui se nouent autour de la fréquentation des musées, à partir d'éléments symboliques comme les classements des établissements les plus fréquentés, ressortent des mêmes mécanismes de soft power (Mairesse, 2019a). Outre les répercussions du développement accéléré de parcs muséaux (notamment en Asie) en termes d'attractivité territoriale, « le nombre et la fréquentation de ces établissements peuvent influencer la vision que les visiteurs se font du monde, tant pour ce qui concerne l'art et l'histoire que le patrimoine et les sciences » (Mairesse, 2019a, p. 123).

D. Le musée et la société civile : rôle social et influences symboliques

Lors de sa 9^e Conférence Générale à Grenoble en 1971, l'ICOM s'empare d'un thème particulièrement important, en questionnant « Le musée au service des hommes aujourd'hui et demain » (ICOM, 1972). Les relations entre l'institution muséale et son environnement sont remis au cœur des discussions, dans un contexte où l'organisation elle-même connaît une période de crise. Sous l'impulsion de son président d'alors, Hugues de Varine, une nouvelle version de la définition du musée voit le jour en 1974 :

Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son environnement, 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. (Statuts de l'ICOM, article 3, 1974)



Si l'ICOM est loin d'être isolé dans ces réflexions¹⁴³, c'est un nouveau paradigme qui apparaît (Chaumier, 2019), dans lequel musées et société vont être intrinsèquement liés, jusqu'à se confondre.

Le rôle social attribué au musée a été décrit depuis les travaux de John Cotton Dana (1920 ; 1923, 1927 ; 1999) et de Théodore Low (2004/1942) aux États-Unis, d'Edmond Groult (1877, 1886, 1888, 1891, 1904) en France, de Patrick Geddes (1908) en Écosse ou encore de Jean Capart (1930) en Belgique. Il constitue le pendant de l'argument économique et politique justifiant le développement des musées depuis les années 1970.

Le musée, est, par son caractère institutionnel, « le produit d'une évolution sociale » (Duncan F. Cameron, 1969 cité par Desvallées, 1992a, p. 18). La conscience de cette dépendance au cadre environnemental et ses limites est par ailleurs bien soulignée par Hugues de Varine dans un discours qui marque notamment certains de ses contemporains, comme Dillon Ripley (1970) :

La signification historique de l'institution appelée « musée » est en voie de disparition. La conservation de l'héritage culturel de l'homme ne se justifie plus par le simple goût (ou le snobisme) du passé, ni par la recherche gratuite menée par les intellectuels pour les intellectuels. Le musée est donc amené théoriquement à disparaître en même temps que l'âge, le monde, la classe sociale qui l'ont créé : âge préindustriel, monde européen, classe bourgeoise cultivée. (Varine, 1992/1969, p. 49),

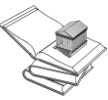
Le contexte est marqué la crise économique, les mouvements de décolonisation, qui ne touchent pas seulement l'Afrique et l'Asie, mais aussi les pays occidentaux (Mairesse, 2000, p. 42). Sous peine de disparaître, les musées doivent retrouver leur utilité et leur pertinence, en « [redéfinissant] leur véritable rôle muséal, leur fonction sociale¹⁴⁴ » (Duncan F. Cameron, 1971, p. 17). La Déclaration de Santiago du Chili¹⁴⁵ (1972), issue de la table-ronde éponyme initiée par l'Unesco sur le rôle social du musée, souligne le nouvel esprit de radicalité et la

¹⁴³ Pour Desvallées (1992a), il serait bien difficile de marquer le point de départ de cette réflexion. On note une véritable émulation intellectuelle notamment dans la multiplication de conférence et de colloques, notamment la réunion d'Aspen (1966), les Journées de Lurs en Provence (1967) qui donneront naissance aux Parcs naturels régionaux, le Seminar on neighborhood Museums (MUSE, the Bedford Lincoln Neighborhood Museum in Brooklyn, New York, 1969), la 9^e Conférence générale de l'ICOM sur le thème « Le Musée au service des hommes aujourd'hui et demain » (ICOM, Grenoble, 1971), la Table-Ronde de Santiago du Chili sur « Le rôle du musée en Amérique latine » (Unesco, 1972) ou encore le colloque « Musées et environnement » (1972) en France (Desvallées, 1992a, p. 16-17).

¹⁴⁴ « *The initial step will be to reestablish the museum's role or, if you wish, its social function.* »

¹⁴⁵ Cette déclaration sera suivie par d'autres, allant dans le même sens, notamment la Déclaration de Québec (1984), de Oaxtapec (1984), de Molinos (1986), de Guwahati (1988), d'Oaxtapec II (1991) ou encore de Caracas (1992).

Notons également la parution en 2022 d'un numéro des *Icofom Study Series* dédié à l'héritage de la Table ronde de Santiago du Chili, intitulé « 50 años de la Mesa Redonda de Santiago de Chile : lecturas en clave actual » (Mellado et Brulon Soares, 2022).

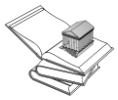


nécessité de changements (Mairesse, 2000 ; Teruggi, 1973). Elle donne naissance au concept de « musée intégré », à l'approche pluridisciplinaire, car

La prise de conscience par les musées de la situation actuelle et des différentes solutions que l'on peut envisager pour la régler est une condition essentielle de leur intégration à la vie de la société. (*Résolutions adoptées par la Table ronde Santiago du Chili*, dans Desvallées, 1992a, p. 223)

De temple, le musée devient forum (Duncan F. Cameron, 1971) ; cette métamorphose — ou du moins ce glissement dans la conception du musée qui prévalait jusqu'alors — accompagne le développement de la Nouvelle Muséologie. En renouant avec les origines révolutionnaires du musée¹⁴⁶ (Desvallées, 1992b), l'accent se porte sur la vocation sociale du musée, son caractère interdisciplinaire et sur des modes d'expression et de communication renouvelés (Desvallées et Mairesse, 2011a, p. 635). Ce vaste mouvement va se structurer, marquant de fait l'importance conceptuelle des réflexions qui s'érigent alors : en France autour du groupe Muséologie nouvelle et expérimentation sociale (MNES) en 1982, dans la création de réseaux latino-américains de muséologie particulièrement dynamiques et dans la création du MINOM (Mouvement international pour la Nouvelle Muséologie) affilié à l'ICOM, lui offrant un écho international. À l'émergence et la structuration des idées de la Nouvelle Muséologie s'ajoutent la transformation et la création de nouveaux modèles qui modifient durablement le paysage muséal. Inscrits dans des territoires souvent défavorisés, ces nouveaux musées s'adressent non pas au badaud de passage, mais aux hommes et femmes qui les habitent. Certaines réalisations sont emblématiques de ces nouvelles ambitions : le musée national du Niger à Niamey, l'Anacostia Neighborhood Museum à Washington (John Kinard), le projet Casa del Museo à Mexico (Mario Vásquez) (Garcia, 1975), permettent le développement d'une approche communautaire et identitaire, marquant le rôle du musée au service d'une population et destiné à son développement. L'écomusée (Debary, 2002 ; Rivière, 1973 ; Rivière, 1985 ; Varine, 1978 ; Varine, 2017), illustré par l'Écomusée du Creusot comme « prototype d'un musée éclaté » (Mairesse, 2000, p. 34), incarne la réflexion critique qui se développe alors et s'éloigne radicalement du cadre de la collection qui prévalait. Car l'écomusée, tel qu'il est décrit par Hugues de Varine (1978) « ne vise pas d'abord à la connaissance et à la mise en valeur ; il n'est pas un simple auxiliaire d'un système éducatif ou informatif quelconque ; il n'est pas un moyen de progrès culturel et de démocratisation de l'accès aux œuvres éternelles du génie humaine » (p. 32), mais il est l'instrument privilégié du développement communautaire, à la fois « pédagogie globale » et « modèle d'organisation

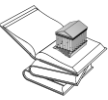
¹⁴⁶ « Je ne me lasserai donc pas de le répéter : notre muséologie n'est apparue nouvelle que dans la mesure où la muséologie aurait vieilli. » (Desvallées, 1992b, p. 22-23)



coopérative » (p. 31). De fait, fruit d'une « initiative communautaire » (Varine, 1991), l'écomusée est créé par la population même, entendue comme « [des] habitants qui sont chargés de prendre en main leur musée et leur destinée, ou plutôt, d'utiliser le musée pour accomplir leur destinée » (Mairesse, 2000, p. 34). De fait, de visiteur passif, le public devient acteur et constitue une communauté (vue à partir de ses relations avec le territoire) à même de contribuer à la constitution d'une mémoire collective et d'un patrimoine. La notion de participation, mise au cœur de nombreux projets contemporains, constitue l'un des héritages les plus perceptibles de cette révolution muséologique (Delarge, 2018 ; Poulard, 2007). Même si le projet de l'écomusée ne résiste que peu de temps aux injonctions politiques, économiques mais aussi professionnelles qui cherchent à le rapprocher d'une organisation « classiciste » du musée, le modèle se diffuse aux quatre coins du globe. Outre la France et le Québec — faisant office de fer de lance de cette transformation —, les écomusées se développent notamment au Portugal (Nabais, 1985), en Italie (Corsane et al., 2007), dans les pays tchèques (Efmertová, 2020), en Suède (Engström, 1985), au Mexique (Morales Moreno, 2020), au Vietnam (Galla, 2005), en Chine (Donghai, 2008) ou au Japon (Ohara, 1998)¹⁴⁷.

Les écomusées ne sont pas les seuls à inscrire l'approche culturelle et identitaire au sein de leur projet. S'éloignant des musées d'ethnographie et des musées folkloriques, les musées de société (Barroso et Vaillant, 1994 ; Chevallier, 2013 ; Côté, 2011 ; Jamin, 1998) et les musées de civilisation (Arpin, 1998 ; Chevallier, 2013) marquent aussi le développement du paysage muséal. Et ce n'est pas un hasard, si parmi les artisans de cette mutation l'on retrouve Georges Henri Rivière avec le projet du musée des Arts et Traditions populaires (1937-1975). Dans cette mouvance, les grandes mutations du phénomène muséal proviennent de ces catégories d'établissements, définis comme les « institutions qui partagent l'intention d'étudier et de comprendre dans leur complexité, les sociétés contemporaines » (Chevallier, 2013, p. 11). Ne se contentant plus de raconter les cultures en voie de disparition, ils tentent de devenir de réels outils pour comprendre le monde contemporain et renforcer le lien identitaire et social des communautés dans lesquelles ils s'intègrent (Chevallier, 2013, p. 13). Le musée d'Ethnographie de Neuchâtel, marqué par la direction de Jean Gabus et surtout celle de Jacques Hainard, se fait le modèle de ces musées qui interrogent les phénomènes contemporains de la société au travers de leurs expositions et d'une réflexion critique, donnant

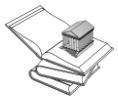
¹⁴⁷ De nombreux ouvrages et revues sont dédiés au concept d'écomusée. Notons en l'occurrence la revue *Museum International* qui lui consacre un numéro en 1985 (37[4]) et des numéros 17 et 18 de la revue *Culture & Musées* (2000). La revue *e-Phaistos, Revue de d'histoire des techniques* consacre un numéro en 2020 à l'internationalisation des expériences écomuséales.



naissance à la « muséologie de la rupture » (Gonseth, Hainard, et al., 2002 ; Gonseth, Hainard, et al., 2005).

Un élément, que j'ai peu évoqué jusqu'alors, doit ici être considéré — comme moteur ou comme symptôme ? — : le patrimoine, lui aussi porteur de mutations. Depuis les années 1970, le concept de patrimoine s'étend et s'élargit (Arpin, 2000b). Ainsi, depuis la *Convention pour le patrimoine mondial culturel et naturel* (1972) centré sur les biens culturels meubles, le paradigme patrimonial s'est radicalement modifié. Il intègre de nouveaux territoires, des aspects liés à la nature, au paysage, mais également à la révolution industrielle (Davallon, 2006) jusqu'à imprégner toutes ses formes, en particulier le Patrimoine culturel immatériel (Jadé, 2006 ; Unesco, 2003). La construction patrimoniale est un fait communicationnel qui repose à la fois sur l'intentionnalité de celui qui le porte (le groupe social concerné par la reconnaissance de ce patrimoine) et l'acceptation des instances compétentes (les États ou les organismes internationaux). Mais l'extension du champ patrimonial a profondément reconfiguré ce processus, devenu continu et « fondé sur l'interprétation de la mémoire » (Chevallier, 2013, p. 55). Le musée n'y est certainement pas étranger. En « produisant » des collections, en collectant des objets et témoignages, il initie un travail scientifique nécessitant à la fois d'établir une filiation symbolique avec leur monde d'origine et de considérer le collectif ou la culture originel comme points de départ de cette démarche. À partir des expériences des musées communautaires et encouragé par l'élargissement de la notion de patrimoine, le musée peut constituer une « zone de contact », au sens entendu par Clifford (1997). Les communautés deviennent des acteurs d'importance égale aux professionnels du musée, qui peuvent dialoguer, collaborer et participer au développement des fonctions premières du musée (Cadet, 2020).

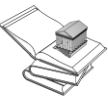
L'élargissement des acteurs du musée à la société civile rejoint les enjeux de démocratisation d'accès à la culture et au patrimoine (Landry et Schiele, 2013). En France, elle se manifeste par une politique développée depuis la naissance du ministère de la Culture confié à André Malraux en 1959, par le décret du 24 juillet 1959. Cette « démocratisation » implique notamment le développement des musées et traduit le souci de plus en plus prégnant des publics, à la fois en terme de volume (fréquentation) et en réduction des inégalités sociales : cette politique engendre, d'une certaine manière, un intérêt accru pour le développement de la médiation culturelle. Mais c'est surtout à partir des pays anglo-saxons et de la notion



« d'inclusion¹⁴⁸ » développée à la suite d'Ann Rayner (1998) et de Richard Sandell (1998, 2002, 2003 et 2007) que les modalités d'action du musée sont bousculées. Convoquant d'abord les relations entre le musée et les publics déficients, puis englobant l'ensemble des publics exclus du musée (Mairesse, 2012), l'inclusion permet de mettre l'accent sur les inégalités d'accès à l'institution, bien que « le musée [appartienne] à tout le monde » (Bondil et al., 2019, p. 56). En considérant que les musées ont la capacité de s'adapter aux demandes diversifiées de leur environnement social (DiMaggio, 1986), l'organisation des musées voit le déploiement de programmes d'activités à destination des publics éloignés de la culture, entre et hors ses murs, mais aussi la recherche de modèles de musées plaçant à la fois les artistes, les éducateurs et les habitants au cœur des préoccupations (Tallant, 2020).

Ce mouvement de rassemblement et d'intégration de la population au sein des institutions muséales se manifeste comme une injonction à la participation, qui constitue une tendance générale à la fois de la société, du secteur culturel et, ici, des musées. Ce ne sont plus les professionnels et les chercheurs qui définissent les tendances, mais les citoyens mobilisés, se sentant *a minima* concernés par les sujets traités. Les problématiques de la participation investissent ainsi donc le musée où les visiteurs souhaitent avoir la capacité de « discuter, partager, mixer ce qu'ils consomment » (Simon, 2010, p. ii). Elles font écho notamment à la *Déclaration de Fribourg pour les droits culturels* (2007), qui énonce, entre autres, le droit à l'accès et à la participation à la vie culturelle comme « la liberté de développer et de partager des connaissances, des expressions culturelles, de conduire des recherches et de participer aux différentes formes de création ainsi qu'à leurs bienfaits » (Groupe de Fribourg, 2007). De fait, non seulement les politiques muséales accordent un intérêt croissant aux différents publics qui l'investissent, notamment pour des raisons politiques et économiques, mais elles posent la question de leur inclusion et de leur implication, ancrant ainsi leur rôle social dans ces échanges. Ces transformations ne sont pas seulement internes à quelques institutions : elles prennent une dimension plus conséquente, notamment au regard du *Rapport de la Mission « Musées XXI^e siècle »*, piloté par Jacqueline Eidelman en 2015 (Eidelman, 2017). Conçu comme une feuille de route pour les musées nationaux et territoriaux de France, le musée du XXI^e siècle est envisagé en partie sous l'angle de la muséologie collaborative et participative. Mais l'on retrouve aussi — et c'est assez emblématique — cet aspect dans les débats autour de la nouvelle définition du musée, proposée en 2019 par le Conseil International des Musées

¹⁴⁸ La notion d'inclusion constitue une réaction aux politiques abordant au thème de l'exclusion sociale se développant dans le discours politique britannique et européen, pour désigner les processus par lequel des groupes de la société sont privés de leurs droits et marginalisés (Sandell, 2003).



(ICOM), qu'il s'agisse de la méthodologie de redéfinition, ou des termes alors avancés¹⁴⁹ qui énoncent que

[...] [Les musées] sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde¹⁵⁰ [...].

Le rôle social des musées renverse ainsi les priorités de ces institutions, au profit de la communauté et du public, dans une visée émancipatrice. Une autre tendance est notable, car ceux-ci se sont emparés de sujets délicats, comme l'immigration (Duclos, 2012 ; Green, 2011 ; Teulière et Toux, 2008), la crise environnementale¹⁵¹ (Chaumier et Porcedda, 2011 ; Janes et Grattan, 2019) ou encore le genre¹⁵² (Botte, 2017 ; Foucher-Zarmanian, 2016). Dans un jeu d'attraction et de répulsion avec le militantisme que ces thématiques peuvent convoquer, la notion d'« activisme muséal », concernant une frange encore restreinte des institutions, s'est développée notamment sous la plume de Robert Janes et Richard Sandell (2019) à partir du champ des *Cultural Studies*. Il s'agit d'une forme de l'action « [fondée] sur l'éthique, destinée à provoquer des changements politiques, sociaux et environnementaux¹⁵³ » (Janes et Sandell, 2019, p. 1). Au-delà de la notion même, les orientations qui sont ainsi définies prennent un tout autre sens dès lors qu'elles incluent la société civile au cœur des décisions et réorganisent dans une certaine mesure, le fonctionnement des institutions muséales.

E. Les transformations des musées

Le phénomène muséal se transforme, soumis à des forces politiques, économiques et sociales qui confèrent aux musées de nouvelles missions, parfois au détriment de leurs fonctions essentielles. Participant à la globalisation du patrimoine (Saidi et Sagnes, 2012) et à la

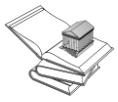
¹⁴⁹ Cette proposition de définition n'a cependant pas été acceptée lors de l'Assemblée Générale de Kyoto en 2019, le vote ayant été reporté. Une nouvelle proposition a été soumise au vote lors de l'Assemblée Générale Extraordinaire de l'ICOM à Prague en 2022, qui conserve la notion de participation.

¹⁵⁰ Voir Annexe 1. « Définitions. Associations professionnelles ». La définition proposée à Kyoto et son analyse seront étudiés dans la Partie IV. « Penser le musée dans le monde : ce que définir veut dire ».

¹⁵¹ La 25^e Conférence générale de l'ICOM, organisée à Kyoto en septembre 2019 sur le thème « The Future of Tradition. Museums as Cultural Hubs », a notamment mis en lumière ce thème dans sa programmation.

¹⁵² La revue *Museum International* y a consacré un numéro en 2020, dirigé par Ashley E. Remer. Un numéro (sous la direction de Bruno Brulon Soares et de Renaud Chantraine) a également été publié la même année sur les musées LGBTQI+.

¹⁵³ « *Shaped out of ethically-informed values, that is intended to bring about political, social and environmental change.* »



reconfiguration de la cartographie de la culture, les musées s'imposent comme médias de masse, posant de nombreuses interrogations quant à la gestion de leur organisation. Cette réflexion est d'autant plus fondamentale au regard de la diversification des acteurs, aux revendications variées, qui s'y agrègent et en constituent les parties-prenantes : personnels, conseils d'administration, bénévoles, mécènes, gouvernements ou encore le public (Gurian, 2002, p. 77). Et, par ricochet, en élargissant les missions historiques des musées, celles-ci apparaissent comme diluées. Une partie de la littérature académique s'est donc emparée des enjeux de gestion et d'administration des institutions muséales (Boylan, 2004 ; Côté, 1991 ; Tobelem, 2017). Stephen Weil avait par ailleurs souligné le fait que la croissance des musées n'était que le résultat d'une gestion maladroite, voire mauvaise, des fonctions muséales et d'une abdication face aux pressions, souvent dissonantes, provenant de l'extérieur : « elles le deviennent lorsque leurs dirigeants ne parviennent pas à gérer judicieusement ces impulsions souvent séduisantes qui les poussent et les attirent constamment vers la perspective séduisante de l'expansion¹⁵⁴ » (Weil, 1995a/1992, p. 43).

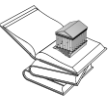
De manière assez récente, les problématiques sont posées en termes de gouvernance, sous l'influence notable de la pensée muséologique canadienne¹⁵⁵. Celle-ci désigne « l'ensemble des principes permettant aux dirigeants d'administrer une organisation et de trouver des réponses aux questions éthiques qui émaillent invariablement leurs activités : Comment administrons-nous l'actif et dirigeons-nous la mission ? De quelle manière agissons-nous pour y parvenir ? Qu'est-ce qui assurera, à long terme, la légitimité de l'organisation ? » (Société des Musées Québécois, 2015). En effet, contraint entre injonctions politiques et économiques, le monde muséal est fragilisé. Ce nouvel état de fait nécessite de repenser les modèles de gestion, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des organisations, en prenant en compte la spécificité de l'institution, mais également en garantissant le respect des fonctions du musée et des divers acteurs qui lui sont affiliés dans une volonté de collaboration et de vivre-

¹⁵⁴ « *They just appear to be when their managers fail to deal wisely with those frequently seductive impulses that constantly push and pull them toward the alluring prospect of expansion.* »

¹⁵⁵ On note à cet égard la place de la pensée de Roland Arpin du musée de la Civilisation du Québec, dont l'influence a été considérable pour penser les publics de musées et la gouvernance de l'organisation. Voir : Bergeron et Côté (2016), ainsi que Bergeron et Loget (2021).

Sur la problématique de la gouvernance, je renvoie le lecteur aux ouvrages généraux de George-François Dumont (2012) et Philippe Moreau Defarges (2011). Pour une application sur le monde des musées, on pourra consulter le chapitre d'Yves Bergeron et Lise Baillargeon « Musées et contrat social : Les enjeux du vivre ensemble et de la gouvernance » dans Lamoureux et Uhl (2018), ainsi que l'ouvrage de Chavanne et al. (2018) et le guide de la Société des musées du Québec (2015).

L'importance du sujet est telle qu'une Chaire Unesco sur la gouvernance des musées et le droit à la Culture a été créée autour d'Yves Bergeron, Lisa Baillargeon et Pierre Bosset à l'Université de Montréal (UQAM). Je rappelle également la multiplication d'événements dédiés à cette thématique, notamment la Journée d'étude organisée dans le cadre de la Chaire Unesco pour l'étude de la diversité muséale et son évolution (Sorbonne Nouvelle) sur la « Gouvernance des musées » en février 2022.



ensemble. La notion de gouvernance permet donc d'ouvrir la voie vers des règles et des méthodes de réflexion, de décision et d'évaluation de l'organisation muséale.

Les évaluations : études de publics, évaluation muséale et indicateurs de performance

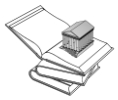
Considéré à partir de sa dimension organisationnelle, les fonctions et les missions du musée supposent de s'interroger sur sa pertinence et de son utilité. Pourquoi créer et entretenir les musées si ce n'est pour que ceux-ci atteignent leurs objectifs ? C'est toute l'ambition des mécanismes d'évaluation, qui prennent une place dans la littérature scientifique inversement proportionnelle à leur utilisation dans le champ professionnel, puisque le sujet reste cantonné en majeure partie à la littérature grise. Deux courants, le premier plus ancien et plus massif¹⁵⁶ que le second, se distinguent¹⁵⁷ : autour des publics d'abord, à la fois consommateurs et unités de mesure du bon fonctionnement des musées, puis autour de la question technique des indicateurs de performance et des méthodes de mesure qui pourraient permettre d'appréhender les musées dans leur globalité. Il n'est donc pas surprenant de voir ces problématiques émerger dans le giron de la muséologie, « [qui] se situe à l'interface de différentes sciences humaines, relève à la fois de la recherche et de l'action et affirme une vocation simultanément heuristique et normative » (Ballé, 2001, p. 115).

Si l'institution muséale s'est recentrée autour de son public, il est indispensable de le connaître. Le choix des indicateurs dans les méthodes de l'observation n'est donc pas neutre : cette focale sur les publics s'inscrit dans la mise en place d'une politique affirmée de démocratisation culturelle. Pouvoir appréhender les pratiques de visite permet ainsi d'établir une politique construite des publics et d'élaborer ou de renforcer un projet culturel cohérent : le musée est ainsi perçu sous l'angle de la pratique des visiteurs, qui deviennent l'unité principale de mesure. Les chiffres de fréquentation en composent un indicateur nécessaire, mais non suffisant pour mesurer l'adéquation entre les intentions de communications des musées et la réception de divers publics. Pour André Gob (2010),

[...] d'une part, les chiffres de fréquentation méritent notre attention, il ne faut pas les négliger ; d'autre part, il faut s'en méfier ; « ils sont tellement puissants » qu'ils peuvent être dangereux. La vision économique du monde, si omniprésente aujourd'hui, a besoin de tels chiffres ; tout doit être quantifié. La culture, et singulièrement les musées, sont pris, depuis quelques décennies déjà, dans ce jeu

¹⁵⁶ Il existerait, pour le seul territoire français, plus de 700 références concernant les études de publics existantes (Eidelman, Roustan et Goldstein, 2007, p. 15).

¹⁵⁷ François Mairesse en donne une vue d'ensemble dans l'article « Évaluer ou justifier les musées ? » (2010a), de la même manière qu'Eilean Hooper-Greenhill dans « Studying visitors » en 2006. Le lecteur souhaitant appréhender la constitution de ce champ de recherche pourra consulter Davallon et al. (2006), Hudson (1975) et Hudson (1993).

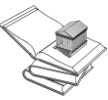


dangereux de l'audimat. L'audimat régente totalement le monde des médias audiovisuels, les best-sellers trônent sur les rayons des supermarchés et de la culture. Le « palmarès des expositions » que publie chaque année le bimensuel *Le Journal des Arts* — les tableaux équivalents dans d'autres pays — ne reflètent-ils pas une prégnance excessive des chiffres de fréquentation sur les musées ? (p. 45)

Une part importante de la littérature muséologique, à partir notamment de travaux américains puis britanniques, va ainsi s'orienter vers l'étude de ces publics, pour définir qui ils sont, comment ils agissent en contexte muséal et comment leur proposer une offre adéquate. Les travaux de Benjamin Gilman, portant sur la fatigue muséale en 1916, suivis bien plus tard des études d'Edward Robinson (1995/1931) et Arthur Melton (1995/1935) réalisés pour l'American Association of Museums dans une tradition behavioriste prennent place avant l'engouement qui va émerger à partir des années 1970 pour l'étude des publics. Ce champ de recherche se développe notamment sous l'impulsion de David Abbey et Duncan Cameron (1959-1961) qui élaborent les premières études systématiques sur les visiteurs adaptées au contexte muséal (Mairesse, 2010a). Les études de publics, réalisées dans une perspective locale — certaines institutions mettant en place leurs propres départements d'étude¹⁵⁸ (Hooper-Greenhill, 2006) — et nationale, vont se structurer notamment autour de plusieurs revues qui leur sont dédiées (parmi elles, *Publics & Musées* [actuel *Culture & Musées*], *ILVS Review*, *Visitor Behavior*, *Visitor Studies Series* [actuel *Visitor Studies*]), parfois dans une perspective internationale¹⁵⁹. L'étendu de ce champ de recherche (Eidelman et al., 2007a) illustre également la multiplicité des méthodologies qui sont développées. Qu'il s'agisse d'études quantitatives (Eidelman, 1992 ; Eidelman et Jonchery, 2011), qualitatives (souvent dans une perspective ethnographique comme chez Debary et Roustan [2012] ou Véron et Levasseur [1989]), ou encore des grandes enquêtes dédiées à la culture (Alibert et al., 2005 ; Alibert et al., 2006 ; Bourdieu et Darbel, 1966 ; Donnat, 2003 ; Donnat, 2008 ; Donnat et Cogneau, 1990 ; Donnat et Totila, 2003 ; Mirorer, 2001), toutes permettent, dans une certaine mesure, de vérifier l'impact de mesures politiques, économiques et sociales spécifiques (comme la gratuité ou la mise en place de nocturnes muséales). De fait, leur multiplication

¹⁵⁸ On soulignera par ailleurs l'importance du Service d'études et de recherche de la Direction de la politique des publics et de l'éducation artistique du musée du Louvre, dirigé par Anne Krebs, qui consacre l'importance de cette question mais constitue une exception dans le monde muséal français.

¹⁵⁹ Le volume 45(2) de la revue *Museum International* (1993) est consacré à cette question, mettant en perspective des expériences américaines (Screven, 1993a), françaises (Gottesdiener et al., 1993 ; Kelly, 1993), anglaises (MacManus et Miles, 1993) et allemandes (Heinze, 1993).



n'est pas anodine, et répond à la nécessité de justifier et d'orienter l'action des musées, tout en permettant d'obtenir meilleure connaissance des publics et des non-publics¹⁶⁰.

Le deuxième aspect de ce champ de recherche est moins centré sur le public lui-même et son absence, que sur le fonctionnement du musée en tant que média. L'évaluation muséale se développe en effet, là-encore, à partir de recherches menées en Amérique du Nord sous la direction de Chandler Screven (1976 ; 1990 ; 1993a ; 1993b) et Harris Shettel (1988) (Mairesse, 2004, p. 90-91). Dans l'idée d'améliorer l'expérience de visite, il s'agit alors d'étudier le fonctionnement (cognitif, imaginaire et affectif) des visiteurs et leurs représentations au regard d'un sujet ou d'un espace d'exposition. Elles prennent la forme soit d'évaluation préalable (avant la visite), formative (pendant l'exposition) ou sommative (à la fin du parcours). Ces recherches ont été notamment balisées par les muséologues québécois, dans le giron des études menées par Denis Samson et Bernard Schiele (1989), Colette Dufresne-Tassé (2002) et Lucie Daignault (2011). Cette catégorie de recherche n'est pourtant pas systématique : si certaines institutions, notamment en France, les ont développés¹⁶¹ de manière régulière (notamment à la Cité des Sciences et de l'Industrie ou au MuCEM), elles restent cependant marginales et dépendent des chercheurs et des chercheuses qui s'en emparent. Au-delà des résultats, propres à chaque établissement, territoire et temporalité, la recherche autour des études de publics permet surtout de remettre en perspective la notion même de public (Le Marec, 2007b ; Schiele, 1992 ; Schiele et Daignault, 2014). Elles jouent ainsi sur l'intégration asymétrique de leur parole, rattachée au lien entre musée et conception médiatique (Le Marec, 2007a).

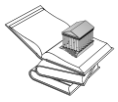
Réflexion sur les indicateurs de performance

De manière plus timide, mais tout aussi fondamentale dans la notion d'évaluation, la question des indicateurs de performance soulève des problématiques assez fondamentales quant à l'organisation des musées inscrite dans une logique de projet. Entendus comme une aide décisionnelle, provocatrice et suggestive (Peter Jackson, 1991, cité dans Weil, 1995c/1994, p. 19), la démarche de contrôle¹⁶² que ces outils supposent semble s'éloigner des fonctions et des missions premières des musées. Force est de constater que la littérature académique à cette rencontre reste principalement restreinte à une approche économique du musée. Si elle est très

¹⁶⁰ Le terme de non-public désigne les publics exclus. Ce glissement sémantique est notamment marqué par la *Déclaration de Villeurbanne*, rédigée par Francis Jeanson, mais le terme ne provoque pas l'adhésion de l'ensemble de la communauté scientifique (Luckeroff et al., 2019).

¹⁶¹ Notons cependant que cette compétence peut être soit internalisée (présence d'un département dédiés aux études de publics) soit externalisée dans le cadre de marchés publics.

¹⁶² Il s'agit en l'occurrence du contrôle de l'efficacité (écarts entre les objectifs et les résultats), de l'efficacité (écarts entre les moyens et les résultats) et de la pertinence (écarts entre les moyens et les objectifs) (Tobelem, 2010, p. 194).



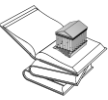
marquée dans les pays anglo-saxons depuis la fin des années 1980 (Ames 1990 ; Bud et al., 1991 ; Jackson, 1988 ; Jackson, 1991), elle peine à prendre racine dans les autres courants de pensée muséologique. Pourtant, les définitions des indicateurs de performance apparaissent comme un moyen de caractériser le musée. Pour Ames (1990), la connaissance de données telles que la nationalité, le sujet, la taille, les pratiques, le lieu et le stade de développement (Ames, 1990, p. 137) — pour peu que ces données soit recueillies et connues — ne suffisent pas. La mise en place d'indicateurs doit permettre d'atteindre un consensus dans la communauté d'un pays donné sur les secteurs de la performance qui sont d'intérêt, de déterminer des indicateurs mesurables dans ces secteurs, d'avoir une association de musées en accord avec le sujet permettant de considérer l'opportunité de déterminer des strates de performances idéales ou actuelles et dans le cas échéant, d'encourager les musées, individuellement, à développer leurs compétences dans la définition des indicateurs et la collecte de données (Ames, 1990, p. 137). Les enjeux ne portent pas seulement sur la justification de certaines mesures ou de politiques d'action : ils concernent la conscientisation des missions qui sont affectées aux musées et des relations qui peuvent se nouer parmi les différents acteurs — hors et dans l'institution — pour trouver un équilibre (Weil, 1995c/1994, p. 28) entre contraintes économiques, injonctions politiques et demande sociale (Legget, 2009)¹⁶³. Pour Stephen Weil (cité par Tobelem, 2010, p. 195-196), il ne faut pas s'y tromper : se contenter de prendre en compte l'impact économique ou éducatif ne suffit pas. Ce qui importe, c'est de prouver en quoi ceux-ci sont irremplaçables.

F. Le musée par ses disparités : le désir de musées et ses réadaptations

En 1983, Stephen Weil s'interrogeait : n'existe-t-il pas trop de musées ? L'accroissement exponentiel du parc muséal et la création quasi-quotidienne de nouvelles institutions ne va-t-il pas finir, en fin de compte, par provoquer son délitement ? La réponse à cette interrogation repose dans les transformations du monde, qui nourrissent la nécessité d'existence des musées :

Le changement n'est-il pas, après tout, ce qui justifie véritablement toute entreprise muséale ? Dans un monde intemporel et statique, où tout était et serait comme il a

¹⁶³ Dans le cadre de la Nouvelle-Zélande par exemple, à la pointe des réflexions sur les indicateurs de performance, ces derniers sont définis en accord avec la communauté du musée afin de faire transparaître au mieux leurs demandes sociales.



toujours été, les musées ne disparaîtraient jamais, il n'y aurait pas besoin de s'assurer que certaines choses sont conservées¹⁶⁴. (Weil, 1990b/1983, p. 6)

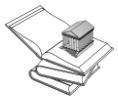
De fait, la dynamique du changement est intimement liée à l'évolution du phénomène muséal. Cependant, prendre en compte la multiplication et les métamorphoses connues par les institutions qui le compose est-il suffisant ? Alors que le monde des musées se métamorphose, ses changements ne s'opèrent pas de manière uniforme. Cette réflexion sur la diversité des musées n'est cependant que rarement évoquée dans toute sa complexité.

En 1909, Louis Réau soulevait les difficultés engendrées par la diversification des établissements muséaux quant à la formulation de « principes d'organisation qui soient valables pour tous les musées sans exception » (Réau, 1909a, p. 8). Stephen Weil le souligne ainsi dans une réflexion portant sur les grands et les petits musées : ces derniers ne sont pas des versions miniaturisées des grandes institutions, car le monde des musées n'est pas assimilable à des poupées russes qui s'emboîteraient (Weil, 1990a/1987, p. 31). Les disparités sont d'abord perçues à l'échelle même des institutions, dites « petites », « moyennes » ou « grandes »¹⁶⁵, généralement au bénéfice de la dernière catégorie, la plus visible, certainement car la plus étudiée et remarquable. Pourtant, au-delà, et comme nous l'avons soulevé avec les travaux de Kenneth Hudson (1992), la majorité du phénomène muséal est composé de petits établissements, parfois désignés sous le vocable de « musée monoparental » (Hudson, 1992 ; Rosso, 1991 ; Maïté Roux, 1992 ; Skjøth, 1989) ou de « micromusées¹⁶⁶ » (Candlin, 2016 ; Chaumier, 2003 ; Dubé, 2016). La littérature académique est avare de travaux concernant ces musées — outre les développements qui ont été permis par l'émergence de la Nouvelle Muséologie — permettant de comprendre leur développement et leur fonctionnement. Si Philippe Dubé (2011) voit dans les petits et moyens musées les précurseurs des nouvelles tendances muséales — fondé sur l'idée qu'il faut innover pour survivre — d'autres mettent en lumière leur difficultés de fonctionnement. Serge Chaumier (2003), s'intéressant aux « petits musées de territoire » français, en étudie à la fois les développements de leur muséographie, leur rôle dans la création d'une identité collective mais souligne les écarts existants entre ces musées gérés bénévolement avec ceux tenus par les professionnels du secteur. La britannique Fiona Candlin (2016), avec son équipe (Candlin et al., 2022) ou la

¹⁶⁴ « *Is not change, after all, what truly justifies every museum enterprise? In a timeless and static world, where everything was and would be the way it has always been, museums would ever disappear, there would be no need to be certain that some things are preserved.* »

¹⁶⁵ Cette dénomination a trouvé un écho intéressant durant la crise de la Covid-19 dès lors que s'est posée la question de l'ouverture des « petits » et des « moyens » musées (De Montclos et Hernandez, 2020).

¹⁶⁶ Le terme pouvant faire référence au logiciel Micromusées, dont l'usage est largement répandu dans les musées français, je précise au lecteur que le terme sera exclusivement utilisé ici pour faire référence à cette catégorie de petits musées.



canadienne Lianne MacTavish (2021) réalisent, pour leur part, un travail de terrain centré sur les micromusées et les musées ruraux des petites villes. Pour Fiona Candlin, « jugés dans le cadre des paradigmes dominants de bonnes pratiques, les micromusées ne sont pas et ne peuvent pas être des exemples. Au mieux, ils suggèrent des moyens de survivre avec de maigres ressources et au pire, ils illustrent les pièges de la gestion d'un musée avec des revenus insuffisants¹⁶⁷» (Candlin, 2016, p. 14). Cette méconnaissance globale des petites institutions, à la marge de ce qui « fait musée » constitue une aspérité largement ignorée — volontairement ou non — du phénomène muséal. Le parallèle peut être fait avec les travaux de l'historienne Kate Hill (2005) : pour écrire une histoire du musée, il faut être en mesure d'appréhender le champ dans son intégrité, c'est-à-dire en incluant les « petits » musées peu considérés et « oubliés ».

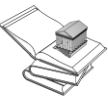
Le deuxième aspect de ces disparités relève de l'extension géographique du phénomène muséal : en investissant de nouveaux territoires et de nouvelles cultures, comment se sont-ils développés ? Michel Van Praët (1995), cherchant à « ébranler les limites du musée » s'interroge sur l'interpénétration des modèles de musées, différenciés selon les cultures :

Si l'on reconnaît que ce modèle a évolué en fonction des transformations de la culture occidentale, existe-t-il un modèle transposable à d'autres cultures, qu'elles soient de tradition orale ou de tradition écrite, lorsqu'elles ont développé une culture artistique et scientifique selon d'autres schéma que ceux de l'Occident, comme par exemple en Afrique, en Amérique ou en Extrême-Orient ? À l'inverse, ces autres cultures n'ont-elles pas développé des formes d'appropriation de l'univers culturel et naturel qui nous entoure, distinctes du musée occidental ? (p. 11)

Et en effet, les développements géographiques et culturels ont vu la création de formes muséales réadaptées¹⁶⁸. Au Japon, le Tokyo Metropolitan Art Museum (*Tokyo-to (Tokyo-fu) Bijutsukan*) créé en 1926, inaugure le modèle des musées sans collection, ni expositions permanentes et conservateurs, fondé principalement sur les expositions temporaires (Morishita, 2010). En Amérique latine, imprégnée par la muséologie sociale, se sont développés les Pontos de Memória (Ponts de la mémoire) à partir d'un programme porté par l'IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus) d'identification, de formation, d'inventaire participatif, d'actions muséales pour la diffusion de la mémoire et de pérennisation par l'intégration sur le web, avec l'ambition de valoriser la mémoire, les identités et les relations locales. On peut également mentionner les expérimentations novatrices du Museu da Pessoa (Musée de la Personne) créé au Brésil en 1991 dont l'objectif était de permettre à toute

¹⁶⁷ « *Judged within dominant paradigms of good practice, micromuseums do not and cannot provide exemplars. At best they suggest ways of surviving on scant resources and at worst, they illustrate the pitfalls of running a museum with an inadequate income.* »

¹⁶⁸ Ce phénomène sera étudié au Chapitre 9. « Explorer les fractures, voir les musées ».



personne d'enregistrer sa mémoire et de la conserver « en tant que mémoire sociale » (Worcman et Nunes Henriques, 2010, p. 82). C'était — et c'est toujours — le moyen de reconnaître leur rôle dans la construction d'un patrimoine de l'humanité par un travail de collecte, de traitement et d'édition de récits de vie, dans un cadre social ou institutionnel donné. Dans une autre approche, le continent africain a vu la naissance du modèle des banques culturelles (Girault, 2016) : la vente d'objets culturels est facilitée par la création d'un micro-crédit adapté aux familles modestes. Ces banques culturelles, organisée autour d'un musée villageois (lieu de collecte et d'authentification), d'une caisse de micro-crédit et d'un centre de formation culturelle, agit à la manière d'un « musée vivant » (Girault, 2016, p. 127-128). Évidemment, ce panorama n'a pas vocation à être exhaustif. Néanmoins, ces expériences, si elles ne sont pas toujours majoritaires, témoignent de deux éléments : la difficulté de regrouper l'ensemble des formes muséales s'éloignant d'un modèle principal et la vivacité dans la création de ces nouveaux modèles culturels.

Si j'ai tenté jusqu'ici de mettre en lumière les caractéristiques communes à l'espèce muséale, en partant d'une structure particulière, c'est certainement la notion de rhizome¹⁶⁹, définie par Deleuze et Guattari (1980) et appliqué par François Mairesse au contexte muséal (2002), qui constitue à mon sens la métaphore la plus adaptée pour aborder les enjeux de la diversité muséale.

Le monde des musées n'est pas formé uniquement par des British Museum ou des Louvre — comme on l'imagine trop souvent dès qu'on pense au terme « musée » — mais par une multitude de petites institutions disséminées sur l'ensemble du territoire. Quels sont les constituants de la réalité muséale ? S'agit-il des « Louvre » ou des musées de la Fraise et du Coticule ? Ni l'un ni l'autre, mais l'ensemble. (Mairesse, 2002, p. 149)

À partir de la définition de « calques », le premier fondé sur le modèle PCR de Peter van Mensch, le second sur une modélisation du rapport entre les acteurs du musées et les forces de l'environnement, le troisième à partir de l'application des principes de la *Managerial School of Marketing*, François Mairesse (2002) propose trois structures qui pourraient permettre d'obtenir « la vision la plus complète du projet muséal » à partir des fonctions et des externalités du musée (tourisme, qualité de vie, rôle social, identité culturelle, détente, prestige, promotion de nouveaux talents, développement économique, publics).

¹⁶⁹ Le rhizome est un système végétal qui prolifère horizontalement, le plus souvent de manière souterraine, et qui est dépourvu de centre ou qui en possède plusieurs : il présente une image du réseau à partir de toute une multiplicité rebelle à la centralisation et à la hiérarchisation.

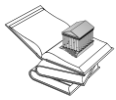
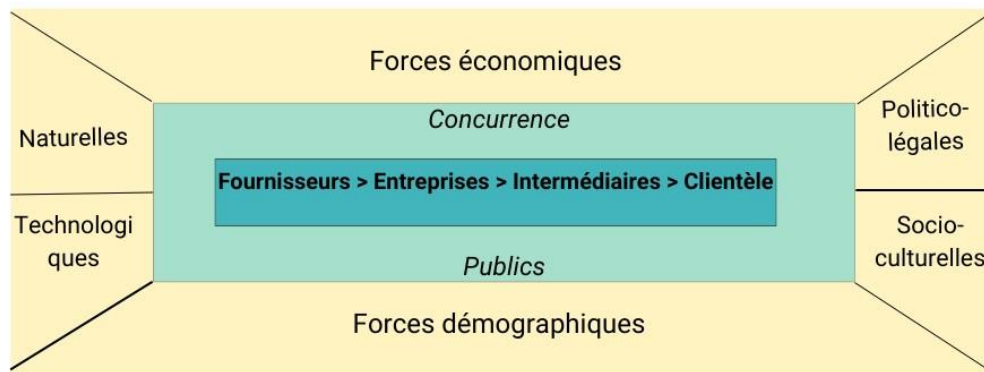


FIGURE 1. Les acteurs et les forces de l'environnement muséal (Calque 2, Mairesse, 2002)



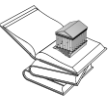
Source : Mairesse, 2002

Ces calques ne permettent cependant pas de cartographier — ce qui serait certainement impossible — le rhizome dans lequel « aucun des centres d'activités n'est figé, chacun de ceux-ci évolue en fonction des autres, en fonction des projets mercatiques ou fonctionnels, mais aussi en fonction des valeurs qu'ils diffusent » (Mairesse, 2002, p. 161). Se noue ainsi une réflexion plus globale sur l'unicité apparente contenue dans la notion de musée et sa diversité effective : s'il n'est, pour l'heure, pas envisageable d'en réaliser une cartographie précise, la muséologie doit plaider pour le droit à l'existence de musées différents puisqu'« un seul modèle de référence ne peut être imposé alors qu'il ne peut répondre à tous les besoins » (Desvallées 1993, p. 145). Et parce que les musées meurent aussi, cette reconnaissance est vitale pour la pérennité de l'espèce muséale.

Le phénomène muséal et son évolution s'étale dans une littérature académique large, tant au niveau de sa production que des disciplines qui sont mobilisées, qui permettent de le considérer au-delà de ses frontières internes et de ses spécificités, dans un maillage politique, économique et social, liés au domaine culturel. En se focalisant sur sa structure et ses caractéristiques fonctionnelles, l'impression est donnée d'une spécificité de ce phénomène, alors qu'en tout état de cause, ses mutations internes traduisent l'adaptation des transformations qui touchent l'ensemble de la société.

4. Représenter le phénomène muséal

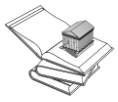
La littérature scientifique, telle que nous l'avons explorée, offre la possibilité d'appréhender l'évolution du phénomène muséal selon des modalités de représentations singulières. La



notion même de représentation, entendue comme « une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourante à la construction d'une réalité commune à un ensemble social » (Jodelet, 2003 p. 53), incorpore tout un ensemble de « perceptions, d'appréciations et de définitions » (Ballé et Poulot, 2020, p. 287) qui, me semble-t-il, se placent au cœur de cette recherche. D'une part parce qu'elle interroge la production de connaissances et de descriptions autour de l'évolution du champ muséal. D'autre part, la notion de représentation oriente la décision et la mise en place d'actions effectives, ce qui a d'autant plus de sens dès lors que le musée est considéré par ses aspects institutionnel et organisationnel.

A. Penser les musées à partir des chiffres : une réflexion sur les outils du recensement et de la statistique et sur les raisons de leur existence

Jusqu'alors, l'examen de la littérature académique a permis de mettre en lumière deux aspects de cette représentation, reprenant la catégorisation opérée par Dominique Poulot et Catherine Ballé (2020), à partir d'éléments matériels (la structure directement perceptible du musée) et immatériels (ses usages et ses missions). Une troisième dimension cependant n'est que peu étudiée, et si elle l'est, elle n'est exploitée que par la sociologie, dans l'étude de la culture ou des organisations. Dans *Musées en Europe : traditions, mutations et enjeux* (2020), les deux auteurs abordent ainsi — et c'est assez rare pour le souligner — la représentation du musée à partir d'un point de vue institutionnel en s'appuyant notamment sur l'élaboration d'informations quantitatives et qualitatives produites par les instances administratives et politiques « qui exercent une tutelle — ou un droit de regard — sur les musées » (Ballé et Poulot, 2020, p. 289). Cette entreprise est évidemment louable pour son originalité, car il n'existe pas à ma connaissance de travaux synthétiques et critiques s'appuyant sur un corpus représentatif de documents consacrés à une approche quantitative sur les musées depuis leur création. Ici, les auteurs investissent le champ des sciences sociales et intègrent la question des musées dans le cadre du développement des statistiques culturelles, à partir notamment des cas de la France, de l'Allemagne, des Pays-Bas, du Royaume-Uni et de l'Italie. Ils mettent ainsi à jour l'évolution les modalités de production de cette représentation : « la mention nominale des musées et l'établissement de listes au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ; le recueil d'information sur l'infrastructure muséale au niveau mondial après la Seconde Guerre mondiale ; l'élaboration de statistiques nationales dans la seconde moitié du XX^e siècle ; la réflexion sur le rôle des musées dans le cadre de l'Union européenne ; la diffusion des

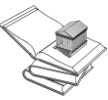


informations muséales dans la mondialisation des échanges culturels et l'usage de réseaux sociaux aujourd'hui » (Ballé et Poulot, 2020, p. 289).

Je note ici deux éléments qui me paraissent incomplets. Lorsque l'on parle de données chiffrées, *a fortiori* dans une perspective comparative, des précautions s'imposent : si ces difficultés méthodologiques ont été décrites par toutes celles et ceux qui ont manipulé ces informations (Ballé, 2003; Mairesse et Unesco, 2021 ; Pomian, 2020 ; Rivière¹⁷⁰, 1989) de manière systématique, elles sont rarement évaluées. Dans le cas présent, elles ne sont qu'évoquées. De fait, si Alain Desrosières considère que l'exploitation des chiffres liés à la représentation du réel est une construction sociale (2010/1993, p. 7), sujette à caution, la construction même de ces informations ne bénéficie pas d'une analyse critique et méthodologique pouvant mener à une meilleure compréhension des phénomènes qu'ils décrivent. De plus, l'appellation « statistique », utilisée de manière homogénéisante comme « science des données » et appliquée ici au musée, tend à gommer les différenciations entre les problématiques liées au recensement (circonscrire la population muséale) et à la production de données (connaître les composantes de cette population) qui se manifeste notamment par des outils (donc des structures de pensées) et des usages variables. Enfin, l'approche proposée par Dominique Poulot et Catherine Ballé a le mérite de poser des jalons pour une approche quantifiée du musée, sans pour autant présumer de sa spécificité puisqu'il s'agit d'une organisation inscrite dans le champ culturel dans sa globalité.

Si les musées ont intégré des travaux, depuis leur création, prenant la forme d'enquêtes, de rapports, de répertoires ou encore de guides, des plus synthétiques aux plus rébarbatifs, il n'existe pas — ou du moins, pas de manière visible — de littérature scientifique s'intéressant à ces outils permettant de structurer la connaissance des musées sur un territoire donné. Loin de prétendre à l'exhaustivité des sources, que ce soit dans la durée historique ou dans un espace géographique toujours plus large, je propose ici d'effectuer une rapide recension de

¹⁷⁰ Par exemple, Georges Henri Rivière, analysant l'expansion du monde muséal, signale qu'« établir des statistiques précises touchant le nombre de musées dans le monde présente d'importantes difficultés, qui tiennent essentiellement à l'acceptation variable que peut avoir le terme "musée" ainsi qu'à la diversité des statuts de l'institution dans un même pays et a fortiori dans des pays différents. En France par exemple, les musées nationaux, classés ou contrôlés c'est-à-dire qui relèvent de l'État ou de collectivités locales sont aisément répertoriés, mais la multitude de musées privés, dont l'action culturelle n'est pas négligeable, quoique de qualité inégale, n'a pu faire encore l'objet d'un recensement exhaustif. Il serait également souhaitable de disposer de la ventilation par types de musées. Là encore, le répertoire n'a pas été entrepris et on se heurte naturellement aux difficultés inhérentes au nombre d'institutions mixtes, dont les collections ont été rassemblées dans des conditions diverses, souvent dispersées et reconstituées par le hasard de l'histoire plutôt que selon des critères dictés uniquement par des principes scientifiques » (Rivière, 1989, p. 62).



ces travaux, en supposant que leur identification et leur typologisation permette *a minima* de mieux appréhender ces outils pour ce qu'ils sont et pour les représentations qu'ils véhiculent. Des formes de recension des collections privées existent déjà au XVII^e et XVIII^e siècle : des guides touristiques existent, encouragés par l'essor du Grand Tour mais également des traités de muséographie établissant une description des cabinets existants, comme l'ouvrage de Neickel (*Museographia*, 1727), permettant de recenser et de décrire les collections. Je commencerai cependant ce rapide panorama au lendemain de la naissance du musée révolutionnaire.

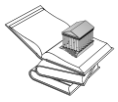
B. La France au lendemain de l'ouverture du Muséum central des Arts

Le XIX^e siècle est celui de l'essor de l'institution muséale qui « prolifère » dans les villes de province. Mais c'est également celui où se multiplient les initiatives visant à les explorer et à prendre soin de ces collections qui font la richesse des pays qui les possèdent. Pour la France¹⁷¹, la volonté — peu constante — de connaître les musées, pour mieux apprécier leurs collections, se heurte aux bouleversements politiques qui jalonnent tout le cours du siècle. De fait, si certaines personnalités impulsent une dynamique et sillonnent le territoire pour en rendre compte, rappelant le travail réalisé par Prosper Mérimée pour les Monuments Historiques en 1830, leurs initiatives sont ancrées dans un cadre politique donné. Elles ne sont souvent que peu suivies sur la longue durée et l'intérêt politique pour les musées ne se manifeste réellement dans les deux dernières décennies du siècle¹⁷².

L'initiative la plus notable est celle de Charles-Philippe de Chennevières, entré comme commis temporaire à l'administration des musées royaux en 1846. L'étude des musées de province y représente le seul moyen permettant de faire connaître les richesses artistiques des provinces, les protéger et « réanimer culturellement et artistiquement ces mêmes provinces » (Bertinet, 2015, p. 367). Devenu en 1852 inspecteur des musées de province, il présente la même année un *Essai sur l'organisation des arts en province*, comprenant notamment le

¹⁷¹ Il serait évidemment possible d'effectuer le même travail pour l'Italie, l'Allemagne ou encore la Grande-Bretagne. Ne s'agissant pas du cœur de cette recherche, je me concentrerai principalement sur les initiatives françaises, avant l'instauration de l'Office International des Musées (OIM).

¹⁷² Il faudrait revenir ici sur la formation des musées de province en France, en opposition au centralisme parisien ayant créé le Muséum Central des Arts : la circulaire du 14 mars 1791 adressée par les Comités réunis d'administration ecclésiastique et d'aliénation des biens nationaux affirme la compétence exclusive de l'Assemblée en matière artistique ; le décret du 16 septembre 1792 annonce la répartition des biens saisis, entre le Muséum national et ceux pouvant être créés dans les départements. Le décret Chaptal crée les musées de départements dans 15 communes, les œuvres de première classe doivent être conservées à Paris. Voir : Georgel, 1992 ; Pommier, 1986 ; Pommier, 1989. Cette problématique sera également abordée et développée dans le Chapitre 3. « « Explorer » le champ muséal : les musées de Paris. Récit d'une recherche ».



projet — non réalisé — d'un catalogue uniformisé, qui serait « applicable à tous les musées » (Bertinet, 2015, p. 367) afin « d'obtenir le répertoire complet des richesses d'art de la France » (Chennevières, 1852, p. 17). Cette ambition est loin d'être anecdotique et poursuit une longue tradition de description des cabinets et des musées à partir des objets qui les composent : elle va, de fait, marquer le XIX^e siècle. Le musée n'est vu que par ce qu'il contient : la nécessaire existence du répertoire de musée n'est que le moyen d'appréhender les richesses présentes à Paris ou sur le territoire. Clément de Ris (1859 ; 1872)¹⁷³ ou Théodore Guédy (1889) produisent à partir d'une logique de notices, classées par villes, une présentation du musée, où l'on corrige des attributions (Guédy, 1889, p. 5) et l'on recense les objets et les collections. Celles-ci s'ouvrent sur quelques lignes décrivant le musée, sa fondation et son fondateur, suivies d'une description des salles et d'une liste des œuvres qui y sont présentées. Dans certains cas, une liste des collectionneurs qui y ont contribué vient clore la section. C'est ici le même principe que l'on peut observer dans les guides du XVIII^e siècle : ce qui intéresse le lecteur, c'est l'aménagement des salles en fonction des œuvres d'art et du mobilier qu'elles comportent. Ces travaux sont réalisés à partir de visites *in situ*. Ils permettent de dénombrer, dans une certaine mesure, les musées implantés sur le territoire français : Théodore Guédy notamment indique l'existence de 280 musées en France à cette date, divisés en 4 classes et répartis sur 84 villes¹⁷⁴.

Deux éléments peuvent frapper le lecteur contemporain : la question des œuvres d'art constitue la principale préoccupation des autorités et des amateurs, qui s'explique notamment par des raisons politiques, puisque les collections ont été attribuées ou déposées par l'État. Mais l'art possède également des vertus éducatives : il est considéré comme un moyen d'enseigner le bon goût des arts dans les provinces. De fait, ces ouvrages participent essentiellement à une historiographie de l'histoire de l'art ou de l'histoire des collections, plus

¹⁷³ Nathalie Heinich (1996) présente l'initiative du Comte Athanase-Louis Clément de Ris comme « un mode intermédiaire entre la curiosité du dilettante et la mission officielle du spécialiste » (p. 16). Il choisit notamment de n'étudier que ce qu'il considère être les « principaux » musées de province (au nombre de 28) à partir d'une série de voyages réalisés dès 1846 (alors que le titre d'Inspecteur des musées nationaux n'est créé par M. de Nieuwerkerke, Directeur des Musées impériaux, qu'en 1850 et est attribué notamment à Philippe de Chennevières).

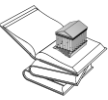
¹⁷⁴ La division proposée par Théodore Guédy est la suivante :

1^{ère} classe : Aix, Amiens, Angers, Arras, Avignon, Besançon, Bordeaux, Caen, Cambrai, Dijon, Douai, Grenoble, Lille, Lyon, Marseille, Montpellier, Nancy, Nîmes, Orléans, Rennes, Rouen, Saint-Etienne, Toulouse, Tours, Valenciennes.

2^e classe : Angoulême, Auxerre, Bar-le-Duc, Blois, Brest, Carcassonne, Chartres, Chaumont, Clermont-Ferrand, Dunkerque, Epinal, Langres, la Rochelle, le Mans, le Puy, Montauban, Narbonne, Niort, Pau, Périgueux, Poitiers, Quimper, Reims, Rodez, Rochefort, Tarbes, Vézoul.

3^e classe : Abbeville, Alby, Alençon, Arles, Aurillac, Autun, Bayonne, Beaune, Beauvais, Bourg, Bourges, Château-Gontier, Châteauroux, Cherbourg, Draguignan, Guéret, Laon, Laval, la Roche-sur-Yon, le Havre, Limoges, Libourne, Lons-le-Saulnier, Mâcon, Nevers, Riom, Roanne, Saint-Brieuc, Saint-Quentin, Soissons, Valence, Vire.

Pour la quatrième classe, voir *infra*.

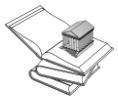


qu'à celle de l'histoire propre aux musées¹⁷⁵. La conception du musée qui transparaît par le biais de ces outils est exprimée par le critique d'art Henry Houssaye (1880) : « Si en effet on entend par musée une collection d'objets d'art en général, des musées ont existé de tout temps » (p. 546).

Ma deuxième remarque concerne, au-delà de cette approche profondément inscrite dans l'histoire de l'art, les problématiques méthodologiques qui en découlent. Là où le contenu prime sur le contenant, on ne s'embarrasse que peu de préciser les relations existantes entre le musée, la collection et son bâtiment. Le musée d'Angers, par exemple, semble posséder dans le même bâtiment deux musées (soit deux collections) : le musée de peinture et le musée David d'Angers (sculptures). La ville d'Arles posséderait également deux musées : le musée Réattu (constitué par une collection des œuvres du peintre Jacques Réattu) et un musée d'antiquités, sans que ne soit précisé si les deux sont disjoints ou installés dans le même bâtiment.

Cependant, d'autres sources existent, qui peuvent apporter un complément dans l'appréhension de ces musées au XIX^e siècle, notamment par des annuaires et des productions consacrées à des productions autres que celles de beaux-arts et fondé notamment sur l'envoi de questionnaires aux différents conservateurs et administrateurs de ces établissements. La Société française de numismatique et d'archéologie publie par exemple en 1866 et 1867 une « Statistique » des musées qui l'intéresse, dirigée par M. A. Lemaître. La totalité des musées n'est cependant pas représentée, au profit d'une sélection hasardeuse et sans modalités de classement. Chaque notice comporte une partie historique et patrimoniale, une description des collections, avec possiblement des remarques sur l'état de conservation, et une description de la répartition physique de ces objets. À la fin du XIX^e siècle, le ministère de l'Instruction publique, sous la III^e République donne l'impulsion notamment pour un *Album archéologique des musées de province* (Lasteyrie, 1890) et un *Annuaire des musées scientifiques et archéologiques des départements* (Ministère de l'Instruction publique, 1896) qui laissent entrevoir une vision plus structurée et synthétique : les musées sont classés par ville, on y trouve leur adresse, les types de collections présentés, les horaires d'ouverture et le catalogue associé (si celui-ci existe). Le modèle du recensement semble ainsi s'infléchir au tournant du siècle. On note tout de même, par-delà la variabilité des sources et des méthodes, l'importance particulière attribuée à la collection qui se traduit dans les travaux de cette époque et dans leur format.

¹⁷⁵ Évidemment, les collections d'antiquités et les cabinets d'histoire naturelle ne sont pas entièrement exclus de cette histoire. Néanmoins, notons leur place relativement restreinte : chez Théodore Guédy (1889) par exemple, « les musées possédant seulement des collections d'antiquités, des cabinets d'histoire naturelle » (p. 10) sont relégués à la quatrième classe des musées, beaucoup plus à la marge.



Les sources primaires pour étudier rétrospectivement l'histoire des musées au XIX^e siècle s'avèrent, de fait, partielles ou, du moins, particulièrement disparates. L'important travail de synthèse réalisé à partir des années 1990 par Catherine Chevillot et Chantal Georgel en est le témoin¹⁷⁶. Notant alors l'absence d'une liste complète et fiable de musées, indispensable pour « écrire une page de l'histoire des musées de France » (Georgel, 1994c, p. 16), ces deux conservatrices du patrimoine se sont appuyées sur un ensemble de sources dispersées, constitué à partir d'un ensemble d'annuaires du XIX^e siècle, d'archives de musées (nationales ou locales) complétées par un questionnaire et un travail de recherche sur le terrain (Georgel, 1994b, p. 382). Sans en préciser pourtant la méthodologie, ou même en fournir les données brutes, elles indiquent qu'en 1914, on retrouve 529 institutions appelées « musées » en France¹⁷⁷, avec une croissance notable en 1830, au début du Second Empire et surtout dans la décennie 1880 (Georgel, 1994a, p. 232). Pour Chantal Georgel, plus de deux musées sur cinq sont le résultat de collections particulières ou de fonds déjà existants¹⁷⁸ (Georgel, 1994a, p. 232), et ceux-ci sont installés en priorité dans des monuments historiques (bâtiments religieux, châteaux, hôtels particuliers) et dans les hôtels de ville¹⁷⁹ (un musée sur trois ou sur quatre serait installé dans l'hôtel de ville) (Martine Poulain, 1994).

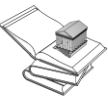
L'intérêt pour les musées est relancé par la III^e République, au nom de la vocation — officiellement — pédagogique du musée (Georgel, 1992, p. 71) : la réorganisation des musées de province s'érige en intérêt politique et s'accompagne d'un besoin d'en faire un état des lieux, alors que nombre de rapports en déplorent les conditions d'accès et l'état délétère (Lapauze, 1908 ; Réau, 1909a). Au regard de ces rapports, l'on assiste à une modification dans la conception du musée : il ne s'agit plus de décrire les objets, mais bien de prendre en considération les musées et leur organisation. En cela, le rapport d'Henry Lapauze (1908) semble indiquer non seulement un tournant méthodologique mais aussi conceptuel. Rapporteur de la Commission des musées de province, il répond aux missions du ministre de l'Instruction publique du 4 juin 1905 qui déplore l'état des musées de province où « des richesses réelles [y] sont entassées pêle-mêle dans des bâtiments humides, sans jour, et s'y perdent ; [où] des tableaux de la plus grande valeur coudoient des œuvres de dernier ordre,

¹⁷⁶ Un *Index des musées de France*, réalisé par les deux autrices, était en préparation en 1994 (Georgel, 1994c, p. 15) : mais il n'existe à ce jour pas de trace de cet ouvrage. Le lecteur se contentera donc des informations données dans le catalogue *La jeunesse des musées* (Georgel, 1994b).

¹⁷⁷ Une liste partielle des musées créés au XIX^e siècle est présenté par ailleurs dans ledit catalogue (Chevillot, 1994, p. 136-137).

¹⁷⁸ Sur les 529 musées recensés, 98 sont issues de l'acquisition de collections particulières et 102 sont fondées à l'initiative d'une association détentrice de collections (Georgel, 1994a, p. 232).

¹⁷⁹ Cette information n'est pas incluse dans le catalogue de l'exposition même : elle s'appuie sur une communication réalisée par Catherine Chevillot lors du colloque *Le musée en France depuis 1815 : territoires et fonctions* organisé les 27-28 avril 1994 au musée d'Orsay et le 29 avril 1994 au musée de Picardie, et rapportée par Martine Poulain (1994).



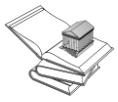
souvent des attributions erronées y déroutent le visiteur » (Rapport de M. Dujardin-Beaumetz, Sous-Secrétaire d'État des Beaux-arts, cité dans Lapauze, 1908, p. 2). L'enquête commissionnée a pour objectif notamment d'apporter une réponse efficace de l'État aux municipalités, rappelant de fait le rôle de l'Administration centrale et l'importance du sort des collections provenant des envois étatiques¹⁸⁰.

Ce rapport se fonde sur une enquête ouverte, menée depuis 1906 par Henry Lapauze et adressée aux conservateurs des musées de province : leur était demandé, entre autres, des éléments sur le budget de leur musée, le gardiennage, les risques et l'état des locaux abritant les collections, la présence d'un catalogue...Autant de questions où « les conservateurs s'ingéniaient généralement à dire toute la vérité, — pour pénible qu'elle fût » (Lapauze, 1908, p. 15). Ce travail fut complété par deux tournées de visite des inspecteurs des musées (en 1906 et en 1907). L'ouvrage aboutit ainsi à la description de 263 musées dont neuf « petites collections » (Castellane, Antibes, Annonay, Aubenas, Lamastre, Bagnols-sur-Cèze, Villeneuve-lès-Avignon, Hyères, Apt), auxquels peuvent être rajoutés 63 entités mentionnées dans la catégorie « Autres musées », « Musées autres que ceux concessionnaires des dépôts » et « Autres musées (hors dépôts d'État) ». L'ensemble de ces établissements est réparti sur 258 communes et dépend en très grande partie des municipalités (215 entités municipales, 3 municipales et départementales), le reste des statuts juridiques étant disséminé de manière moindre entre l'État, les communes, les départements et les Sociétés savantes. Hormis l'absence des musées de Paris, l'histoire ne dit pas si le panorama des musées présentés est complet, mais il semblerait de ce ne fusse pas le cas¹⁸¹.

Ce qu'il apparaît néanmoins, c'est une difficulté récurrente à séparer le musée de l'entité qui l'abrite : le musée serait la conjonction entre un lieu (la date de fondation du musée est intimement liée à la date de construction ou d'emménagement dans un bâtiment) et une collection (un musée dont le bâtiment a brûlé, peut être considéré comme une « petite collection »). Cependant s'il nous revient de comptabiliser le nombre de musées présentés, il peut être difficile d'établir une distinction entre différents musées au sein d'un même bâtiment. Enfin, si l'on constate la présence toujours importante des musées d'art, d'autres typologies de musées, toujours fondées sur le caractère des collections, sont mentionnés : musées lapidaires, musées archéologiques, musées scientifiques, musées d'ethnologie locale, etc. Évidemment alors, la multiplication des musées et leur diversification au XIX^e siècle est

¹⁸⁰ « L'occasion serait également propice de provoquer la rédaction des inventaires partout où ils font défaut, ce qui permettrait à l'État de rendre un compte exact de la situation où sont présentement les œuvres envoyées par lui en province depuis plus d'un siècle. » (Lapauze, 1908, p. 3)

¹⁸¹ Le conservateur Étienne Deville recense pour sa part l'omission de « 49 musées que les enquêtes de 1906 et 1907 ont laissés dans l'ombre », signalés dans quelques pages manuscrites reliées au rapport d'Henry Lapauze conservé à l'Institut national d'Histoire de l'art (côte 8 F 1593).



une réalité qui a été décrite et analysée. Pour autant, on peut se demander dans quelle mesure les conceptions du musée, changeantes, et les outils associés à cette question du recensement (essentielle pour établir un champ d'observation et de recherche), ont obstrué ou orienté une réalité en train de se construire.

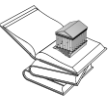
De fait, ce que Dominique Poulot et Catherine Ballé (2020) décrivent comme l'une des premières manifestations de la statistique se constitue ainsi à partir d'une logique « de noms et de listes » (p. 290). Mais plus qu'une description chiffrée du secteur muséal dans une temporalité donnée, les deux formes d'outils principalement utilisées, répertoires et rapports, offrent deux visions synthétiques du monde muséal. La première est centrée sur les institutions listées, la seconde établit un panorama plus englobant. Dans ces deux modèles, apparaissent des commentaires portant sur « l'emplacement des musées dans la ville, le degré de leur ouverture au public, leur architecture, leur arrangement interne, l'éclairage, l'accrochage des tableaux, l'état de conservation des objets et les vitrines dans lesquels ils sont exposés » (Pomian, 1994, p. 353) afin de fournir « une vue d'ensemble de la richesse muséale d'un pays, d'une région ou d'une localité » (Ballé et Poulot, 2020, p. 290), sur un territoire ou bien à l'étranger¹⁸². Malgré certains problèmes inhérents à la nature de ce travail de catalogage, figeant dans le temps une photographie du monde mouvant des musées¹⁸³, cette dynamique est vouée à perdurer dans le temps et se développe jusque dans nos outils contemporains.

C. Le rôle des associations de professionnels de musées

D'un côté donc, l'intérêt pour la description du phénomène muséal s'écarte de manière significative de la description de l'œuvre d'art, indiquant une prise en considération du musée comme une entité particulière. De l'autre, ces outils se développent notamment sous l'impulsion de certaines associations, dans la lignée des sociétés savantes, qui accompagnent la professionnalisation du secteur. Pour autant, si le cadre d'analyse se modifie, certains noms d'auteurs et d'autrices reviennent de manière régulière, témoignant d'une spécialisation dans

¹⁸² Ce travail devient une part du travail des conservateurs partant en mission à l'étranger. On retrouve par exemple le *Rapport sur l'organisation des musées en Allemagne* de Saglio (1887), le *Rapport sur les musées d'Allemagne et d'Autriche* de Blanchet (1893), le *Rapport sur l'organisation des musées en Grande-Bretagne* de Bénédicte (1895), les *Musées d'Allemagne. Cologne - Munich - Kassel* d'Émile Michel (1886) ou les *Musées de la Hollande : Amsterdam et La Haye* de Bürger (Théophile Thoré) en 1858..

¹⁸³ En 1872, Clément de Ris en faisait déjà la remarque : « Fait sous forme de catalogue, il a à lutter contre l'inconvénient de tout catalogue : d'être à refondre dès qu'il est terminé » (Ris, 1872, p. 11).



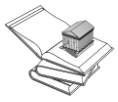
la création de cette forme du savoir sur les musées. À ce titre, ces mutations ne sont pas spécifiques à un territoire et prennent place dans les États bénéficiant d'un réseau muséal dense, en Europe et en Amérique du Nord. C'est le cas notamment de la British Association (future Museums Association), la plus ancienne association de professionnels de musées. Une liste de 211 établissements est établie au début du XX^e siècle, pour lesquels sont fournies les informations suivantes : la ville et le comté, le nom et l'adresse du musée, sa date de fondation, son classement, sa typologie de collection (générale ou locale), ses soutiens financiers et des remarques annexes. Cette recension est notamment utilisée par l'historien David Murray — qui la complète avec sa propre liste de 27 musées londoniens — afin d'établir un premier essai d'histoire du musée (Murray, 1904, p. 292-312). Un point est particulièrement intéressant à noter, puisqu'il s'agit de la première occurrence que j'ai pu relever : sa réflexion sur la création de listes de musées incorpore la problématique de l'acceptation du mot « musée »¹⁸⁴ (Murray, 1904, p. viii), établissant de fait une séparation avec les galeries de peintures, de sculptures et de numismatique.

Plusieurs répertoires sont développés dès les débuts du XX^e siècle, avec la publication en 1911¹⁸⁵ du *Directory of Museums in Great Britain & Ireland* (Howarth et Platnauer, 1911), possédant notamment une section sur les musées coloniaux, s'inscrivant de fait dans le contexte de l'empire britannique. Les répertoires vont se multiplier sous l'activité du secrétaire de la Museums Association, Sydney Markham, durant l'entre-deux guerres : les enquêtes menées en Grande-Bretagne¹⁸⁶ (1927-1928), mais également au Canada (Miers et

¹⁸⁴ « J'ai pris le terme "musée" dans son acception anglaise ordinaire et j'ai exclu de mes listes les galeries de peinture et de sculpture. Les collections de pièces de monnaie sont, en règle générale, également exclues. La numismatique est un sujet spécialisé qui fait l'objet d'une littérature abondante, et il n'aurait pas été utile d'incorporer des catalogues de collections de monnaies dans un ouvrage traitant des musées en général. Lorsque les monnaies ou les œuvres d'art ancien font partie d'une collection universitaire ou similaire. J'ai cependant donné brièvement les principaux ouvrages qui s'y rapportent. » (Murray, 1904, p. viii.) (« *The term "museum" I have taken in its ordinary English acception and have excluded galleries of painting and sculpture from my lists. Collections of coins are, as a rule, likewise excluded. Numismatics is a specialized subject with an extensive literature, and it would have served no good purpose to incorporate catalogues of coin collections in a work dealing with museum generally. When coins or work of ancient art form part of a University or Similar collection. I have, however given shortly the principal works relating to them.* »)

¹⁸⁵ Cette publication est une révision du *Directory of the museums in the United Kingdom*, initié en 1902 et présenté comme un supplément du volume 2 de la revue *Museums journal*. Ce répertoire sera inséré de la même manière dans les trois volumes postérieurs, jusqu'à sa publication complète en 1906.

¹⁸⁶ Ces enquêtes sont mentionnées dans la préface de *A report on the museums and art galleries of the British Isles* (Markham, 1938) : « Les connaissances de M. Markham en matière de musées sont mondiales. Il a assisté Sir Henry Miers dans l'étude britannique de 1927-1928 et, lorsque l'Association des musées a établi un bureau permanent en 1929, il en a été le secrétaire jusqu'en 1932. Depuis, il a réalisé des études de musées pour la Carnegie Corporation de New York dans la plupart des dominions britanniques d'outre-mer et des colonies en Inde » (*Michell dans Markham, 1938, p. 3*). (« *Mr Markham's knowledge of museum is world-wide. He assisted Sir Henry Miers in the British survey in 1927-1928 and, when the Museums association set up a permanent office in 1929, he was until 1932 the Association's secretary. He has since carried out museum survey for the Carnegie Corporation of New York in most of the Overseas British Dominions and Colonies in India.* »)



Markham, 1932), en Afrique britannique, à Malte, Chypre et Gibraltar (Miers et al., 1932), à Ceylan, en Malaisie britannique, aux Antilles (Miers et Markham, 1933), en Australie et en Nouvelle-Zélande (Markham et Richard, 1933 ; Markham et Richards ; 1948), en Inde (Markham et Hargreaves, 1936) et dans les îles britanniques (Markham, 1938) vont donner lieu à des rapports descriptifs et des répertoires (deux formats publiés de manière distincte), visant notamment à évaluer le développement des musées pour le fonds philanthropique de la Carnegie Corporation of New York et à asseoir la position de domination coloniale de la Grande-Bretagne¹⁸⁷.

Dans une même perspective, le développement de musées sur le continent américain est accompagné des initiatives de l'American Association of Museums (renommée depuis American Alliance of Museums) sous la direction de Laurence Vail Coleman pour la publication, à partir d'enquêtes, de *Guides des États-Unis et du Canada*, du *Guide des musées d'Amérique du Sud* (1929) et d'un *Guide des musées du Mexique et d'Amérique centrale* (1930) ainsi que la mise au jour d'une liste des musées d'Orient¹⁸⁸ (1932). Ces enquêtes sont surtout marquées par la publication des trois volumes de *The Museums in America: a critical study* (1939), composant un « effort pour considérer les musées dans leur ensemble — l'institution dans ses différents modèles, le travail qu'elle accomplit, les personnes qui lui donnent vie — le tout dans la matrice de la société¹⁸⁹ » (Coleman, 1939, p. iii), à partir d'une description poussée des institutions muséales états-uniennes¹⁹⁰.

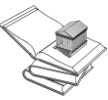
Ces publications permettent notamment d'illustrer les particularités des musées américains, nés des nécessités sociales, « qu'un simple examen théorique des conditions économiques et politiques permet de dégager » (« Bibliographie. Directory of Museums in South America by Laurence Vail Coleman, Director of the American Association of Museums », 1930).

¹⁸⁷ « Les présents rapports sur la situation des musées dans diverses parties éparses de l'Empire britannique mettent un terme à une série d'enquêtes qui ont porté sur plus de 1 000 musées et galeries d'art dans toute son étendue ; les rapports précédents ont porté principalement sur les musées de Grande-Bretagne et des grands dominions, en tenant pleinement compte des difficultés qu'ils doivent affronter. » (Miers et Markham, 1933, p. 7) (« *The present Reports on the museum situation in various scattered portions of British Empire bring to a close a series of surveys that have embraced over 1000 museums and art galleries throughout its whole extent; the previous reports have dealt mainly with the museums in Great Britain and the larger Dominions, giving full considerations to the difficulties which they have to have.* »)

¹⁸⁸ Ces publications ont été annoncées dans la revue *Mouséion* (n°7, 1929), indiquant que « L'American Association of Museums publiera incessamment un guide des musées de États-Unis et du Canada, et un guide des musées de l'Amérique du Sud. Elle annonce pour l'année prochaine un guide des musées du Mexique et de l'Amérique centrale. De cette façon l'AAM aura établi le répertoire de toutes les collections publiques d'art et de science des deux Amériques » (« Notes : Guides des musées américains », 1929, p. 93). Néanmoins, j'attire l'attention du lecteur sur le fait que ces références n'ont pas été retrouvées, hormis le *Directory of museums in South America* (Coleman, 1929).

¹⁸⁹ « *These volumes record an effort to see museums as a whole — the institution in different patterns, the work it does, the people who give it life — all in the matrix of society.* »

¹⁹⁰ Une liste des musées américains recensés est disponible dans les Appendices composant le troisième volume de l'ouvrage.

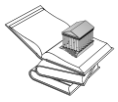


La fin de la Première Guerre mondiale est marquée par la création de l'Office International des Musées (OIM) sous l'égide de la Société des Nations, qui prône dans un esprit de paix et de diplomatie, la coopération intellectuelle internationale. Un travail de recensement des initiatives visant à mieux connaître les musées dans le monde est opéré par le biais de la revue *Mouséion : revue internationale de muséographie*, créée en 1927. Au-delà de la description des tendances muséales, l'OIM mène à partir de 1927 une véritable politique de formalisation des répertoires de musées à l'échelle internationale. Cette ambition est décrite par Julien Luchaire en 1929 :

La Commission internationale de Coopération intellectuelle et sa Sous-Commission des Lettres et des Arts ont exprimé le vœu que soit établi un répertoire international des Musées dans lequel les chercheurs trouveraient facilement l'indication sommaire des collections d'œuvres d'art, d'archéologie ou d'art populaire des divers pays. L'Institut de Coopération Intellectuelle et l'Office des Musées, créé dans son cadre par la Commission, ont commencé ce travail en s'efforçant tout d'abord de dresser la liste des Musées des pays qui ne possèdent pas de répertoire national ou qui n'en possèdent point qui soit rédigé dans les langues de grande diffusion. C'est seulement lorsque la collection des répertoires nationaux sera complétée qu'il deviendra possible de rédiger le répertoire international qui a justement retenu l'attention de la Commission. (« L'activité de l'Office international des Musées », 1929, p. 299)

Plusieurs répertoires vont ainsi voir le jour, décrivant les musées et les collections publiques des Pays-Bas et des Indes néerlandaises (1927 et 1931), de Pologne (1927 et 1935), de France (1929) ou encore de Grèce, de Roumanie et d'Autriche (1931). Ces répertoires sont fondés sur des questionnaires envoyés aux institutions identifiées (avec un renvoi pour vérification), composées de 12 questions standardisées¹⁹¹ portant sur : 1. Titre et adresse exacte du Musée, 2. Date de sa fondation, 3. Institution dont dépend le Musée, 4. Nature et origines des collections conservées et principales œuvres, 5. Catalogues imprimés, 6. À défaut du catalogue imprimé, catalogue manuscrit, 7. Principales publications dont les œuvres contenues dans le musées ont fait l'objet, 8. Présence d'un atelier de moulage ou de photographies, 9. Adresse où l'on peut se procurer le moulage d'une œuvre conservée dans les collections du Musée, 10. Présence d'un atelier de restauration, 11. Jours et heures d'ouverture, conditions d'accès si l'entrée est payante, conditions de gratuité du musée, 12. Nom et titre complet du conservateur.

¹⁹¹ Les archives de ces échanges sont disponibles sur le site de l'Unesco (Records of the Office international des musées (OIM), s. d.).



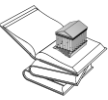
Au-delà de la systématisation de ces méthodes d'enquêtes, il faut bien souligner l'ampleur que prennent ces outils, dans un cadre international et diplomatique, visant à développer les connaissances sur les musées à l'échelle mondiale. C'est également dans cette perspective que va se développer une approche statistique du musée, portée notamment sur les questions de fréquentation. Les associations américaines et britanniques développent déjà des statistiques de fréquentation dans le cadre de rapports annuels. Mais la question va se poser avec le *Rapport sur la statistique et les musées*, commandé à Vincenzo Castrilli, chargé de mission à la Société des Nations, et présenté au Comité de Direction de l'Office International des Musées (OIM) en mars 1935. L'ambition de l'OIM est ainsi de rapprocher la science muséographique de la science statistique et d'établir un plan rationnel de la statistique des musées et des collections. Il est intéressant de noter que le monde des musées semble réfractaire, et ce, encore aujourd'hui¹⁹², à une approche chiffrée, car « il s'agit d'une catégorie de faits dans laquelle la question de qualité l'emporte sur celle de quantité, et qui par conséquent ne se prête pas à l'appréciation numérique » (Castrilli, 1935, p. 139). Notons également que la question de la définition du musée est également posée : « cette notion doit être réservée aux lieux où des collections d'art, d'histoire ou autres sont conservées dans des buts scientifiques et d'éducation du public » (Castrilli, 1935, p. 139).

Le rôle des associations et des organismes internationaux, dans un contexte d'expansion exponentielle du phénomène muséal est particulièrement important, alors que se développe à la même période les instituts nationaux de statistiques notamment en Europe et en Amérique du Nord. Est-ce un désintérêt pour la question des musées ? L'impulsion donnée par certains acteurs et actrices paraît aujourd'hui, à ce titre, fondamentale dans la prise en charge d'une meilleure appréhension du champ muséal.

D. Le développement des grandes enquêtes internationales : le rôle de Georges Henri Rivière et de Kenneth Hudson

À l'échelle mondiale, peu d'initiatives ont été menées lors des dernières décennies, traduisant peut-être un relatif désintérêt ou un manque d'ambition, voire une insuffisance des ressources et des structures pouvant permettre un tel travail. On retrouve trace de cette volonté de connaître le monde des musées, en interrogeant son champ d'action, dans les travaux du français Georges Henri Rivière et de l'anglais Kenneth Hudson, circonscrit à la seconde moitié du XX^e siècle. Et ce n'est peut-être pas si anodin, puisqu'il s'agit à la fois d'une prise de conscience de la fragilité des musées à la fin de la seconde Guerre mondiale,

¹⁹² Voir : Chassey, 2021.



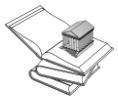
particulièrement en Europe, et de l'autre, du formidable développement de l'institution à travers le monde. Et de fait : pour s'interroger sur le panorama des musées dans le monde, encore faut-il que ceux-ci aient franchi le seuil de l'Europe où ils sont nés. On notera donc l'influence de ces deux personnages majeurs dans le paysage muséal mondial, ne serait-ce que par les réseaux dont ils ont fait partie, par leur influence sur le développement de la pensée muséologique (ou « anti-muséologique » pour Hudson) et par leur structuration d'un champ de recherche s'appuyant sur des apports pratiques.

Georges Henri Rivière a, pour sa part, notamment œuvré au développement de l'ICOM dès sa création en 1946 : lors de la Première Conférence biennale à Paris en 1948, il y présente un rapport sur les « Statuts et programme » de l'ICOM (Mairesse, 2019b, p. 4), fondé sur les résultats d'un questionnaire envoyé aux présidents des comités nationaux de l'ICOM¹⁹³ en exercice et jugé « nécessaire en raison des changements qu'une nouvelle guerre mondiale a entraîné » (Rivière, 1948a, p. 1). Cette enquête s'inscrit, d'après Rivière, dans la suite de la dernière enquête dirigée par René Huyghe¹⁹⁴ (Boucher et al., 1937), mais elle évoque également l'*Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques* manœuvrée par George Wildenstein et publiée en 1931 dans les *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, qui rappelle que l'intérêt de ces enquêtes est d'interroger en partie l'organisation et le programme muséographique. D'après Rivière, « la dernière [enquête] en date des statistiques internationales de musée paraît être celle de l'Exposition internationale des Arts et Techniques (Paris 1937) » (Rivière, 1948b). En effet, dans la section « Musée et Exposition » conçue par la classe III du groupe « Expression de pensée », consacrée à la place du Musée dans la société, se trouvaient « Statistiques, photographies, montages et maquettes retracent, dès les premières salles, l'évolution du Musée » (Huyghe, 1937, p. 776). L'enquête dirigée par Rivière qui, rappelons-le, n'avait pas encore de rôle officiel au sein de l'ICOM, tentait un recensement dans un contexte particulier (celui de l'après-guerre) orienté par deux axes : la nature des programmes — entendre « programme muséographique » — et sur les

¹⁹³ On y retrouve les réponses de 17 pays : Autriche, Brésil, Bulgarie, Canada, Danemark, Egypte, Grèce, Hongrie, Italie, Luxembourg, Norvège, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Pologne, Suède, Syrie, Siam. L'ensemble de cette documentation est conservé au Centre de documentation de l'ICOM, dont l'existence m'a été signalée par Agnès Roché, documentaliste. Que lui soient adressés mes sincères remerciements pour cette découverte.

¹⁹⁴ Les résultats sont développés dans un article publié par Boucher, Huyghe et Rivière en 1937 (Boucher et al., 1937).

Néanmoins, le processus lui-même est peu documenté. Michela Passini (2015) mentionne une mission d'étude dans les musées européens et américains qui aurait été confiée à Huyghe en 1934, mais « les étapes sont difficiles à cerner dans l'état actuel des archives » (Passini, 2015, §3). Nous pouvons émettre l'hypothèse que si une documentation existe sur l'état des musées dans le monde, elle n'a cependant que peu été exploitée et publiée. Cela peut également s'expliquer par le peu d'intérêt porté dans la littérature scientifique à cette question en soi : les statistiques et les données constituent des prétextes, mais soulèvent peu de réflexions critiques en tant que sujet autonome et champ de la connaissance sur les musées.



types des statuts. Cette enquête sur les musées a eu pour conséquence d'encourager à la fois la nécessité de la définition du musée (qui apparaissait à Georges Henri Rivière comme une nécessité dans ce contexte) et d'appuyer le rôle du Centre de documentation Unesco-ICOM qui allait s'établir comme projet fondamental pour la structuration du Conseil international des musées.

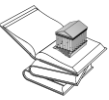
Analyse des résultats de l'enquête sur les *Statuts et programmes des musées*

Une rapide description du questionnaire¹⁹⁵ est nécessaire pour comprendre la portée des interrogations et les préoccupations sous-jacentes, comme témoin de son époque. Il s'agissait ainsi de 62 questions, réparties en trois thèmes : 1) Statistique des musées, à la fois en fonction des programmes (que l'on nommerait aujourd'hui des catégories thématiques) et des statuts (juridique) des musées ; 2) Statuts muséographiques et collectivités, où il s'agit d'interroger l'existence d'une législation et/ou d'une administration dédiée aux musées, la gestion des subventions, l'existence d'un personnel technique qualifié et son contrôle, les tarifications des musées, les associations existantes et leurs prérogatives ; 3) Orientation et harmonisation des programmes muséographiques (dont l'objectif était de vérifier l'existence de projet muséographique encyclopédique ou au contraire, fondé sur l'aire territoriale du musée en question ; sur la volonté politique d'une harmonisation des programmes — ce qui, aujourd'hui, est surprenant pour le lecteur contemporain mais qui prend sens dans un contexte de début de Guerre Froide — ou au contraire, d'une liberté convenue pour chaque entité, encourageant « l'émulation voire la concurrence ».

Au regard du faible nombre de réponses à cette enquête (19 questionnaires reçus provenant de 17 comités nationaux, alors que l'ICOM en comptait 53 en 1948¹⁹⁶), les remarques qui

¹⁹⁵ Certains de ces questionnaires sont reproduits et présentés en Annexe 1 « Organisation(s). Questionnaires ».

¹⁹⁶ On retrouve ce chiffre dans les premières éditions des *ICOM News* : « Les cinquante-trois pays suivants ont déjà organisé leurs "Comités nationaux de coopération internationale entre musées" ou sont en train de le faire : Afghanistan, Argentine, Australie, Autriche, Belgique, Brésil, Canada, Ceylan, Chili, Chine, Colombie, Costa Rica, Cuba, Danemark, Égypte, Équateur, Eire, El Salvador, Finlande, France, Grèce, Guatemala, Haïti, Hongrie, Inde, Iran, Irak, Islande, Italie, Liban, République dominicaine, Tchécoslovaquie, Luxembourg, Mexique, Nicaragua, Norvège, Nouvelle-Zélande, Pakistan, Pérou, Îles Philippines, Pologne, Portugal, Siam, Suède, Suisse, Syrie, Pays-Bas, Turquie, Union d'Afrique du Sud, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, États-Unis d'Amérique, Uruguay, Venezuela » (« Brief history of the organisation of the International Council of Museums », 1948). (« *The following fifty-three countries have already organized their « National Committees on International Co-operation Among Museums » or are in process of doing so : Afghanistan, Argentina, Australia, Austria, Belgium, Brazil, Canada, Ceylon, Chile, China, Colombia, Costa Rica, Cuba, Czechoslovakia, Denmark, Dominican Republic, Ecuador, Egypt, Eire, El Salvador, Finland, France, Greece, Guatemala, Haiti, Hungary, Iceland, India, Iran, Iraq, Italy, Lebanon, Luxembourg, Mexico, New Zealand, Nicaragua, Norway, Pakistan, Peru, Philippine Islands, Poland, Portugal, Siam, Sweden, Switzerland, Syria, The Netherlands, Turkey, Union of South Africa, United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland, United States of America, Uruguay, Venezuela.* »)

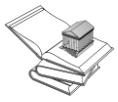


peuvent être émises n'ont pas valeur de généralités. L'absence de réponses en provenance de certains pays tels que la France, la Grande-Bretagne, les États-Unis, la Belgique ou encore l'U.R.S.S., qui supposément à cette date possèdent parmi les réseaux muséaux les plus développés (puisque que faisant partie des pays où se sont historiquement développés les musées, au même titre que l'Italie), n'est pas sans incidence sur l'appréhension des résultats obtenus. Elle interroge également les raisons de cette déficience, qui ne sont pas explicitées mais reposent peut-être dans la difficulté à répondre à l'ensemble des informations requises.

TABLEAU 5. Nombre de musées en 1937 et en 1948 d'après les résultats des questionnaires envoyés par George Henri Rivière aux présidents des comités nationaux de l'ICOM

Pays	Musées en 1937	Musées en 1948
Autriche	334	289
Brésil (A)	20	35
Brésil (B)	58	148
Bulgarie	NA	28
Canada	NA	150
Danemark	84	85
Egypte	26	27
Grèce	NA	32
Hongrie (A)	64	61
Hongrie (B)	NA	Env. 85
Italie	NA	488
Luxembourg	2	3
Norvège	NA	122
Nouvelle-Zélande	NA	26
Pays-Bas	245	250
Pologne	175	117
Suède	113	115 + 600 musées en plein air
Syrie	NA	5
Siam (Thaïlande)	NA	1

Source : Archives de l'ICOM, ART. 108, Sous-dossier "Statuts et programme des musées"



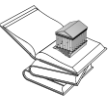
L'une des ambitions affirmées de ce questionnaire était de faire un état de la situation des musées en période d'après-guerre (Tab. 5) : si de manière globale, l'impact a été limité sur le nombre de musées, dans les zones les plus touchées par la Guerre, particulièrement en Autriche, en Hongrie et en Pologne, on observe sans surprise, une baisse plus ou moins significative des institutions muséales (3 de moins pour la Hongrie¹⁹⁷, 45 de moins en Autriche, et 58 en Pologne). Dans les autres pays ayant fourni des données comparatives, le nombre d'établissements a augmenté, même si cette croissance semble somme toute raisonnable (de l'ordre de quelques musées, sauf pour le Brésil). Quant au réseau le plus dense, il est détenu par l'Italie (488 institutions), appuyant de fait sa position historique comme berceau de l'institution « musée ».

Sans remettre ici en question les catégories¹⁹⁸ définies par les Comités spécialisés de l'ICOM (« *Subject Committees* »), amendées par Georges Henri Rivière, quelques tendances ont pu se dégager : la majorité des musées sont des musées d'histoire et d'archéologie du fait, d'après le muséologue, de l'important nombre de « musées de la petite Patrie » (*Heimat Museen*), suivis en volume par les musées « mixtes » (Rivière, 1948d). Les musées d'enfants sont moins présents car plus récents dans le panorama muséal. Rivière note également la part importante de musées d'ethnographie nationale dans les « petites nations » scandinaves (Danemark, Norvège, Suède) tandis que les musées d'archéologies sont plus répandus dans les pays riches en matériel archéologique (Égypte, Grèce, Italie). Quant au statut administratif des musées, il s'agit en majorité de musées relevant des régions ou des municipalités, la part des musées d'État étant moindre à cet égard.

Cependant, ce qui finalement apparaît de manière plus claire, c'est la difficulté à répondre sans mettre en évidence les exceptions nationales à cette grille à vocation universelle : l'Italie ne distingue pas les musées d'art et les musées d'archéologie, la Bulgarie indique que son musée national est également les deux à la fois et n'hésite pas à annoter ledit questionnaire pour l'adapter à ses propres catégories. Quant aux parcs zoologiques, jardins botaniques, réserves naturelles, ils ne sont pas considérés comme des musées par les Pays-Bas et la Norvège ne les inclut pas dans une législation particulière. Au Brésil, Oswaldo Teixeira (Museu nacional de Bellas Artes) souligne la difficulté de réaliser une estimation précise du fait des carences dans les données consignées par les municipalités. Il ajoute par ailleurs :

¹⁹⁷ Selon les réponses données par Louis Huszár, du Musée historique hongrois. En effet, deux questionnaires ont été soumis pour la Hongrie, sans correspondances des données entre elles.

¹⁹⁸ Les questions liées aux catégories peuvent être retrouvées dans l'étude « Définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal : du musée aux musées » présenté en Annexe 1. « Définitions ».



« Nous pourrions rajouter aux réserves naturelles les forêts immenses presque inexplorées qui existent dans notre pays » intégrant cette question dans le champ plus vaste du patrimoine naturel. Les registres sont difficiles à tenir : au Brésil toujours, que ce soit dans les réponses développées de Teixeira ou de Mario Barata, tous deux indiquent la place particulière des musées d'écoles et d'universités « en grand nombre¹⁹⁹ mais sans autonomie et suffisante importance ». Tout se résume dans les commentaires développés par les Pays-Bas : « La classification est bien discutable ». Comme leur représentant, George Henri Rivière aboutit dans son rapport à l'utile nécessité d'une définition « aussi précise que possible » de l'institution muséographique²⁰⁰. C'est peut-être là le point de départ de plus amples réflexions dont la première mouture prend la forme suivante :

Un musée est un établissement permanent, constitué dans l'intérêt général pour conserver, administrer, permettre la consultation à des fins d'enseignement, de documentation et de recherche et, essentiellement, exposer à des fins de délectation et d'éducation un ensemble limité ou croissant d'éléments de valeur culturelle²⁰¹.

Le rôle du Centre Unesco-ICOM

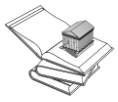
Parmi les conclusions émises par Georges Henri Rivière, se dessine le constat des carences et des lacunes concernant les recensements et les statistiques des musées, que le nouveau Centre de documentation de l'Unesco-ICOM doit prendre en charge, avec la participation particulièrement importante de sa documentaliste Yvonne Oddon. Le projet ne manque pas d'ambition, puisque parmi les missions afférentes à ce nouvel outil émergent la mise à jour de toutes les législations liées aux musées, un recensement universel des programmes de musées et un bilan des expériences nationales en cours sur le plan muséographique. Il n'est ainsi pas surprenant de retrouver un programme de travail consacré aux catalogues et aux répertoires, orienté autour de trois axes : « 1) Rassembler les informations sur les centres et sur les institutions actuellement existants ; 2) Tenter d'établir une certaine unité dans l'établissement de catalogues et répertoires et entrer dans la voie de la normalisation ; 3) Organiser la diffusion et des échanges » (Cain, 1948, p. 2), correspond à une nécessité de maintenir « les systèmes d'informations autour des musées » (Hamlin, dans ICOM, s. d. a). Ce travail va notamment se constituer autour de la création d'une Commission des répertoires

¹⁹⁹ D'après Teixeira par exemple, il y aurait 2014 musées agréées aux écoles primaires et 1185 pour les autres écoles.

²⁰⁰ Notons par ailleurs, que ce sont les mêmes conclusions qui émergent de la séance de travail « Statuts et programme du musée » du 30 juin 1948 où il présente un recensement des musées français (900 musées, dont 700 au programme mixte).

Voir : Compte-rendu de la séance « Statut et programme des musées » présidée par Erik Wettgran, directeur du Musée des Beaux-arts de Stockholm, 30 juin 1948, 1948

²⁰¹ Cette définition a déjà été exhumée par Nina Gorgus à partir des archives personnelles de Georges Henri Rivière.



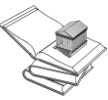
présidée par J. K. van der Haagen²⁰² (représentant de l'Unesco) et de l'envoi de 35 000 questionnaires aux établissements culturels. L'occasion est aussi utilisée pour dénombrer les centres muséologiques qui existent dans un grand nombre de musées, avec des précisions sur les moyens de travail dont ils disposent, imprimés ou manuscrits : sous la présidence d'Hugues de Varine, « plus de onze mille musées figuraient dans le fichier du Centre » (Varine, 2017b, p. 98) et repose sur les épaules des documentalistes « comme des araignées dans leur toile, captant au jour le jour toutes les bribes d'information qui leur parvenaient » (Varine, 2017b, p. 98), pour être ensuite vérifiées et recoupées. Le dessein qui se dessine alors, et qui va perdurer sur les années de vie de l'ICOM, est ainsi l'élaboration d'un catalogue international et la mise en place de normes, avec tout ce que cela comporte en termes de coopération au sein et à l'extérieur de l'organisation, permettant d'intégrer une dimension comparative entre les différents pays possédant des établissements muséaux.

Notons également que cette question prendra racine au sein même de l'Unesco, qui s'empare dès les années 1950 de la question de la statistique muséale²⁰³. Le *Rapport préliminaire sur la statistique des musées* publié par l'Unesco en 1958, appuie le manque de données caractérisant les musées et les théâtres alors que sont développés des enquêtes « approfondies et régulières » sur « les bibliothèques, les livres, les journaux, les films, les cinémas, la radio et la télévision » (Unesco, 1958, p. 3). Un premier questionnaire est établi en 1950, suivi d'une seconde version en 1952, pour « proposer des séries statistiques régulières à l'intention des publications internationales » (Unesco, 1958, p. 3). L'organisation fait ainsi un état des lieux de ce domaine dans 20 pays²⁰⁴, collectant ainsi des données sommaires concernant présentant principalement « le nombre de musées, classement (par région ; selon le propriétaire ; selon la nature des collections, etc.), diverses catégories de personnel, recettes (d'après leurs sources) et dépenses (selon leur destination, nombre et classement des visiteurs, diverses formes d'activité) » (Unesco, 1958, p. 3).

²⁰² Ce comité spécial naît d'une proposition de Sydney F. Markham, lors de la IV^e session du Comité consultatif du 28 juin 1948, de « disposer de répertoires de musées dans les divers pays, complets, et à jour et dans une forme comparable à l'excellent répertoire des musées hollandais ». Il est notamment composé, outre J.K. van der Haagen, de Georges Salles, Sydney Markham, Stanislaw Lorentz, Laurence Vail Coleman et Georges Henri Rivière (« IV^e session du Comité consultatif, tenue à Paris le 28 juin 1949. Résumé des procès-verbaux. Répertoire de musées. », 1949, p. 9).

²⁰³ Avec un destin bien différent, puisque les données sur les musées ne sont plus collectées à partir des années 1990. Voir : Chapitre 6. 1. A. « Acteurs internationaux et européens : regrouper, compiler, harmoniser ».

²⁰⁴ République fédérale d'Allemagne, Autriche, Brésil, Canada, Ceylan, Danemark, Egypte, Espagne, Irak, Italie, Japon, Pays-Bas, Pérou, Pologne, Portugal, Suède, Tchécoslovaquie, Union Sud-Africaine, URSS, Yougoslavie.



Kenneth Hudson et les répertoires de musées

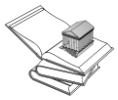
Une deuxième personnalité va marquer de son empreinte la réflexion sur l'appréhension du phénomène muséal mondial et accomplir en quelque sorte le dessein esquissé par l'ICOM dans les années d'après-guerre. Kenneth Hudson, auteur de *A social history of Museums* (1975) et directeur du Prix du Musée Européen, navigue depuis son étude mondiale *Museums for the 1980's: a survey of world trends* (1977), à travers les échelles et les disparités que constituent les musées. C'est peut-être là que réside la force de son approche. Les similitudes avec les intérêts manifestés également par Georges Henri Rivière sont notables : un attachement pour les questions relative à la définition du musée, pour les formes muséales hors des cadres établis (l'écomusée pour l'un, les musées indépendants et monoparentaux pour le second [Hudson, 1992]) qui conditionne hypothétiquement un attrait pour la compréhension du phénomène muséal dans sa globalité, mais également un apport pour une coopération internationale centrée sur l'observation de l'institution, par le biais du COMUS²⁰⁵ (The Community's Museums), projet de coordination européenne. Hudson publie ainsi, en collaboration avec Ann Nicholls, en 1975 un premier répertoire des musées du monde (suivi par deux rééditions en 1981 et en 1985) et une publication sous forme de rapport des tendances muséales mondiales en 1977. Si les deux entreprises sont fondées sur la même méthodologie, c'est-à-dire l'envoi de questionnaires aux établissements recensés, dans une perspective inclusive²⁰⁶ (Hudson et Nicholls, 1975, p. xi), on retrouve la même distinction entre répertoire et rapports, avec cette particularité : les statistiques sur les musées s'enrichissent de données qui étaient jusqu'alors, inconnues.

Dans l'œuvre de Hudson, les questionnements liés à la définition du musée sont clairement posés et ouvrent les réflexions sur les méthodes et les enjeux. Il justifie notamment sa recherche par la difficulté de l'ICOM à opérer une définition internationalement viable²⁰⁷, ne

²⁰⁵ L'ambition de Kenneth Hudson à cet égard était également de contrer l'influence française dans le secteur muséal alors que la Grande-Bretagne faisait preuve, selon lui, de plus grandes avancées en matière de management.

²⁰⁶ « Les éditeurs actuels ont travaillé selon un principe de base simple : utiliser toutes les sources disponibles afin de découvrir le plus grand nombre possible de musées et décider ensuite lesquels de ces musées devraient raisonnablement être exclus de la liste finale. » (Hudson et Nicholls, 1975, p. xi) («*The present editors have worked to a simple basic principle - to use all available sources in order to discover as many museums as possible and then to decide which of these museums should reasonably be excluded from the final list.* »)

²⁰⁷ « L'ICOM, le Conseil international des musées, fait de son mieux pour maintenir la communication entre les muséologues de cultures très différentes et pour présenter au monde un large front muséal, mais la tâche est loin d'être facile et les conférences de l'ICOM sont caractérisées par le genre de grondements et d'explosions qui font prendre conscience aux organisateurs que le mot "musée" contient une quantité considérable de dynamite. » (Hudson et Nicholls, 1975, p. viii) («*ICOM, the International Council of Museums, does its tactful best to keep the museum people of widely different cultures in communication with one another and to present a broad museum front to the world, but the task is far from easy and ICOM conferences are characterized by the kind of rumblings and explosions*



reflétant pas la réalité du monde muséal, porté pour la majorité par des « petits musées » (de moins de 20 employés ou bénévoles) qui forment, finalement, le tissu majoritaire du phénomène. Les modifications de l'approche des musées est significative dans la troisième version, en incluant les « Dispositifs expographiques vivants » (« *living display* »), donc tout un ensemble de zoos, d'aquarium, de jardins botaniques, de fermes de l'histoire vivante (« *living-history farms* »). Cette vision inclusive est favorisée notamment par la définition du musée de l'ICOM alors en vigueur²⁰⁸ (1974) comprenant une liste d'institutions pouvant être considérées comme musée dont « les institutions qui conservent des collections et présentent des spécimens vivants de végétaux et d'animaux telles que les jardins botaniques et zoologiques, aquariums, vivariums ». Le second aspect particulièrement intéressant de la recherche menée par Kenneth Hudson et Ann Nicholls repose dans l'aspect méthodologique du questionnaire, dans sa construction même et dans ce qu'elle révèle du phénomène muséal. Dans un article publié dans la revue *ICOM News* (1973) intitulé « Comment ne pas obtenir d'informations d'un petit musée », Hudson s'interroge sur le faible taux de réponse au questionnaire obtenu pour les établissements de petite taille et fustige les questionnaires inadaptés à la réalité du terrain :

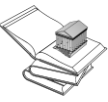
Les difficultés commencent avec les renseignements par écrit, surtout s'il faut adapter de graves questions scientifiques à leurs modestes installations. Si on leur demande si le personnel vérifie le taux d'humidité ambiante dans leur musée, s'il y a une salle de documentation à la disposition du public, si leurs collections sont systématiques, chronologiques ou écologiques, on ne trouve pas beaucoup d'écho. Sur les heures d'ouverture ou la nature des collections, ils deviennent par contre éloquents. (Hudson, 1973, p. 46)

Seules deux questions sont donc retenues par les chercheurs, concernant les horaires d'ouvertures et la catégorie des collections. Ces deux critères peuvent sembler primaires et limités : tel est le prix pour obtenir une vision large sur le fonctionnement et les musées existants dans le monde. Et d'une certaine manière, cela interroge non pas la qualité des musées ni ne remet en cause leur existence, mais c'est ainsi que peuvent être établis des traits communs, adaptés à la diversité des musées dans le monde. Ils s'appuient sur la présence de collections (au sens le plus large du terme) et sur leur ouverture au public. Comme l'indique Hudson (1973) :

Tout le monde connaît l'histoire du paysan qui répondit stupidement à la question stupide d'un citadin. Je crois que c'est ce qui se passe pour les enquêtes sur les musées. Les réponses sont abracadabrantes ou inexistantes car les questions ne sont absolument pas en rapport avec leurs destinataires Plus la personne ou l'institution à

which make the organizers all too clearly aware that the word 'museum' contains a considerable quantity of dynamite. »)

²⁰⁸ Les définitions de l'ICOM sont présentées en Annexe 1. « Définitions. Associations professionnelles ».



qui l'on s'adresse est simple ou peu importante, et plus le contact doit être personnalisé. Négliger cela, c'est agir à ses risques et périls. (p. 48)

Conclusion : pour une recherche centrée autour des systèmes d'information sur les musées

Le passé nous enseigne que les questionnements sur le phénomène muséal et son évolution constituent une interrogation constante, presque redondante. La littérature académique pose le constat d'une augmentation du nombre de musée dans le monde, renforcé par d'abondants travaux s'attachant à sur sa nature, ses fonctions, ses implications politiques, économiques et sociales. Elle peine néanmoins à proposer une analyse critique de cet état des lieux. Tout cet ensemble permet de mettre au jour une représentation spécifique du phénomène muséal, vu comme un espace de vides et de pleins, marqué par des aspérités qu'il est difficile d'atteindre tant le modèle du musée est à la fois permanent, et paradoxalement, mouvant.

C'est cependant par le biais d'une littérature moins scientifique que ce sujet prend une ampleur certaine, offrant des pistes quant à la représentation de ce phénomène. Derrière les publications et les chiffres, se trouvent à la fois des noms qui ont marqué un champ de recherche peu développé, des méthodologies significatives, des ensembles documentaires distincts et une volonté commune de connaître le monde des musées. Elle souligne ainsi différentes modalités de sa représentation, qui s'incarnent dans des conceptions a priori différenciées du phénomène muséal.

De fait, je n'étudierai pas ici les différents rapports entre les acteurs du monde des musées — ou du moins pas de manière systématique : l'objet de mes préoccupations repose dans le musée, en tant qu'élément statistique et surtout, comme objet de représentations, dont les acteurs du contemporain doivent être précisés. Il s'agira donc, pour la suite de ces recherches, non pas d'étudier les musées pour eux-mêmes, mais de mettre au jour les systèmes d'informations qui leur sont liés et qui offrent, sans que cela ne soit clairement mentionné, les fondements pour une (ou plusieurs) représentation(s) et compréhension(s) du phénomène muséal.



Chapitre 2. Une recherche au croisement des chemins

A hospital is a hospital. A library is a library. A rose is a rose. But a museum is Colonial Williamsburg, Mrs. Wilkerson's Figure Bottle Museum, the Museum of Modern Art, the Sea Lion Caves, the American Museum of Natural History, the Barton Museum of Whiskey History, The Cloisters, and Noell's Ark and Chimpanzee Farm and Gorilla Show²⁰⁹.

Richard Grove (1968), « Some problems in Museum Education », p. 79

Tout ce qui est or ne brille pas. Tous ceux qui errent ne sont pas perdus.

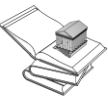
J.R.R. Tolkien (1954), *Le seigneur des anneaux. La communauté de l'anneau*

Introduction

L'exploration du cadre théorique général, composé de l'ensemble des travaux réalisés jusqu'alors (Mairesse et Van Geert, 2021, p. 43) a permis de mettre en exergue les manières de penser et de transcrire la notion de musée. Ce chemin est marqué par les détours, les intersections et les trébuchements comme autant de moments interpellant la pertinence de la route empruntée.

Parmi eux, plusieurs points de tension ont posé des jalons orientant la direction de ce travail de thèse. La première observation s'attache à l'asymétrie des connaissances existantes sur le champ muséal d'un point de vue holistique. Le phénomène muséal et son évolution s'inscrivent dans un domaine de recherche foisonnant, dont la production actuelle est loin d'avoir épuisé le potentiel. Cette prodigalité n'a paradoxalement d'égale que l'aridité des réflexions actuelles dès lors que le sujet abordé recoupe les questions liées à la représentation de ce monde et à ses implications. D'une part, un manque existe, rarement souligné dans la littérature scientifique, de connaissances et de données quantitatives sur les musées et, par extension, d'une approche fondée sur la diversité du champ muséal. De l'autre, les raisons inhérentes à cette absence ne sont que peu explicitées ou traitées, si ce n'est par la mention des méthodologies de leur fabrication, remises en cause sans pour autant être étudiées. Il serait donc difficile de se contenter de la production scientifique actuelle pour développer une réflexion complète sur le monde des musées : parce que les données sont incomplètes et parce

²⁰⁹ « Un hôpital est un hôpital. Une bibliothèque est une bibliothèque. Une rose est une rose. Mais un musée, c'est Colonial Williamsburg, le musée de la bouteille de Mme Wilkerson, le musée d'art moderne, les grottes du lion de mer, le musée américain d'histoire naturelle, le musée Barton de l'histoire du whisky, les Cloîtres, l'arche de Noé, la ferme des chimpanzés et l'exposition de gorilles. »



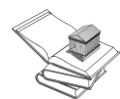
qu'il n'existe pas de perspective critique sur celles-ci. Serait-ce le signe d'un manque de légitimité ? Ou peut-être que cet aspect ne constituerait pas une approche pertinente ?

Ce premier constat en recoupe deux autres, qui tendent à mettre de côté ces suppositions. Le deuxième élément significatif — à mon sens — traversant l'ensemble des productions repose dans la diversité des disciplines (muséologie, histoire de l'art, histoire, sociologie, économie, anthropologie, entre autres) qui sont mobilisées autour de l'objet « musée ». Toutes s'appuient sur le constat de l'augmentation du nombre des institutions à travers le monde, pour s'en emparer selon leur angle d'approche, leurs préoccupations et leurs méthodologies propres. Cependant, aucune d'entre elles n'est en mesure de proposer une approche critique, en compréhension et en extension, de la perception de l'évolution du monde muséal, et sur la manière dont est construite cette représentation. Loin d'y voir un manque d'intérêt, peut-être faut-il y voir les insuffisances de ces disciplines qui ne peuvent répondre à elles seules à ces interrogations ? Enfin, la troisième composante, qui complexifie particulièrement la question, touche la manière même de penser et de transcrire la notion de musée²¹⁰. Celle-ci est considérée comme un sujet scientifique, car le musée est l'objet d'une discipline, la muséologie, soulevant des enjeux de connaissance et de représentation du phénomène muséal. Mais elle est également une organisation inscrite dans un environnement social, politique, économique, touristique, qui nécessite la mise en place d'indicateurs contribuant à mesurer l'efficacité des politiques culturelles et muséales. Il est donc temps ici de définir les problématiques de recherche, les cadres théoriques et les notions mobilisées pour développer ce travail et les méthodes devant ouvrir de nouvelles pistes de travail. À la manière d'un jeu de stratégie, cette recherche est le fruit d'un travail non linéaire, dont les règles ne sont pas claires tant qu'elles ne sont pas expérimentées. Son avancement va dépendre de l'adversité et des réactions antagonistes pour manœuvrer.

1. Poser la recherche en question

Traverser l'ensemble de la production scientifique et institutionnelle a permis d'exhumer un grand nombre de problématiques. Parmi elles, trois sont essentielles pour tracer la suite de ce parcours. Le point névralgique s'appuie sur le postulat que la représentation du phénomène muséal et de son évolution est le fruit d'une construction. Celle-ci prend place notamment à partir du domaine de la statistique, inscrivant le musée dans « des usages routinisés qui contribuent à asseoir la réalité du paysage décrit, en fournissant une langue stable et largement pour exprimer le débat » (Desrosières, 2010/1993, p. 7). Son rôle est loin d'être anodin : la statistique, née de la volonté de décrire l'État « par lui-même et pour lui-même » (Desrosières, 2010/1993, p. 180) a notamment parmi ses attributions celle d'« éclairer la décision publique » (Fouquet, 2010, p. 309). La statistique permet ainsi aux États d'obtenir une

²¹⁰ Je renvoie ici le lecteur au Chapitre 1. 2. A. « Décrire l'espèce muséale : réflexion autour de la définition du musée », mais également à l'étude présentée en Annexe 1, « Définir et catégoriser comme modalités de représentations du phénomène muséal : du musée aux musées », qui opère un bilan autour des formes de définitions et de catégorisations et soulève ainsi la question de leurs enjeux.



description lisible d'une réalité « complexe », mais également de modéliser leur production, dans une perspective d'évaluation et de performance. Ce modèle s'inscrit dans une pensée comparative au cœur de la statistique internationale « [servant] à étayer des arguments, à produire des jugements » (Desrosières, 2003, §6), et appuie la dimension géopolitique de l'institution muséale (Mairesse, 2019a). Mais en l'absence d'une définition partagée du musée²¹¹, force est de constater que la possibilité d'une construction commune reste un sujet dont les proximités et les distances sont loin d'être maîtrisées.

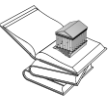
Trois lignes d'analyses possibles en découlent. Elles sont toutes liées à la production et à l'exploitation de ces données quantitatives, exprimant les enjeux d'un secteur particulier, « lieu d'interaction entre les mondes du savoir et du pouvoir, de la description, du “il y a” et du “il faut” » (Desrosières, 2010/1993, p. 10). Si ces problématiques peuvent être envisagées de manière autonome, elles prennent pour autant ici sens les unes par rapport aux autres et laissent apparaître leurs relations internes. Car elles ne peuvent être décorrélées sans perdre une partie de leurs apports, et permettent ainsi de proposer une certaine montée en puissance des réflexions.

A. Quelles données statistiques pour le musée ?

La première problématique s'organise autour de la notion de « donnée », issue de l'appareil statistique. Comme je l'ai mentionné, elle prend en considération deux aspects : à la fois autour du recensement des institutions muséales et autour des données quantitatives issues de l'application d'un ensemble d'indicateurs à l'objet considéré. La comparaison entre le domaine des musées et celui des bibliothèques — loin d'être un choix anodin tant ces deux institutions sont imbriquées dans leurs genèses, leurs histoires et leurs missions — laisse apparaître de larges et significatives disparités. Les bibliothèques ont fait, et font toujours d'ailleurs, l'objet de nombreux projets de recherches, notamment à l'échelle mondiale. Le plus complet, et récent, a été mis en place en 2017 par l'International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) sous forme d'une cartographie des bibliothèques du monde²¹². Celle-ci se présente comme une « source représentative de statistiques de base sur les bibliothèques et un outil robuste fournissant des données au niveau national et une comparaison mondiale de différents paramètres de performance des bibliothèques par région » (IFLA, s. d.). Plus tôt, l'Online Computer and Library Services (OCLC) avait contribué au

²¹¹ Voir : Annexe 1. « Définitions. Étude : Définir et catégoriser comme modalités de représentations du phénomène muséal : du musée aux musées ».

²¹² Les données compilées par l'IFLA proviennent des associations de bibliothèques nationales, des bibliothèques nationales, des organisations d'aide aux bibliothèques et d'autres institutions du monde entier. Elles portent principalement sur le nombre de bibliothèques (points de service de bibliothèque) fournissant un accès à l'internet, le nombre d'employés en équivalent temps plein, les bénévoles, les utilisateurs enregistrés, les visiteurs, les prêts et téléchargements. Au lancement du projet en 2017, les données étaient collectées pour 75 pays : en 2022, on en compte 137.



projet Global Library Statistics²¹³, incluant dans ses travaux une cartographie internationale (OCLC, 2011). Si le projet a été interrompu en 2011²¹⁴, il a constitué une ressource considérable, issue de l'ambition d'une meilleure compréhension du fonctionnement du champ des bibliothèques. De plus, le dynamisme de ces recherches ne se mesure pas seulement aux projets d'ampleur internationale, il est surtout porté par des acteurs et des organisations régionales²¹⁵ et nationales.

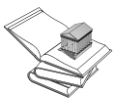
Le monde des musées souffre d'une telle comparaison, car de manière globale, celui-ci ne bénéficie pas d'une approche aussi précise en matière de recensement, d'évaluation quantitative et statistique. Et si corrélation n'est pas causalité, cette distance en recoupe une seconde : la définition de la bibliothèque ne se pose qu'à peine, alors que la complexité à circonscrire le musée semble être une constante dès lors que cette institution est évoquée. De fait, comme je l'ai démontré précédemment²¹⁶, il est difficile, voire même impossible, de savoir exactement combien de musées existent à l'échelle d'un territoire, d'un pays, et encore moins du monde. Cette approche partielle des recensements s'accompagne d'une approche fragmentée et incomplète en matière de données statistiques. Dans leur grande majorité, celles-ci portent sur la fréquentation des institutions, ce qui souligne — à juste titre — la place du public au cœur de leurs projets scientifiques. Mais d'une certaine manière, cette approche valorise une focale centrée sur les établissements les plus visités, issus pour une grande partie des musées « superstars » (Frey, 2003 ; Frey et Meier, 2006). En France notamment, les connaissances sur leur développement, sur leur personnel, sur les établissements ne bénéficiant pas de l'appellation « musées de France », mais également sur une multitude d'autres éléments comme les coupures budgétaires ou les fermetures, sont en somme très pauvres. Elles dépendent bien souvent de certaines associations spécialisées. L'intérêt de cette recherche est ainsi de proposer un état des lieux de ces données statistiques, pour mieux éprouver les représentations qu'elles dessinent du phénomène muséal.

²¹³ Les données mesurées concernaient notamment le budget total alloué aux bibliothèques selon qu'elles sont universitaires, nationales, d'école ou publiques, le nombre de bibliothécaires, le nombre de bibliothèques dans chaque catégorie et le nombre de volumes.

²¹⁴ Des projets plus récents, tels que CATViS : Visual Analytics for the World's Library data (OCLC, s. d.), permettent d'apprécier le dynamisme de ce champ de recherche, fondé sur une vision globale du monde des bibliothèques, sur ses besoins et sur le développement d'outils et de données permettant de répondre aux mutations du secteur.

²¹⁵ On peut mentionner par exemple le rôle de l'European Bureau of Library, Information and Documentation Associations (EBLIDA) en Europe. À l'échelle nationale, plusieurs organismes ont mené ou mènent encore des enquêtes annuelles. Notons, sans être exhaustif, le rôle de l'Observatoire de la lecture publique en France, du CILIP (The Library and information association) au Royaume-Uni, de l'IMLS (Institute of Museums and Library Service) et de l'ALA (American Library Association) aux États-Unis, de la BAnQ (Bibliothèque nationale et archives nationales du Québec) au Canada ou encore du NSLA (National and State Libraries Australia) en Australie.

²¹⁶ Voir Chapitre 1. 1. « Décrire le monde des musées : des chiffres aux mots ».



B. Produire des données sur les musées : infrastructure de la connaissance et systèmes d'information

Pour autant, les données existantes ne sont que la partie immergée de l'iceberg. Elles constituent un passage obligé, mais non suffisant pour embrasser la complexité de ce sujet. Outre les notions de résultats et de véracité, qui finalement nous importent peu, aborder la notion de donnée nécessite d'interroger leur processus de production. Elles supposent ainsi la mise au jour d'un ensemble d'outils, d'acteurs et de logiques qui leur sont propres et permettent de basculer la réflexion autour des systèmes sociotechniques permettant de produire ces données. Lorsqu'il commence à écrire une histoire de la raison statistique, Alain Desrosières met bien en évidence le contexte de développement de ce domaine, l'inscrivant dans la perspective d'une anthropologie des sciences marquée par les travaux de Bruno Latour (1989) et de Michel Callon (1989)²¹⁷ :

Dans le domaine des statistiques et des probabilités, qui a toujours mêlé les problèmes de l'État et de la décision, d'une part, et ceux de la connaissance et de l'explication, de l'autre, le parti pris d'un programme dépassant la séparation entre histoire "interne" et "externe" s'impose encore plus que pour la physique théorique ou les mathématiques. (Desrosières, 2010/1993, p. 13)

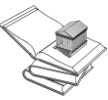
Même s'il n'y fait pas explicitement référence²¹⁸, cette réflexion prend un écho particulier au regard du développement²¹⁹ de la théorie de l'acteur-réseau (*Actor-Network Theory* ou ANT), dite également sociologie de la traduction²²⁰. L'intérêt de cette position est notamment de mettre en évidence l'émergence des objets techniques à partir d'un ensemble d'« actants » hétérogènes, à la fois acteurs humains et non humains, et interagissant dans des réseaux hybrides. Bien qu'elle soit alors centrée sur le fait scientifique, ce concept permet ici de mettre

²¹⁷ Il note à cet égard la prise de distance de ces travaux avec l'approche développée par Robert Merton dans les années 1950 et 1960 des « règles normales du fonctionnement d'une communauté scientifique efficace : professionnalisation, institutionnalisation et autonomie de la recherche, concurrence de la recherche, concurrence entre les chercheurs, jugements croisés par les pairs ». Les travaux de Bruno Latour et de Michel Callon décrivent les opérations scientifiques « en termes d'inscription et de stabilisation d'objets, d'établissements de connexions et de réseaux d'alliances de plus en plus longues et solides entre les objets et les humains » (Desrosières, 2010/1993, p. 12).

²¹⁸ Notons cependant que le terme « traduction » est présent dans l'argumentaire d'Alain Desrosières pour lequel « la raison statistique ne peut être réintégrée dans une culture scientifique qu'à condition de revenir sur ces traductions et ces débats, en retrouvant des cheminements incertains et des moments d'innovation, qui sont toujours des jonctions nouvelles entre des schèmes anciens » (Desrosières, 2010/1993, p. 9).

²¹⁹ Cette théorie a été développée par les chercheurs du Centre de sociologie et de l'innovation de l'École des Mines (Paris) dans les années 1980, à partir d'analyses ethnographiques de laboratoires et la genèse des objets scientifiques et techniques et à leur rôle en action (Mahil et Tremblay, 2015). Le lecteur souhaitant approfondir les enjeux liés à ce domaine d'étude peut se référer à l'ensemble des textes fondateurs regroupés par Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour publiés dans l'ouvrage *Sociologie de la traduction* (2006).

²²⁰ Pour Bruno Latour et Michel Callon, le terme fait référence à « l'ensemble des négociations, des intrigues, des actes de persuasion, des calculs, des violences grâce à quoi un acteur ou une force se permet ou se fait attribuer l'autorité de parler ou d'agir au nom d'un autre acteur ou d'une autre force » (Callon et Latour, 2006/1981, p. 12-13).



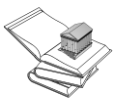
en lumière les actants, mais également les dispositifs et les logiques qui lient l'ensemble de cette infrastructure « invisible ». L'influence de cette théorie est au fondement²²¹ des travaux de Susan L. Star, James Griesemer et Geoffrey C. Bowker, par une approche écologique des infrastructures informationnelles. Dans une telle configuration, la notion d'*objet-frontière*²²² (Star et Griesemer, 1989) se pose en appareil conceptuel indispensable pour envisager leur fonctionnement. Cet outil autorise la communication entre les mondes sociaux et les actants à partir d'un ensemble d'artefacts (répertoires, idéal-type, classifications, représentations matérialisées) « intervenant dans la collecte, la gestion et la coordination de connaissances distribuées » (Trompette et Vinck, 2009, p. 5). Son intérêt se fonde notamment dans sa « flexibilité interprétative », justifiant son action comme support de traductions, comme dispositif d'intégration des savoirs et comme outil de médiation entre acteurs (Trompette et Vinck, 2009, p. 5). D'autres propriétés y sont également intégrées, qu'Étienne Wenger (2000) modélise en quatre dimensions : abstraction, polyvalence, modularité et standardisation de l'information (Trompette et Vinck, 2009, p. 9). S'il est trop tôt pour appliquer le concept d'objet-frontière ici, force est de constater que celui-ci permet d'instaurer la question de l'outil et de l'information en tant qu'objets de recherche. De manière plus globale, l'analyse de la production de la statistique muséale interroge quant aux infrastructures d'information agissant autour de ces données. Comme l'indiquent Tiziana Beltrame et Christine Jungen :

Thésauriser, classer et redistribuer des données à des échelles de plus en plus grandes est une des caractéristiques des pratiques de savoir dans le monde contemporain. Les technologies de l'information et de la communication sur laquelle reposent aujourd'hui les économies de cette « société de l'information » se fondent sur des équipements qui génèrent une amplification à grande échelle de la diffusion, de la capacité de stockage, mais aussi, plus largement, d'organisation d'agrégats souvent hétéroclites. Rendus possibles par l'articulation et la coordination d'une grande variété de dispositifs et d'opérations, par la catégorisation et la normalisation de matières diverses en « données » et en « information » redistribuables, ces équipements font partie de ces structures aussi invisibles qu'éminemment politiques de la production des connaissances (Bowker, 2000 ; Bowker et Star, 1999). (Beltrame et Jungen, 2013, p. 748)

Le deuxième chemin qu'il faut alors emprunter s'appuie alors dans la mise au jour de ces acteurs, des outils et des logiques qui régissent la production de données sur les musées, pour faire apparaître le travail invisible — « récupérer le désordre que cache la rébarbative uniformité de l'information représentée », dirait Susan L. Star (2018/1999, p. 199). De manière fondamentale, ils posent au centre de nos préoccupations la complexité des regards pouvant être portés sur le phénomène muséal.

²²¹ On peut noter cependant que ces travaux, s'ils reprennent la notion d'« acteur-réseau », remettent en question « la lecture asymétrique des opérations de traduction » développée par Latour et Callon (Trompette et Vinck, 2009, p. 7), en s'inscrivant dans une approche écologique. D'autant que Susan L. Star est l'élève d'Anselm Strauss.

²²² Deux numéros de la *Revue d'anthropologie des connaissances* sont notamment consacrés à cette notion : en 2009 (« Objet-frontière ») et en 2010 (« Retour sur l'objet-frontière »), sous la direction de Pascale Trompette et Dominique Vinck.



C. Interroger le phénomène muséal : entre reconnaissance et invisibilisation

Enfin, le dernier axe à parcourir n'est certainement pas le moins délicat ni le moins complexe, car il repose dans la construction de l'objet « musée ». Alain Desrosières souligne, dans la réflexion inaugurant *La politique des grands nombres* (2010/1993), le paradoxe auquel est soumis l'objet de la mesure quantitative, conçue soit « pour des choses réelles, soit pour le produit d'un travail conventionnel » (Desrosières, 2010/1993, p. 7-8). Il affirme ainsi que « les outils statistiques permettent de découvrir ou de créer des êtres sur lesquels prendre appui pour décrire le monde et agir sur lui. De ces objets, on peut dire à la fois qu'ils sont réels et qu'ils ont été construits, dès lors qu'ils sont repris dans d'autres assemblages et circulent tels quels, coupés de leur genèse, ce qui est après tout le lot de beaucoup de produits » (Desrosières, 2010/1993, p. 9).

Ce constat s'inscrit dans une réflexion sur les modalités de représentation du phénomène muséal, pouvant s'incarner autour des processus de définition et de catégorisation développés autour de la notion de musée, réduisant ainsi la complexité du monde²²³. C'est dans ce rapport que repose tous les enjeux de cette recherche. Car le musée apparaît comme une entité « catégorisante », dont les usages varient selon les locuteurs²²⁴ et leurs objectifs. Peter van Mensch, évoquant le symposium du Comité international pour la muséologie (Icofom) ayant pris place à Espoo (Finlande) en 1987 sur le thème de la définition du musée et de la muséologie, rappelait déjà à cette occasion les besoins différenciés de définition en fonction des groupes du domaine muséal :

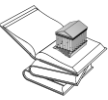
La communauté scientifique (c'est-à-dire l'Icofom) a besoin de définitions pour son travail scientifique ; l'ICOM et les autres organisations pourraient avoir besoin d'une définition comme critère d'adhésion ; le monde des musées a besoin de définitions pour circonscrire son identité, souvent liée à la nécessité d'obtenir un statut juridique ; les autorités ont besoin de définitions pour des raisons administratives, etc. (Mensch, 2020, p. 371).

De manière plus générale, on pourrait ainsi percevoir trois grandes dimensions du fait définitionnel²²⁵. La première est d'ordre descriptive, répondant à l'activité des lexicographes de décrire le monde par des faits de langage. La seconde s'attache à la nature éthique et

²²³ Louis Quéré rappelle ainsi que « l'idée de base est que nous ne pouvons pas appréhender la réalité dans sa richesse infinie, dans son individualité foncière, dans son caractère vivant et concret, et que pour la penser, et pour y agir, nous devons limiter sa multiplicité et réduire sa complexité en l'organisant dans des catégories » (Quéré, dans Fradin et al, 1994, §11). Comme Geoffrey C. Bowker et Susan Leigh Star (1999), Quéré s'appuie sur une conception de la catégorisation (et par extension) de la définition comme « une segmentation spatiale, temporelle ou spatio-temporelle du monde » (Bowker et Star, 1999, p. 10).

²²⁴ Ce point est mentionné dans le Chapitre 1. 2. A. « Décrire l'espèce muséale : réflexion autour des définitions du musée ».

²²⁵ Ces aspects sont développés dans l'étude « Définir et catégoriser comme modalités de représentations du phénomène muséal : des musées au musée » (Annexe 1. « Définitions »), s'appuyant sur l'analyse d'un corpus large de définitions afin de comprendre les enjeux liés à ces deux processus. Afin de compléter cette présentation sommaire, j'invite le lecteur à s'y référer.

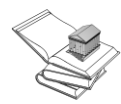


prescriptive de la définition permettant à la fois d'organiser la profession muséale (associations) et d'administrer un secteur (législateurs) par la construction d'espaces normatifs au travers de systèmes de reconnaissance, d'accréditation et de législations. Enfin, la dernière réside dans la dimension scientifique de cette forme langagière dont se sont emparés les muséologues. Cependant, devant répondre aux ambitions scientifiques d'une connaissance la plus globale possible, elle peine à évacuer la tension entre une discipline et la définition de son objet (voir *infra*). La question de la catégorisation recoupe ces mêmes enjeux, auquel elle rajoute la manière d'envisager la diversité de ce monde et son fonctionnement, en prise entre une approche taxinomique ou organique.

Ainsi, lorsqu'Yves Winkin (2020) formule de manière assez provocante que « définir les musées, c'est les transformer », celui-ci met en évidence la capacité performative des définitions qui ne se bornent pas à décrire la réalité observée. Et en effet, les enjeux liés à la définition du musée sont multiples, soulevant tout un ensemble de conditions à la fois langagière, scientifique, économique, politique et sociale. Cette tension entre deux mondes est soulignée par Olga Nazor qui rappelle que « la définition du musée est la représentation intellectuelle de deux domaines de réalité et de savoirs » (Nazor, 2007, p. 85). Elle touche des problématiques liées à la reconnaissance d'une institution (vision *exclusive*), orientée vers l'action, et la constitution d'un champ scientifique (vision *inclusive*), lié à l'épistémologie des savoirs. Définitions et catégorisations apparaissent à la fois comme une description *a posteriori* du champ muséal ou un préalable permettant de regrouper autour de critères un ensemble d'organisations socialement situées. De fait, les enjeux d'une telle recherche sont multiples et traversés par de plusieurs points de tension. Ils touchent à la fois les connaissances scientifiques autour du champ muséal, et dans le même temps, des aspects pragmatiques liés à ce monde imbriqué dans un tissu politique, économique et social. Elles constituent deux approches pouvant se confronter, l'une cherchant à connaître un champ en *extension*, l'autre en *délimitation*, et laissent apparaître une tension particulière, quasiment constitutive de ce sujet, sur laquelle fonder nos réflexions.

Ce qui m'intéresse alors est la façon dont les infrastructures informationnelles et les données qui en résultent peuvent dans le même temps s'inscrire dans — et circonscrire — le développement du phénomène muséal. D'une part, cette question soulève des enjeux liés à sa diversité, car elle interroge la manière dont les acteurs, leurs outils et leurs méthodes participent d'un processus de reconnaissance, et inversement, d'invisibilisation de la « population²²⁶ » muséale. Au travers de la question de l'hétérogénéité du champ muséal, c'est

²²⁶ La notion de « population », qui va revenir à de nombreuses reprises dans ce travail, s'applique d'abord dans le champ de la statistique, en tant qu'ensemble d'éléments caractérisés par un critère permettant de les identifier sans ambiguïté. Le terme peut également être emprunté à la démographie : si cette idée peut être discutée au regard du musée, qui n'est pas une entité biologique, mais une production de l'Homme, elle peut se justifier par la création de différents groupes au sein d'une population, le dynamisme de ces groupes et leur ancrage territorial qui nécessitent d'en étudier le développement.



la capacité de la production statistique à incorporer différents éléments faisant musée (matrice collection/bâtiment/caractère public) et à transcrire l'entière complexité du rhizome muséal, qui est convoquée. De l'autre, la tension entre description et prescription, à l'intersection entre le savoir et le pouvoir, invoque cette capacité performative des définitions.

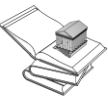
Dès lors, il sera nécessaire de se pencher sur la manière dont l'appareil statistique influe, par sa construction, les transformations perçues dans le monde des musées et remet en question la notion même de muséal. Surtout, cette problématique met en valeur la place d'acteurs rarement étudiés, intégrés dans la mise en jeu de systèmes d'information autour du phénomène muséal. Enfin, à partir du phénomène de reconnaissance et de contrôle de la diversité muséale et en rappelant que « chaque norme et chaque catégorie valorise un point de vue et en réduit un autre au silence²²⁷ » (Bowker et Star, 1999, p. 5), l'on peut s'interroger sur la possible invisibilisation d'une partie des expériences muséales. Qu'arrive-t-il par ailleurs aux cas qui ne « s'intègrent » pas ? Cette recherche prend ainsi racine dans les difficultés à accompagner et intégrer la dimension évolutive du champ muséal, et dans un rapport entre exclusion/inclusion, interrogeant la diversité des expériences muséales existantes,.

Finalement, les principales interrogations se portent notamment sur des aspects méthodologiques, soulevant des questionnements épistémologiques fondamentaux, et sur la complexité des regards pouvant être portés sur le musée. L'objectif de cette recherche est ainsi, par nature, multidimensionnel. À la manière de l'archéologue, il s'agit d'exhumer les structures d'information liées aux statistiques muséales à partir de leurs traces et d'établir leur implication dans la représentation du phénomène muséal. Et surtout, la notion même de musée se pose comme l'objet central de ces préoccupations.

2. Cadre(s) disciplinaire(s) : croiser les paradigmes

L'exercice de la recherche académique ne peut s'affranchir de la détermination de son positionnement disciplinaire, afin de situer procédés et résultats dans un corps de connaissances données, « entendu comme articulation d'un objet, d'une méthode et d'un programme d'un côté, et comme mode d'occupation reconnaissable d'une configuration plus vaste de l'autre » (Fabiani, 2006, §2). En précisant les logiques théoriques dans lesquelles ce travail s'intègre, il s'agit alors de rappeler la possibilité de « l'institutionnalisation et la normalisation des discours et des pratiques » (Jeanneret et Ollivier, 2004b, p. 15). Loin de se placer dans un cadre homogène et stable, cette thèse mobilise un certain nombre de concepts issus de plusieurs disciplines — ce qui est nonobstant l'un des points saillants de l'état de l'art requis pour élaborer les problématiques que je souhaite exploiter — en témoigne la seule

²²⁷ « *Each standard and each category valorizes some point of view and silences another.* »



notion de musée. Cet éclatement exige là encore un effort de recentrage pour permettre de définir une méthodologie spécifique à l'exploration de thèmes peu prégnants dans la recherche académique. Il y aurait par ailleurs une évidente vacuité à ne considérer que la multiplicité des disciplines convoquées, sans comprendre leurs tensions internes et les reconfigurations qu'elles nécessitent les unes par rapport aux autres. Un double mouvement est alors à l'œuvre, où les outils et les concepts vont assurément nourrir les réflexions en recueillant la substantifique moelle des disciplines, tout en acceptant d'envisager, par l'approche renouvelée du sujet traité et des stratégies mobilisées, leur propre transformation.

A. La muséologie : réévaluer ses méthodes et son champ d'action

De manière à la fois flagrante et paradoxale, la primauté des questionnements afférents à la représentation du phénomène muséal revient au champ muséologique. Flagrante, puisque le musée, pour autant qu'il puisse être cerné, est l'objet déterminant de la muséologie, en témoigne l'interdépendance entre les définitions de ces deux notions²²⁸ (voir *infra*). Au-delà d'une étymologie partagée, parfois source de conflits et de résistances dont la recherche d'une tentative d'affranchissement réalisée par les muséologues de l'Est et d'une démarche universalisante — que Bernard Schiele (2012) aperçoit dans les approches développées par Bernard Deloche (2001) et Peter van Mensch (2020/1992) — se font les relais, la définition du musée compose le centre de gravité du domaine muséologique. Mais cette prédominance de la muséologie est paradoxale, car cette adhérence même constitue l'une de ses faiblesses, menant entre autres à réfuter le statut de discipline autonome que celle-ci revendique. De fait, cette position est loin d'être des plus confortables puisqu'elle joue avec la remise en question constante du statut de la muséologie dans la production des connaissances et interroge ainsi à la fois les conditions d'entrée dans ladite discipline (Schiele, 2012) et ses modalités de transmission.

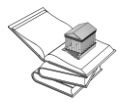
La muséologie comme discipline scientifique ?

La muséologie a été pensée de façons variées²²⁹ : comme science appliquée du musée (Rivière, 1981), comme discipline scientifique²³⁰ (Anna Gregorová, 1987 ; Razgon, 1978 ; Klaus Schreiner, 1987 ; Zbyněk Stránský, 1980 ; Zbyněk Stránský, 1987), comme philosophie du muséal (Bernard Deloche, 2001 ; Judith Spielbauer, 1987), mais également comme champ de théories et de pratiques (Meunier et Luckeroff, 2012), comme domaine de

²²⁸ Ce point est particulièrement développé dans l'étude « Définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal : du musée aux musées » (Annexe 1).

²²⁹ Le lecteur peut se référer à l'article « Muséologie » (Mairesse et Desvallées, 2011) du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Desvallées et Mairesse, 2011a), mais également à l'article du même nom, proposant une nouvelle synthèse du terme, dans le *Dictionnaire de muséologie* (Mairesse, 2022b).

²³⁰ Cette approche, largement influencée par les muséologues de l'Est, n'obtient pas l'adhésion des auteurs anglo-saxons « qui privilégient une approche plus pragmatique » (Mairesse, 2022b, p. 434). Pour Wilcomb Washburn, « si une science des musées existe, pourquoi ne pas fonder une science des grands-mères, la *grandmotherology* ? » (cité par Mairesse, 2022b, p. 434)



recherche (Davallon, 1996a ; Schiele, 2012) ou encore comme enseignement théorique et pratique pour la profession muséale (Mairesse et Van Geert, 2021 ; Mairesse, 2022b). La production académique ne cesse par ailleurs de remettre au centre des débats le thème de la nature de la muséologie²³¹, dont s’empare régulièrement l’Icofom depuis sa création en 1977²³². De manière récente, Teresa Scheiner notait l’émergence d’un consensus sur l’existence autonome de la muséologie, qui n’a d’égale que la teneur des questionnements épistémologiques qui la traverse puisqu’« il semble y avoir encore des incertitudes concernant la nature de la muséologie comme forme de connaissance, aussi bien sur son identité épistémique. Quelques-uns défendent l’existence de la muséologie en tant que champ disciplinaire, alors que d’autres l’identifient comme une forme particulière de réflexion philosophique » (Scheiner, 2016, p. 45). La capacité autoréfléchissante de la muséologie (Brulon Soares, 2015) suppose à la fois la force de sa construction théorique, mais également sa très vive malléabilité. Dans l’interstice entre ces deux modalités, les débats autour de la muséologie comme science restent prégnants — et peut-être pourrait-on dire, structurants — , traversés par des problématiques récurrentes depuis une quarantaine d’années²³³, tant il est complexe de définir sa place dans le système académique²³⁴ et de lui conférer une spécificité méthodologique.

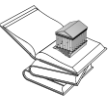
²³¹ Le lecteur peut notamment consulter les ouvrages de référence publiés par Desvallées et Mairesse (2010, 2011a), Gob et Drouguet (2003 ; 2021), Mairesse (2016a), Meunier et Luckeroff (2012) et Poulot (2005a). Cette question a notamment été abordée lors de nombreux colloques — dont les actes ont été publiés — tels que « *Recherches et Musées* » organisé par la Mission Musée et la Direction des Musées de France (Ministère de l’Enseignement supérieur et de la Recherche, ministère de la Culture et de la Francophonie, 29-30 novembre et 1^{er} décembre 1993 à Dijon) (Direction de l’information scientifique et technique et des bibliothèques et Direction des Musées de France, 1996) ou « Les lieux de la muséologie », *Séminaire de recherche de l’Université de Neuchâtel*, mars 2006 (Mariaux, 2007).

²³² Il est possible d’avoir une idée de l’ampleur des synthèses et des réflexions portées par l’Icofom dans l’article « Muséologie » du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Mairesse et Desvallées, 2011, p. 357-358). Le dynamisme des premières années ne s’est pas effacé avec le temps, et l’on note de manière plus récente la tenue de nombreux colloques autour des thèmes « Les nouvelles tendances de la muséologie » (*37^e symposium international d’Icofom*, juin 2014), « Politique et poétique de la muséologie » (*40^e symposium international d’Icofom*, septembre 2017), « La muséologie et le sacré » (*41^e symposium international d’Icofom*, octobre 2018), « Le futur de la tradition en muséologie » (*42^e symposium international d’Icofom*, septembre 2019), ou encore « Écrire l’histoire des musées à travers de celle de ses acteurs » (Université Sorbonne Nouvelle, juin 2019). La politique éditoriale n’est pas en reste : outre les publications des *Icofom Study Series* liées à ces thématiques, on retrouve parmi les titres apparus ces dernières années à la fois des anthologies des textes d’auteurs et d’autrices tels que Zbyněk Stránský (Brulon Soares et Baraçal, 2017) ou une histoire de la muséologie à partir de figures marquantes du champ (Bergeron, et al., 2020 ; Brulon Soares, 2019 ; Mairesse, 2020b).

Pour avoir une idée de l’amplitude des dernières publications, voir : Icofom, s. d.c.

²³³ On peut faire référence notamment au constat assez pessimiste réalisé par Tomislav Šola en 1987, qui fait facilement écho aux questionnements actuels de la muséologie : « La muséologie est tiraillée entre l’obligation que lui impose la dignité du musée traditionnel (dignité dont elle ne trouve l’équivalent ni sur le plan de l’autonomie ni sur celui du prestige) de faire preuve de l’efficacité et la rigueur qui caractérisent les disciplines académiques (avec lesquelles elle est incapable de rivaliser quant à la cohérence et à la systématique), et les obligations découlant de sa fonction permanente de préservation du patrimoine (fonction qu’elle ne peut remplir, car elle n’est pas prête, tant s’en faut, à entamer un vrai dialogue avec le présent) » (Šola, 1987, p. 45).

²³⁴ Cette problématique est notamment abordée dans l’étude réalisée par Audrey Doyen et François Mairesse sur les formations muséales dans le monde (2022). Sur les 519 formations recensées, les



Tensions autour de la définition du musée

Le manque de consensus sur la définition de la muséologie indique, selon Bernard Deloche (2011), la difficulté à « constituer un champ d'objectivité muséal²³⁵ » (p. 117). C'est là le premier point d'achoppement entre cette réflexion et son cadre disciplinaire. Le développement de la muséologie peine à se détacher de la détermination de son objet de recherche²³⁶, l'orientant tantôt du côté d'une réflexion pratique autour des activités et des procédures de documentation, conservation et gestion des objets et du patrimoine en général, tantôt comme une théorie appartenant aux sciences sociales (Scheiner, 2016).

En effet, la reconnaissance de la muséologie en tant que « science du musée » — consacrant la lente séparation entre muséologie et muséographie — connaît un nouvel essor avec la création de l'ICOM, dans un contexte d'émergence de départements de muséologie au sein d'institutions muséales, d'institut de recherches ou de multiplication des formations universitaires (Mairesse et Desvallées, 2011, p. 351). L'effort de définition réalisé par George Henri Rivière depuis 1958²³⁷ s'apparente à la mise en œuvre d'une « théorie globale²³⁸ » (Weiss, 1989a, p. 85) qui aboutit en 1981 à la présentation de la muséologie comme une « science appliquée, la science du musée. Elle en identifie l'histoire et le rôle dans la société, les formes spécifiques de recherche et de conservation physique, de présentation, d'animation et de diffusion, d'organisation et de fonctionnement, d'architecture neuve ou muséalisée, les sites reçus ou choisis, la typologie, la déontologie²³⁹ » (Rivière, 1989, p. 84). Il est par ailleurs

auteurs remarquent que la muséologie est présente au sein de différentes disciplines (recoupant, de manière globale, les sections françaises du CNU), en sciences de l'information et de la communication (71), en esthétique et sciences de l'art (18), en histoire des mondes modernes (22) ou dans une moindre mesure en anthropologie (20).

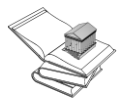
²³⁵ « On notera simplement, en relisant le n° 1 de *DoTraM-MuWoP*, que toutes les nuances soient représentées, depuis les Anglo-saxons (Geoffrey Lewis, James L. Swauger) qui tendent à réduire cette discipline à une sorte de pratique empirique ou à un ensemble de techniques, jusqu'aux positions dogmatiques de Soichiro Tsuruta (Japon), par exemple, qui considère qu'il s'agit d'une science déjà réalisée, en passant par l'assimilation de la muséologie à un art (André Desvallées, Louis Lemieux, les francophones) et par sa définition comme une science en cours de constitution (Zbyněk Z. Stránský, Anna Gregorová, et dans une perspective différente, Klaus Schreiner ; les pays de l'ancienne Europe de l'Est). Les uns en font une branche dérivée de la sociologie, d'autres une science appliquée. » (Deloche, 2001, p. 117-118).

²³⁶ Pour une étude plus développée, je renvoie le lecteur à l'étude présentée en Annexe 1 « Définitions » : « Définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal : du musée aux musées ».

²³⁷ Dès 1958, lors d'un stage de l'Unesco à Rio de Janeiro (Brésil), il y décrit la muséologie comme « la science ayant pour but d'étudier la mission et l'organisation du musée » et considère la muséographie comme « l'ensemble des techniques en relation avec la muséologie ». Il consacre à cette dernière l'acceptation qui lui avait été donnée par les deux volumes du manuel *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art* de l'Office international des musées (OIM) en 1934.

²³⁸ Pour Hélène Weis, elle agit à la manière d'un programme idéal, « d'une muséologie une fois pour toutes fixée dans son organisation, ses parties et ses sous-parties, comme un tableau classificatoire des différentes étapes du savoir » (Weiss, 1989a, p. 85).

²³⁹ Notons par ailleurs que sa formalisation au sein de l'ICOM lui offre une caisse de résonance internationale dont témoigne l'influence auprès de la communauté scientifique et des acteurs de la



intéressant de noter que le fait que la définition du musée soit élaborée par le muséologue²⁴⁰ en même temps qu'un mouvement de séparation et de différenciation entre muséographie et muséologie indique bien qu'elle n'a pas de sens seulement pour elle-même, mais qu'elle en conditionne à la fois les techniques et surtout la science qui en découle.

Mais en intégrant le champ d'une science qui cherche à s'institutionnaliser, la définition du musée soulève un problème de nature relationnelle avec la muséologie, qui se manifeste par deux points de tension : le premier concerne le périmètre englobé par le musée « institutionnel », le second par son caractère évolutif. Ce constat n'est pas récent, en témoigne les réflexions émergentes au sein de l'Icofom dès la fin des années 1970, dont la dimension internationale permet de prendre la mesure de la diversité des débats au sein de la communauté scientifique afin de se défaire d'une vision limitée de la muséologie.

L'apport le plus abouti provient des pays de l'Est, dans lesquels la muséologie est considérée par des muséologues comme Anna Gregorová, Ilse Jahn, Jiří Neustupný, Jurij Pisculin, Awraam Razgon, Klaus Schreiner, Tibor Sekelj, Zbyněk Stránský ou encore Jerzy Świecinski, comme un système théorique autonome (Mairesse et Desvallées, 2011). Dans ce contexte, la définition du musée et ses implications sont prégnantes dans la pensée développée par Wojciech Gluziński et Zbyněk Stránský. Tous deux soulignent l'inadéquation des définitions jusqu'alors élaborées, qui ne permettent d'approcher le phénomène muséal que de manière superficielle, notamment en n'intégrant pas leur dimension évolutive. Pour Gluziński (1980), pour qui les définitions contemporaines du musée comportent des « imperfections logico-sémantiques et substantielles²⁴¹ » (Mensch, 2020, p. 377), elles

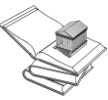
ne conviennent pas au passé muséal, ce qui peut être prouvé ; elles ne conviennent pas non plus à l'avenir, ce qui peut être constaté maintenant sur l'exemple du développement actuel. Il en est ainsi parce que les définitions de ce type, reflétant exactement la surface des phénomènes — et ceux-ci sont sujets à des changements par leur nature — perdent leur importance universelle, ne traitent que de phénomènes accidentels et sont limitées par le temps²⁴². (Gluziński, 1987, p. 113)

profession muséale, bien que les frontières de cette « science appliquée » ne sont pas fixés de la même manière pour tous. Bernard Schiele (2012) note qu'à la même période, Germain Bazin inclut dans la muséologie « tout ce qui concerne les musées, leur histoire, leur mission et leur organisation » (cité dans Schiele, 2012, p. 81) alors que George Ellis Burcaw (1997) met en avant sa dimension organisationnelle (Schiele, 2012, p. 81).

²⁴⁰ Je renvoie, pour tout ce développement autour de la définition du musée et de la muséologie, à l'étude présentée en Annexe 1. « Définitions » : « Définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal : du musée aux musées », présentant ce propos de manière plus détaillé.

²⁴¹ Les termes employés n'étant pas en mesure d'exprimer des choses, mais des attitudes envers ces choses, situées dans un contexte social donné (Mensch, 2020, p. 377).

²⁴² « *Definitions do not suit the museum past, which can be proved ; they do not suit the future either, which can be noticed now on the example of present development. It happens so because definitions of this type, reflecting exactly the surface of the phenomena – and these are subject to changes by their nature – lose the universal importance, deal only with accidental phenomena and are restricted by time* ».



De fait, la méthodologie de la muséologie telle qu'elle est alors définie ne peut qu'être erronée²⁴³. La pensée élaborée par Zbyněk Stránský se fonde sur le même constat d'une dépendance impossible entre le musée et la muséologie qui ne pourrait, dans cette configuration « [servir] les exigences objectives du développement de la connaissance scientifique. La muséologie ne peut pas se développer en restant fixée au musée, mais elle doit précéder le musée, être en son sein et le suivre » (Stránský, 1981, p. 21).

Le souci corrélatif entre musée et muséologie doit ainsi être évacué, par une révolution « copernicienne », modifiant fondamentalement et radicalement leur rapport : « Ce qui détermine l'existence même des musées, c'est la capacité de distinguer le muséal²⁴⁴ et le non-muséal. À mon avis, c'est justement la découverte du caractère muséal — que j'appelle muséalité — qui doit être au centre de l'intention gnoseologique de la muséologie » (Stránský, 1987, p. 295). L'objet de la muséologie n'est plus le musée, mais le muséal ou la muséalité, c'est-à-dire une « relation spécifique de l'homme avec la réalité²⁴⁵ » (Stránský, 1987, et Gregorová²⁴⁶, 1980) constituant un champ de référence dans lequel se déroulent non seulement la création, le développement et le fonctionnement de l'institution musée, mais aussi la réflexion sur ses fondements et ses enjeux (Deloche, 2011, p. 235). À partir de ce positionnement théorique, ce ne serait donc plus le musée qui précéderait la muséologie, mais bien l'inverse.

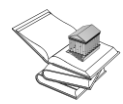
Ce renversement permet également d'intégrer le musée institutionnel comme une manifestation particulière d'un processus continu : le muséal ne s'y réduit pas, loin de là. Il permet de prendre en considération la dimension évolutive et la composante spatiale des

²⁴³ On peut par ailleurs retrouver une analogie avec la biologie, comme je l'avais évoqué au Chapitre 1. 3. « Le musée dans son environnement : mutations et métamorphoses », pour justifier cet état de fait : « C'est comme si nous voulions définir la biologie en fonction des définitions de la vie. Certes, la biologie est une science de la vie, comme son nom l'indique, mais nous savons bien que la définition de la vie pose de nombreux problèmes. » (Gluziński, 1987, p. 114). (« *It is as if we wanted to define biology in terms of the definitions of life. It is true that biology is a science about life, as the name suggests, but we know quite well how many troubles there are with the definition of life.* »)

²⁴⁴ Il est intéressant de noter que la version originale en anglais de ce texte, présenté dans la même publication n'utilise pas de terme équivalent à « muséal », employé dans sa traduction en français pour désigner « ce qui relève du musée » et « ce qui n'en relève pas » : « *The most pertinent question for the very existence of museums is the ability to distinguish between what belongs to the museums and what does not. In my opinion, this seizing of the museum character of things (which I call "museality") must therefore be in the centre of the gnoseological intention of museology* » (Stránský, 1987, p. 289).

²⁴⁵ Le terme même de réalité est entendu dans un sens absolu et radical. Il suppose que l'humain entretient tout un ensemble de relations caractérisées avec son environnement, chaque ayant sa spécificité propre.

²⁴⁶ « Un musée est un institut dans lequel la relation spécifique de l'homme à la réalité est naturellement appliquée et réalisée. Cette relation consiste à collecter et à conserver de manière ciblée et systématique une sélection d'objets matériels inanimés, mobiles et principalement tridimensionnels, ainsi qu'à les utiliser à des fins scientifiques, culturelles et éducatives multiples, en documentant l'évolution de la nature et de la société. » (Gregorová, 1987, p. 128). (« *A museum is an institute in which the specific relation of man to reality is naturally applied and realized. This relation consist of purposeful and systematic collecting and conservation of selected inanimate material, mobile and mainly three dimensional objects, including their multivarious scientific, cultural and educational use, documenting the development of nature and society.* »)



formes muséales qui peuvent être créées et des expériences qui échappent habituellement aux critères attribués aux musées. En fin de compte, ce qui reste à définir n'est plus tant le musée, que la différence spécifique du champ muséal même. Elle réside, selon Anna Gregorová, dans les aspects historiques et documentaires de la réalité (Deloche, 2011, p. 241). Cette approche n'est cependant pas suffisante. Pour la différencier de la bibliothèque qui traite de ces aspects de manière textuelle, c'est dans la présentation sensible, et donc dans sa fonction documentaire sensible (Deloche, 2011), mais également dans la mise en marge de la réalité qu'elle opère (Deloche, 2011, p. 242) que la muséologie se spécifie en tant que science.

Le périmètre des musées qui répondent à ce champ s'élargit considérablement, mais en tout état de cause, il compose un ensemble d'analyse bien plus stable que le musée institutionnel. Comme François Mairesse l'analyse :

Cela signifie d'ailleurs que des formes plus anciennes existaient avant le musée, comme les cabinets de curiosités, et que d'autres formes verraient le jour dans le futur : par exemple, il existe une science de la communication et non une science du téléphone mobile (ou une soi-disant phonologie mobile)²⁴⁷. (Mairesse, 2016c, p. 29).

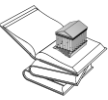
Parallèlement, si la muséologie scientifique permet de franchir un certain nombre d'obstacles pour offrir une définition stabilisée du musée, le statut de la muséologie en tant que science soulève plusieurs difficultés, qui vont alors amenuiser l'influence pérenne des muséologues de l'Est. En gardant une approche pragmatique, tout en intégrant dans sa réflexion la question de la « relation spécifique de l'homme à la réalité », l'américaine Judith Spielbauer va dans les mêmes années proposer une définition du musée, pour répondre à sa dimension « active ». D'après l'autrice :

En anglais et en français — peut-être pas dans toutes les langues, — le mot musée est un nom. Il désigne un endroit ou une chose. Ce fait limite la flexibilité conceptuelle nécessaire pour répondre à la notion nouvelle de l'essence culturelle du musée. Aucun verbe correspondant au nom "musée" n'exprime sa dimension active. Il faut recourir à des qualifications comme "expérience musée", "processus musée", "rencontre du musée". La dimension active du concept de musée est une dimension de processus. Elle est essentielle pour l'efficacité et la vitalité à long terme de l'entité musée. (Spielbauer, 1987, p. 281).

Ainsi, le musée doit être compris comme :

un moyen, ce n'est pas une fin. Ses fins ont été clarifiées de diverses façons. Elles comprennent l'intention de favoriser la perception de l'interdépendance des mondes naturel, social et esthétique en offrant information et expérience et en facilitant la compréhension de soi-en-contexte et de soi grâce au contexte. Elles comprennent aussi la dissémination des connaissances, l'amélioration de la qualité de vie et la préservation pour les générations futures. (Spielbauer, 1987, p. 281-282).

²⁴⁷ « This means, moreover, that older forms existed before the museum, such as cabinets of curiosities, and that further forms would come into existence in the future: for example, communication science exists and not mobile phone science (or a so-called mobilephonology). »



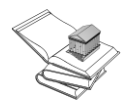
Le « processus musée » compose ainsi un troisième maillon reliant ainsi la muséologie²⁴⁸ et le musée. À partir de cette chaîne de transmission, les formes muséales existantes ne peuvent qu'être fondamentalement relatives (il n'y aurait donc pas un modèle absolu du musée) et diversifiées, puisqu'elles découlent d'un environnement donné : « À l'heure où les musées se répandent dans le monde entier ils doivent correspondre à cette variété s'ils veulent être un processus musée réussi et pas seulement un signe superficiel de statut » (Spielbauer, 1987, p. 285).

Cependant, ces approches ne sont pas exemptes d'un certain nombre de critiques. Pour Bernard Schiele, qui a à cœur de penser la muséologie à la fois au regard de son statut et de l'enseignement qui peut lui être consacré, « tout se passe comme s'il s'agissait moins de faire d'un certain type de musée un cas particulier, que d'en extrapoler les valeurs et la raison d'être à tout le genre humain » (p. 83). L'approche sémantique des définitions — « qu'elles cherchent à prendre le musée comme objet, c'est le cas avec Rivière, ou qu'elles cherchent à s'en distancer, comme chez Stranský, Gregorová ou Spielbauer », dit-il (Schiele, 2012, p. 83) — n'opère pas de véritable révolution ou de rupture du langage utilisé pour décrire le musée. De fait,

Tant que « musée » et « muséologie » se renverront l'un à l'autre – formeront un tandem dialectique pour ainsi dire - le raisonnement demeurera circulaire et la définition, de circonstance. Ainsi, il y a bien une logique dans la succession des définitions : celle de l'imposition d'une vision, mais pas de celle qui conduit à la formation d'une discipline. (Schiele, 2012, p. 86)

Alors, où se situer si l'on interroge la construction et la représentation même du phénomène muséal ? Les premières impressions que suscite une telle circularité des implications sont certainement celles de l'incertitude et du désordre, comme aurait pu les définir Bernard Deloche car « il est assurément difficile de déterminer l'objet d'une discipline que l'on n'a pas parfaitement définie — et réciproquement d'ailleurs de définir une discipline dont on ne connaît pas l'objet » (Deloche, 2001, p. 118). Considérer l'hétérogénéité inhérente au champ muséal (à la fois par son extension et son évolution) comme un obstacle au développement de la muséologie en tant que discipline autonome constitue pourtant, à mon sens, un écueil à contourner. En 1987, Tomislav Šola soulignait déjà l'apparition conjointe de musées « parallèles » et d'autant de manières de les penser, s'écartant de la vision « traditionnelle » de la muséologie. Ce même constat est partagé par Annette Geiger en 1997, qui s'appuie aussi sur l'existence de formes muséales différenciées pour prendre la mesure de la disparité de la

²⁴⁸ « À mon point de vue, la muséologie est la théorie relationnelle et organisationnelle de la connaissance, des méthodes et du cadre méthodologique nécessaires pour faire de la préservation un élément actif de l'expérience humaine. Ceci par l'étude de la relation culturellement structurée que l'individu entretient avec les valeurs et le sens que manifeste la culturelle matérielle. La muséologie est une science appliquée. Son point d'application est la vie individuelle qu'elle veut enrichir grâce à des méthodes de préservation appropriées aux processus intellectuels, émotionnels et esthétiques de l'individu et de sa culture. » (Spielbauer, 1987, p. 283)



muséologie : « s'il n'existe pas un phénomène "homogène" de "musée", si l'évolution de cette institution a fini par en différencier trois, il serait vain de vouloir définir une seule muséologie » (Geiger, 1997). Pour Teresa Scheiner,

rien d'absurde : si le musée est un concept polysémique qui se déploie à travers différentes manifestations, la muséologie pourrait elle-même se déployer en différentes formes d'application. Il y a longtemps qu'on a accepté deux dimensions à ce champ : la muséologie théorique et la muséologie appliquée — celle-ci prenant les formes soit d'une muséologie classique, soit d'une nouvelle muséologie, d'une muséologie critique, ou même d'une muséographie (générale ou expographique). (Scheiner, 2016, p. 51)

La muséologie n'est pas une et universelle, et peut-être ne peut-elle pas l'être. Si cela semble amoindrir sa justesse pour aborder la notion de musée d'un point de vue compréhensif, convoquer les différentes méthodes dont elle se réclame ne la rend pourtant pas moins pertinente pour s'y frayer un chemin. Comment, par ailleurs, ne pas envisager les apports que mon approche pourrait apporter à la muséologie ?

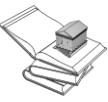
Finalement, il est une apparente évidence : pour comprendre la notion de musée, il faut l'envisager à partir du muséal, « concept élaboré pour comprendre de façon unitaire la diversité foisonnante des expériences qui se réclament, ouvertement ou non, du musée » (Deloche, 2011, p. 248). L'apport est double. Il permet d'une part de concevoir avec une certaine sérénité la perspective d'explorer les frontières du monde des musées, en incluant le musée institutionnel comme l'une de ses manifestations, centrale mais non englobante. Teresa Scheiner l'a parfaitement bien résumé : « Quand on pense que la muséologie concerne les institutions muséales, la muséologie ne peut pas être une discipline scientifique, on est dans le domaine de l'administration et la muséologie n'est qu'un travail pratique²⁴⁹ ». L'inverse est aussi vrai : en abordant le musée par le muséal, le statut de la muséologie comme science devient une possibilité à explorer.

Autour des méthodes de la muséologie

Le deuxième point de friction repose dans la recherche d'une méthodologie qui pourrait être spécifique à la muséologie. Cette quête est principalement le cheval de bataille des tenants de la muséologie de l'Est, dans la droite lignée des réflexions de Zbyněk Stránský. François Mairesse (2016c) résume ainsi les conditions établies par le muséologue tchèque afin que celle-ci puisse être identifiée comme une discipline scientifique : « Elle doit avoir (1) un objet de connaissance spécifique, (2) une méthode qui lui est propre, (3) un langage

²⁴⁹ « *When you think that museology is about museum institutions, museology cannot be a scientific discipline, you're under the realm of administration and museology is just practical work.* »

Teresa Scheiner a prononcé ces propos dans le cadre de la table ronde « The importance of Brno in the development of international museology » organisée par l'Icofom et l'ICTOP à l'Université Marasyk (Brno, République tchèque) le 27 août 2022, en marge de la Conférence générale de l'ICOM à Prague. Il s'agit d'une retranscription personnelle des propos de la chercheuse.



scientifique spécifique et (4) un système théorique²⁵⁰ » (p. 29). Cette recherche d'une méthodologie apparaît dans la thèse écrite par Peter van Mensch en 1992, au titre évocateur — *Vers une méthodologie de la muséologie* — qui s'inspire de manière revendiquée de l'« épistémologie génétique²⁵¹ » de Jean Piaget. Mensch y définit deux objectifs : décrire et comprendre les phénomènes muséologiques, et permettre l'intégration de ses différentes spécificités au sein de la profession muséale (2020/1992, p. 187). Partant de l'objet, il détermine un ensemble de sphères (patrimoine, fonctions, institutions, société)²⁵² produisant les paramètres de bases de la muséologie : ses méthodes ne peuvent s'élaborer que par la configuration renouvelée de ces sphères. Peter van Mensch compose un effort considérable dans la possibilité d'inscrire la muséologie dans un système théorique fort. Pour autant, la principale critique repose dans l'examen de Bernard Deloche, qui désavoue l'approche scientifique de la muséologie du fait notamment²⁵³ de son absence de méthode, et plus spécifiquement de modélisation « car elle n'énonce aucune loi — il n'y a pas de lois (même statistiques) de la naissance, du développement et de la dégénérescence des musées, ni de lois du muséal » (2001, p. 127). Et d'une certaine manière, cette lacune trouve un écho dans la faiblesse des approches consacrées aux données chiffrées liées pouvant tracer les évolutions du phénomène muséal, et leur remise en perspective. Peut-être faut-il voir ainsi dans l'ambition de cette recherche les prémices d'une réflexion large et argumentée en faveur d'une modélisation, ou *a minima* d'une discussion sur ses conditions d'existence ? L'absence d'une méthode propre à la méthodologie peut trouver un point de résolution à partir du « regard » muséal qui se dégage de l'usage d'« un certain nombre d'outils méthodologiques communs à d'autres disciplines (comme la sociologie ou l'histoire) » (Mairesse et Van Geert, 2021, p. 12), partagé « avec les professionnels de musées — conservateurs, chercheurs, médiateurs. Elle tend ainsi à intégrer dans cette perspective toutes les méthodes permettant de décrire une « dynamique de développement du champ muséal » (Mairesse et Van Geert, 2021, p. 11), inscrite ainsi dans le périmètre de la muséologie.

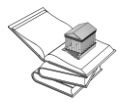
Les deux points soulignés, c'est-à-dire la définition du phénomène muséal et le « flou » autour des méthodes utilisées, inscrivent dès lors cette recherche dans une configuration bien particulière. Ils soulèvent les manques et les imparfaits de la muséologie comme discipline scientifique pour répondre pleinement aux problématiques qui ont été établies plus tôt. Pour

²⁵⁰ « *It must have (1) a specific object of knowledge, (2) a method of its own, (3) a specific scientific language and (4) a theoretical system.* » François Mairesse cite ici l'article de Stránský « *Museology as a science (a thesis)* » publié dans la revue *Muséologia* en 1980.

²⁵¹ L'épistémologie génétique est une discipline scientifique consacrée à la connaissance, fondée sur l'étude de l'évolution des connaissances des enfants, fruit d'une construction. Elle est popularisée par Jean Piaget, directeur du Centre International pour l'Épistémologie génétique de Genève de 1955 à 1980.

²⁵² Voir : Chapitre 1. 2. C. « Le musée : rôle et fonctions ».

²⁵³ Pour être plus exact, Bernard Deloche étudie les trois critères caractérisant la démarche scientifique : la méthode de modélisation, la fécondité (la capacité à générer des contenus de connaissance) et l'objectivité (Deloche, 2001, p. 127-129). Les deux derniers critères tendent par ailleurs à être remis en question au regard même de l'objectif de cette recherche puisqu'il s'agit d'une part de s'inscrire dans la perspective d'une production des connaissances et de l'autre, de constituer le musée comme phénomène à comprendre.



autant, en interrogeant la production de connaissances sur le muséal, ils s'intègrent bien dans le maillage tracé par la conjonction entre le monde de la recherche et celui des musées.

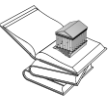
La muséologie comme domaine de recherche

En considérant *a minima* la muséologie comme un domaine de recherche, ou comme Raymond Montpetit comme « un champ d'études et discipline émergente, champ de recherche et de recherche-action » (2021/2002, p. 120) — ce qui semble offrir des potentialités bien plus larges et moins contraintes que ses autres qualifications comme science appliquée, philosophie du musée ou discipline scientifique —, il est possible de prendre l'ampleur de la variété des enquêtes qui peuvent être menées²⁵⁴. Une première partition a été proposée en 1996 par Jean Davallon, percevant dans le développement de ce domaine la quête de légitimité du musée. Il y formalise le clivage entre la recherche *dans* les musées (les technologies du musée) et *sur* les musées (le musée comme objet de recherche). Pour cette deuxième catégorie, qui sans surprise apparaît la plus proche de mes préoccupations, Davallon présente deux types d'analyse. La première est liée aux missions du musée et est réalisée par le monde muséal lui-même. La seconde porte sur l'étude des institutions muséales et leur dimension médiatique et patrimoniale en s'appuyant sur « plusieurs sciences extérieures au monde muséal qui sont mobilisées pour produire le savoir » (Davallon, 1996a, p. 252). En se plaçant dans cette dernière configuration, cette recherche fait preuve d'un paradoxe qui ne dit pas son nom. Pour Raymond Montpetit, réalisant le même exercice de catégorisation, la production des connaissances sur le musée

regroupe des recherches multidisciplinaires qui analysent et critiquent l'action des musées, selon des problématiques qui cherchent à comprendre leur insertion dans des logiques culturelles, sociales et économiques de leur temps, et leur fonctionnement en tant que producteurs de significations et agents de médiation sociale et patrimoniale [...] Ces questionnements relèvent, à notre avis, du champ proprement muséologique qui a émergé en grande partie au cours des vingt-cinq dernières années. (Montpetit, 2021/2002, p. 121-122)

De fait, en s'écartant des savoirs professionnels, sur les objets, les collections ou les fonctions du musée, et en mobilisant des disciplines scientifiques qui ne lui sont pas spécifiques, le cœur de la muséologie est impliqué. Alors peut-être encore, en considérant comme Bernard Schiele (2012) que « les travaux conduits dans le champ muséal participent d'une évolution qui affecte la conception même de la recherche » (p. 90), ce travail peut contribuer à enrichir et à modifier, par les méthodes adoptées et celles étudiées, l'approche même de la muséologie.

²⁵⁴ Le lien entre recherche et musée, a notamment été l'objet des colloques « REMUS. La muséologie des sciences et des techniques » (12 et 13 décembre 1991) et « Musées & Recherche » organisé les 29, 30 novembre et 1^{er} décembre 1993 au Musée national des Arts et Traditions, dont les actes ont été publiés respectivement en 1993 et en 1996. Le sujet semble aujourd'hui retrouver un regain d'intérêt : l'OCIM organise des rencontres Musées & Recherche depuis 2010 donnant lieu à des publications (notons le dossier coordonné par Joëlle Le Marec et Ewa Maczek *Musées et recherche : le souci du public* [2021]), le comité national français de l'ICOM a également organisé sa *Soirée débat-déontologie* du 9 mars 2021 sur le thème « Recherche et musées ».



L'enjeu est fondamental, et c'est par ailleurs le qualificatif que l'on pourrait attribuer à cette typologie de recherche. Car la muséologie ne peut répondre à elle seule à la mise en place d'une méthodologie adéquate. Le dessin de ce champ disciplinaire laisse surgir une aporie assez complexe : le sujet même est au fondement des questions qui la structurent, sans proposer de méthode spécifique pour y répondre.

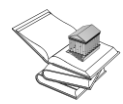
B. Les sciences de l'information et de la communication : recoupements et éloignements

L'enjeu pour une (inter) discipline ne se trouve pas dans son unité (rêvée) ou sa pluralité (obligée), mais dans sa capacité à produire des analyses avec l'ensemble des paradigmes dont elle dispose, et à exporter ses problématiques. (Ollivier, 2001, p. 354)

La muséologie ne constitue donc pas un espace suffisant pour aborder le sujet de cette recherche dans son entière complexité. Les manques et les carences attachées aux débats concernant son statut de discipline scientifique, ainsi que le positionnement adopté — *sur* le musée, et de fait, *hors* de lui —, supposent de pouvoir préciser d'autres approches, et de régler une mise au point peu stable. En pensant la configuration des cadres disciplinaires sous le schéma de l'imbrication, c'est sous l'étendard des Sciences de l'information et de la communication (SIC) — auxquelles est affiliée une partie des formations en muséologie dans le système académique français — que ce travail va se déployer.

Le lien entre les musées et les SIC est une affaire ancienne²⁵⁵. Il se nourrit notamment des écrits de Duncan Cameron (1968) qui évoquait alors les transformations du processus d'exposition, passant de la présentation d'objets à la communication des idées (Mairesse, 2010c). Dès lors, le musée est considéré en tant que « système de communication », dans une logique qui influencera certains muséologues tels qu'Ivo Maroević (1998) et Peter van Mensch (2020) (Mairesse et Van Geert, 2021, p. 68). La structuration des recherches autour du musée comme média revient en particulier aux travaux de Jean Davallon (1992b ; 2000b), centrés sur l'exposition. Définie comme un « espace d'opérativité symbolique » (Davallon, 1992b, p. 102), l'exposition est un dispositif communicationnel dont l'agencement met en relation un ensemble d'acteurs et de significations selon des registres sémiotiques variés (Meunier, 2012, p. 117). Cette affiliation prend sens dès lors que le musée, en tant qu'organisation, est traité à partir de sa fonction communicationnelle. Les études réalisées en SIC entraînent ainsi dans leur sillage à la fois des réflexions sur la logique patrimoniale (Davallon, 2000a ; Davallon, 2006b ; et Davallon, 2016), sur la médiation culturelle

²⁵⁵ Le musée ne s'inscrit cependant pas dans une structure informationnelle au seul sens entendu par les SIC. Sa dimension communicationnelle nourrit également les approches en esthétique, liée notamment à la « fonction intuitive concrète » ou « fonction documentaire sensible » du muséal (Deloche, 2011, p. 241), menant certains auteurs à évoquer un « effet musée » (Poulot, 2022).



(Bordeaux et Caillet, 2013 ; Caillet, 1995 ; Chaumier et Mairesse, 2017) ou sur les publics²⁵⁶ (Le Marec, 2007). De manière plus récente, des travaux ont été développés sur les dispositifs numériques²⁵⁷ (Andreacola, 2014 ; Fraysse, 2015 ; Sandri, 2020) et sur les stratégies de communication des institutions muséales (Kerret, 2019). Elaine Ménard et Joan E. Beaudoin (2015) précisent de même le rapprochement envisageable entre les sciences de l'information — seulement — et la muséologie à partir du traitement et de la gestion d'informations, situées au cœur de l'activité muséale. De la sorte, les possibilités sont nombreuses, et les ramifications entre la muséologie et les SIC, multiples. Cependant, il n'échappera pas à l'attention du lecteur — et ce n'est pas particulièrement surprenant au vu des carences déjà soulignées sur le sujet — qu'une approche dédiée à la production de données sur les musées ne recoupe pas ce panorama succinct.

Cette absence est signifiante. Autant dire que la relation entre la muséologie et les SIC, largement entérinée dans le système académique français — parmi les relations entretenues avec d'autres disciplines comme l'histoire de l'art, l'histoire ou l'ethnographie —, exige une remise en perspective et un examen épistémologique pour comprendre les enjeux, voire les contradictions, de cet enchevêtrement disciplinaire. Peut-on même penser conjointement ces deux cadres ? Un tel examen suppose son lot de croisements et d'éloignements, effort nécessaire pour définir notre positionnement, car nous ne pouvons nous contenter d'une relation de subordination. Les plis disciplinaires créés aux points de tangence entre la muséologie et les sciences de l'information et de la communication forment des espaces de pleins et de creux, comme autant d'aspérités à ausculter. Il ne s'agira donc pas tant de comprendre les SIC que leur influence — et de manière plus large, leurs relations — sur (avec) la muséologie.

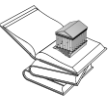
Les Sciences de l'information et de la communication, « un insurmontable pluriel »

L'union de l'information et de la communication constitue une spécificité française, ou du moins francophone — la tradition anglophone considérant les *Information Sciences* et les *Communication Studies* comme deux domaines distincts — administrativement consacrée par deux arrêtés du 20 janvier 1975 définissant les sections non médicales du Conseil Consultatif des Universités²⁵⁸ (ancien CNU — Conseil national des Universités). L'ambition de ce domaine, affirmée de manière performative par le CNU, repose dans l'étude de « la diversité des champs de l'information-communication en s'attachant notamment aux phénomènes de médiation, de conception, de production et de réception, aux représentations, à l'appropriation

²⁵⁶ L'ensemble des numéros de la revue *Publics & musées* (devenue en 2003 *Culture & musées*), dirigée par Jean Davallon et Hana Gottesdiener, puis par Éric Triquet et Isabelle Brianso, s'inscrivent dans cette perspective.

²⁵⁷ Il est par ailleurs mis à l'attention du lecteur que le 16^e numéro de la *Revue française des Sciences de l'information et de la communication* est consacré à « La médiation muséale au prisme du numérique » (Badulescu et De la Ville, 2019).

²⁵⁸ Pour une approche historique de la création des SIC dans le système académique français, je renvoie le lecteur à l'article instructif de Robert Boure, « L'histoire des sciences de l'information et de la communication » publié dans le 11^e numéro de la revue *Questions de communication* (2007).



des dispositifs sociotechniques et à l'innovation » (Conseil national des Universités [CNU], s. d.). Éric Dacheux (2009) le résume ainsi : il s'agit « de restituer toutes les dimensions (symboliques, politiques et économiques) d'une communication humaine, qui au niveau des individus est ontologiquement ambivalente » (p. 14). Pour pallier cette définition qui lui paraît insuffisante, il met en évidence deux aspects caractéristiques de ce domaine. La première repose dans la manière de penser le couple information-communication²⁵⁹. La seconde, qui constitue un élément fondamental pour la détermination des méthodes utilisées dans cette recherche, s'attache à l'interdisciplinarité sur laquelle se fondent les Sciences de l'information et de la communication. L'« insurmontable pluriel » (Bougnoux, 1993, p. 9) qui décrit ce domaine théorique témoigne de l'hétérogénéité aux fondements des SIC, « [nés] d'apports composites, de traditions et de pratiques diverses » (Jeanneret et Ollivier, 2004a, p. 27). Celle-ci n'est pas sans conséquence : l'interdisciplinarité des SIC constitue autant un point de tension épistémique dans sa conception scientifique autant qu'une caractéristique affirmée et régénératrice de son dynamisme.

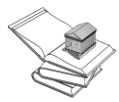
La métaphore du territoire employée par Bruno Ollivier (2001) structure les principaux enjeux liés à leur statut d'interdiscipline. D'une part, elle interroge la construction des filiations, à partir du développement du système actuel : le positionnement des SIC se trouve au croisement de plusieurs matrices épistémologiques, où « une culture souvent littéraire et/ou philosophique va rencontrer les concepts de la sémiologie, de la théorie de l'information, de la sémiotique, de la communication » (Ollivier, 2001, p. 341). Elle soulève ainsi des questionnements identitaires liés à la prospection de ses limites internes, en lien avec la pluralité des cadres théoriques mobilisés. Elle interroge également la formation des nouvelles générations des chercheurs et chercheuses. En second lieu, l'exploration des frontières des SIC, entendues en même temps comme des bornes et des points de passage, agite l'épouvantail de la reconnaissance institutionnelle²⁶⁰ et intradisciplinaire²⁶¹. Mais le sujet le plus saisissant repose dans la construction de l'objet des SIC, car l'interdisciplinarité rejette la spécificité d'un unique objet d'étude et d'une méthodologie typique : elle déplace sa force de production non plus autour des choses²⁶², mais sur « [la] manière de constituer l'objet en articulant des problématiques » (Ollivier, 2001, p. 352). Les SIC ont cette capacité « à intégrer

²⁵⁹ Dacheux (2009) présente notamment quatre manières de penser la relation entre informations et communication, selon les positionnements d'acteurs inscrits dans ce champ de recherche : symétrique, antagoniste, complémentaire, et en tant qu'objet (p. 15-16).

²⁶⁰ Rappelons ici que le CNRS ne reconnaît pas les Sciences de l'Information et de la Communication comme discipline.

²⁶¹ L'auteur s'interroge notamment sur la manière dont les chercheurs et chercheuses en médiologie et en sciences sociales interagissent.

²⁶² « Ce ne sont pas les objets étudiés qui définissent les SIC (elles ne sont pas des *Media Studies*, puisqu'elles observent la télévision, mais aussi le musée, l'entreprise, le supermarché...). Elles construisent des analyses de situations (avec les outils classiques de l'observation socioanthropologiques), mais aussi d'objets, qui peuvent être des messages, mais aussi des systèmes de classement, d'interface [...]. Elles étudient des acteurs sociaux et leurs pratiques communicationnelles, mais aussi des discours, des institutions ou des entreprises ou des dispositifs. » (Ollivier, 2001, p. 352)



les outils, les méthodes et les problématiques d'autres approches » (Ollivier, 2001, p. 347) : il est alors peu surprenant d'observer dans l'hétérogénéité des sujets²⁶³ la possibilité d'approches plurielles, pouvant se structurer avec d'autres communautés scientifiques. Pour Yves Jeanneret et Bruno Ollivier (2004a), cette dynamique contribue à « [tracer] peu à peu un espace d'objets et de questions qu'elles prennent plus particulièrement en charge » (p. 28).

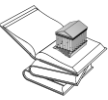
Configurer l'interdisciplinarité

Le rapport établi entre les sciences de l'information et de la communication et la muséologie est assez saisissant. Les deux champs se donnent comme des interdisciplines, mais se construisent pourtant sur des fondements épistémologiques différents. La muséologie est plurielle du fait de son approche par « champ » et par des méthodes issues de disciplines variées autour d'un même « regard », les SIC le sont par leur appel à des démarches méthodologiques, mais surtout par des problématiques multiples. Le risque de « cannibalisme » que fait alors peser l'interdisciplinarité sur la muséologie peut trouver un point de maîtrise dans l'idée qu'il s'agit non pas de partager le territoire de la recherche, mais de créer un nouvel espace de réflexion qui prend sens à partir des divers éléments disciplinaires pouvant être convoqués. Elle prend une impulsion recevable à partir de deux logiques.

La première encourage les échanges disciplinaires en mobilisant les réalisations existantes et en leur offrant un regard renouvelé. Dans ce cadre, les bornes frontières s'installent surtout, dans notre travail, avec la sociologie et l'économie, appliquées au domaine culturel. En effet, les productions issues de ces deux disciplines « [s'appuient] sur des travaux statistiques : ces derniers ont besoin d'une base statistique de référence qui détermine le contenu d'un champ à observer et à analyser, l'objectif étant de disposer d'un système cohérent et comparable » (Derouin, 2011b, p. 1). Ils en sont à la fois les producteurs et les utilisateurs. D'un côté, la sociologie ne s'est employée que tardivement à intégrer le musée dans son champ de recherche (Ballé, 1996 ; Eisenbeis, 1972 ; Fyfe, 2006). Catherine Ballé (1996) rappelle en particulier que si les enquêtes de Pierre Bourdieu et d'Alain Darbel sur les musées européens (1966) ont lancé un mouvement de récupération des études de publics²⁶⁴ par les services d'études culturels, c'est dans les années 1970 que la sociologie s'est orientée vers la généralisation d'observations sur les pratiques culturelles, correspondant « au souci de chiffrer les activités dans le secteur de la culture » (p. 288-289). Le développement des recherches sociologiques dans le champ culturel fait écho à l'institutionnalisation de l'économie de la culture, dans les années 1990, renforcée par trois facteurs : « la mise en avant d'une propension à générer des flux de revenus ou d'emplois, le besoin d'évaluation des décisions culturelles et au plan, théorique, le développement de l'économie politique vers des

²⁶³ L'ouvrage dirigé par Stéphane Olivesi, *Sciences de l'information et de la communication* (2019), brosse un portrait des différents objets intégrés dans le champ des SIC : le lecteur peut s'y référer pour apprécier un panorama récent des recherches qui y sont développées.

²⁶⁴ Concernant le développement des études de publics, le lecteur peut se référer au Chapitre 1.3. E. « Les évaluations : études de publics, évaluation muséale et indicateurs de performance ».



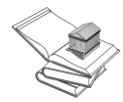
champs nouveaux (économie des activités non marchandes, révision du présupposé de rationalité, économie des organisations, économie de l'information et de l'incertitude) » (Benhamou, 2003, p. 5). Le musée y est alors considéré comme un « agent économique²⁶⁵ », dont on peut étudier à la fois l'implantation, les financements, la gestion de l'offre et de la demande, ou encore l'effet des politiques culturelles²⁶⁶. François Mairesse et Fabrice Rochelandet (2015) insistent de la même façon sur l'influence du tourisme culturel pour traiter le musée à partir de son angle économique, et dépasser le cadre de réflexion des politiques culturelles : « Le développement général du tourisme (aussi bien à l'intérieur du territoire qu'à l'international), durant ces trois décennies, est étroitement lié au mouvement de modernisation et de développement du système muséal, mais aussi à la transformation de son modèle économique, contrairement à celui des archives et des bibliothèques » (Mairesse et Rochelandet, 2015, p. 113). De manière générale, sociologie et économie trouvent un terrain commun par le biais de la production statistique, permettant d'appréhender le musée non pas pour lui-même, mais inscrit dans un champ plus large, qu'il soit culturel, artistique ou patrimonial. L'appropriation de ces aspects contribue à le considérer sur le terrain de la politique, de l'économie et du social.

Le second mouvement à partir duquel il est possible d'envisager l'interdisciplinarité à l'œuvre s'oriente vers les méthodes appliquées et applicables pour exhumer les infrastructures d'information liées à la production de données sur les musées. Car si le terrain d'analyse semble vierge de toute approche lorsque le regard se focalise sur la notion de musée, il est bien loin de l'être en prenant en considération des objets de recherches plus ou moins distants²⁶⁷, qui témoignent alors de la transversalité des problématiques qui y sont rattachées.

²⁶⁵ Une définition économique du musée est proposée par Víctor Fernández-Blanco et Juan Prieto-Rodríguez : « Nous la posons comme une organisation qui suit une voie générale spécifiée par le comportement économique, c'est-à-dire la maximisation d'une fonction objective sous un ensemble de restrictions économiques et institutionnelles. Dans cette perspective, nous laissons la place à divers objectifs, y compris la maximisation de la fréquentation et la maximisation des profits ; ainsi, notre définition reconnaît que de tels objectifs nécessitent une gestion efficace et que l'économie peut aider à les atteindre » (Fernández-Blanco et Prieto Rodríguez, 2020, p. 349). (« *We posit it as an organization that follows a general path specified by economic behaviour; that is, the maximization of an objective function under a set of economic and institutional restrictions. From this perspective, we allow room for various objectives, including the maximization of attendance and the maximization of profits; thus, our definition acknowledges that such goals require efficient management and that economics can help to achieve them.* »)

²⁶⁶ L'économiste Bruno Frey rappelle également qu'« un aspect plus large du comportement des musées est influencé par de nombreuses contraintes juridiques, administratives et financières, mais aussi par la façon dont les gens du musée [comme les conservateurs et les administrateurs d'art] pensent et agissent. Il convient d'introduire plus de flexibilité, de dynamisme et de nouvelles idées, afin de mieux répondre aux préférences des gens en matière d'art » (Frey, 2003, p. 36). (« *A wider aspect of museum behavior is influenced by many legal, administrative and financial constraint, but also by the way museum people (such as the curators and art administrators) think and act. More flexibility, dynamism, and new ideas should be introduced, resulting in a better fulfilment of the preferences of the people with respect to art.* »)

²⁶⁷ L'on pourrait notamment citer les travaux de Susan Leigh Star et de Geoffrey C. Bowker (2000 ; 2008) qui abordent les problématiques des classifications et des catégorisations à partir des classifications liées au domaine médical (système de classification médicale mondiale, classification



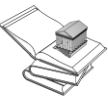
Confrontée à l'étendue des réflexions qui peuvent se manifester, il est possible de ne considérer que celles qui encadrent mes propres questionnements. Comme deux parenthèses encerclant les problématiques définies *supra*, elles permettent de faire osciller les échelles, les méthodes de recherche, et les regards. Au point le plus compact, les musées sont mobilisés à partir des infrastructures d'informations liées à leur fonction de recherche, d'étude et de documentation. Prenant ancrage dans une démarche à la fois relationnelle et écologique, fondée sur des observations de cas spécifiques — généralement des musées d'histoire naturelle ou d'ethnographie —, plusieurs travaux offrent un éclairage rattaché à l'anthropologie des sciences. Susan Leigh Star et James Griesemer en posent notamment les jalons en 1989, à partir de l'étude du Museum of Vertebrate Zoology (Université de Californie, Berkeley). Ils y mettent en exergue la gestion du travail scientifique²⁶⁸, fondée sur les méthodes de standardisation des informations et du développement d'« objets-frontières » (Star et Griesemer, 1989). Cette même mouvance se retrouve dans les recherches de Tiziana Beltrame (Beltrame, 2012 ; Beltrame et Jungen, 2013), ou encore d'Hannah Turner (2020), qui abordent la constitution de la culture matérielle au musée en tant que « donnée » (Turner, 2020, p. 4). Le deuxième crochet englobe une échelle plus large, permettant de sortir de la formule « traditionnelle » entre SIC et muséologie, nouée autour du lien entre musée et documentation. L'économiste J. Mark Schuster pose dans ces conditions des jalons pour penser le champ des politiques culturelles, dont font partie les musées, à partir des infrastructures d'information, revendiquant une approche à la fois holistique et toujours écologique. Il indique ainsi que :

Dans toute arène politique, l'élaboration d'une politique appropriée et efficace dépend de la qualité de la structure d'information dont disposent les participants à cette arène. Une telle infrastructure d'information ne se développe pas d'elle-même. Elle est plutôt conçue, développée et gérée comme un élément essentiel de la formulation et de la mise en œuvre des politiques. Cela devrait être tout aussi vrai dans le domaine de la politique culturelle que dans tout autre domaine politique²⁶⁹. (Schuster, 2002, p. 3)

internationale des maladies) et ethnique (dans les régimes d'apartheid) : leurs travaux ne se fondent pas tant sur un domaine spécifique que sur un objet transversal.

²⁶⁸ Les auteurs notent notamment qu'« à mesure que le musée mûrit et devient plus efficace, les scientifiques ont progressé dans la normalisation des interfaces entre les différents mondes. Dans le cas du travail de musée, cela vient de la standardisation des méthodes de collecte et de préparation. En parvenant à des accords sur les méthodes, les différents mondes participants établissent des protocoles qui vont au-delà du simple commerce entre les mondes » (Star et Griesemer, 1989, p. 413). (« *As the museum matures, and become more efficient, the scientists have made headway in standardizing the interfaces between different worlds. In the case of the museum work, this comes from the standardization of collecting and preparation methods. By reaching agreements about methods, different participating world establish protocols which go beyond mere trading across worlds boundaries.* »)

²⁶⁹ « *In any policy arena, the crafting of appropriate and effective policy depends on the quality of the information structure that is available to the participants in that arena. Such an information infrastructure does not develop on its own accord. Rather, it is designed, developed, and managed as a critical element in policy formulation and implementation. This should be no less true in cultural policy than in any other policy arenas.* »



Cette approche fait écho notamment à la construction de la muséologie comme « point de vue social » (Ethis, 2013, p. 13), marquant son importance dans la conception des politiques publiques.

Malgré leurs variations en matière de procédés, d'objets, et de revendication disciplinaire, ces différents espaces de recherche trouvent un terrain d'entente dans leur prise en charge de la production des savoirs et des données. Si elles indiquent des modalités possibles de la configuration de l'interdisciplinarité née de l'imbrication entre les SIC et la muséologie, elles permettent surtout de mettre en évidence les choix nécessaires pour croiser les méthodes et créer une spécificité disciplinaire en se réappropriant des productions exogènes.

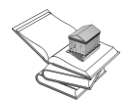
L'« objet » au croisement des dimensions : politique, sociale et technique

Considérer l'interdisciplinarité dépasse la seule intégration des problématiques et des méthodes, et des modalités d'échanges avec ses disciplines voisines. Dans les recoins de ses implications se pose ainsi une contradiction assez certaine entre les SIC et la muséologie, centrée sur leur objet d'étude. La première suppose une construction de son objet « en articulant les problématiques » (Ollivier, 2001, p. 352), à partir de l'aspect relationnel et dynamique du modèle communicationnel (Bougnoux, 1993, p. 14). Pourtant, la seconde ne s'interroge pas tant sur l'existence de son objet, que sur sa définition. Cette discordance (qui pourrait se schématiser par un renvoi entre position constructiviste et position phénoménologique) trouve une occasion de stabilité dès lors que l'objet de recherche ne porte plus sur le muséal même. La logique de l'interdisciplinarité avait déjà fait jaillir la possibilité d'éclairages multiples de l'objet « musée ». Mais c'est grâce à l'étude des infrastructures informationnelles, constituées comme « objets concrets » et « objets de recherche » (Davallon, 2004), offrant un moyen d'accéder à une représentation « construite » du phénomène muséal que muséologie et SIC vont trouver une articulation satisfaisante.

Centrer ce travail de thèse sur les structures d'information permet d'étudier un objet plus stable, intégrant les tensions entre logiques scientifiques et sociales inhérentes aux SIC²⁷⁰, et de manière non négligeable, sa dimension technique. Car Jean Davallon (2004) le rappelle :

Le fait que l'information et la communication apparaissent dans la société sous forme de moyens et de processus (c'est-à-dire de construits techno-scientifiques appréhendés à travers leurs caractéristiques essentiellement techniques et non scientifiques) a une conséquence pratique immédiate. La place faite par la société aux SIC est spontanément celle d'une théorie de l'objet technique c'est-à-dire au sens strict, d'une technologie. Toute recherche portant sur une autre dimension (condition de production, contexte de réception, etc.) semble relever par contrecoup de domaines scientifiques étiquetés par une discipline autre, telle que l'économie, la sociologie, etc. (p. 32)

²⁷⁰ D'après Yves Jeanneret et Bruno Ollivier (2004b), cette tension apparaît de manière inhérente au développement des SIC au sein des Instituts universitaires de technologie (IUT) afin de répondre à une demande politique et sociale.



La communication n'est pas un concept abstrait : son étude s'ancre dans des conditions matérielles, institutionnelles, opérationnalisées au sein de la société (Davallon, 2004). Pourtant, parler d'infrastructures informationnelles comporte une part d'inconnu : manipulant l'invisible, elles en deviennent invisibles elles-mêmes au profit de la visibilité de leurs réalisations. Le passage par la notion de « système d'information » est donc une modalité préalable pour saisir leurs enjeux.

Appuyé par le développement de « la cybernétique, la systémique (dans son application managériale) et l'informatique » (Cotte, 2009, p. 40), issu en premier lieu du domaine des organisations et des entreprises (Cotte, 2009, p. 41), l'objet « systèmes d'information » n'a intégré que récemment le champ des SIC²⁷¹. De manière fonctionnelle, ils se définissent comme des systèmes sociotechniques, composés de ressources permettant de collecter, stocker, traiter et distribuer de l'information. Ils sont constitués à la fois d'un sous-système social (intégrant les ressources humaines) et d'un sous-système technique (technologique), correspondant à une hétérogénéité supposée des actants. Cette définition succincte forme le squelette des systèmes d'information. Elle se doit d'être complétée par son environnement organique, car « le système d'information n'a de raison d'exister qu'en relation avec un système de décision (ou d'analyse dans le cas de la recherche pure) qu'il complète pour constituer un système de gestion (ou de recherche) efficient, et ce quel que soit le domaine concerné : recherche, action pour le développement, etc. » (Minvielle, 1996, p. 737). Liés aux notions d'observation, de création de connaissances, de participation à la coordination et à la négociation, les systèmes d'information peuvent englober ainsi une typologie large d'acteurs, dont les observatoires. Pourtant, rien ne laisse présupposer de leur configuration et de leurs enjeux dans un contexte situé. Car « en tant qu'objet d'une réalité concrète [le SI] même mute, bouge, circule, traverse des espaces (organisationnels, sociaux) et vient se présenter différemment au regard » (Cotte, 2009, p. 39).

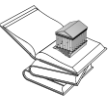
Repenser la muséologie

La recherche que je souhaite mener prend ainsi une tout autre ampleur. En considérant la muséologie sous l'angle des SIC, elle doit tâcher de répondre aux conditions définies par Yves Jeanneret et Bruno Ollivier (2004a) :

Une utilisation de diverses sciences humaines et sociales dans une perspective de plus en plus interdisciplinaire. Un effort pour dessiner, dans cette complémentarité des approches, des problématiques, et des programmes d'investigations originaux. Une adaptation permanente aux transformations, tout au long de ces trente ans, des réalités qu'elles veulent étudier. (p. 29)

L'exigence d'une méthode plurielle va, plus que la définition de l'objet « musée », interroger sa construction et son éclairage. Car le muséal se trouve à l'intersection des sphères, qu'elles soient culturelles, patrimoniales, artistiques ou encore créatives. Il ne s'agit donc plus de

²⁷¹ Je porte à l'attention du lecteur la publication en 2009 d'un dossier de la revue *Communication et Langues* consacrée à la thématique « Le système d'information comme média », coordonné par Yves Chevalier (2009).



considérer le musée pour ce qu'il contient, mais pour ce qu'il est, un biotope soumis à divers systèmes de représentation et d'information. Et c'est peut-être dans la possibilité de croisements méthodologiques fertiles que vont pouvoir émerger les conditions pour penser la spécificité de la muséologie et pour l'envisager comme discipline scientifique.

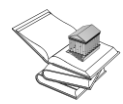
3. Méthodologie de la recherche

Tout chercheur le sait, la méthode n'est jamais qu'un moyen. Il n'en existe pas d'excellente ou d'imparable dans l'absolu. Le discours, dès lors qu'il érige des savoir-faire en norme, oublie que la « bonne » méthode demeure toujours relative à l'objet étudié. Elle se définit comme l'adéquation recherchée et obtenue entre les moyens d'investigation mobilisés et la finalité d'un projet de recherche. (Olivesi, 2007, p. 5)

L'examen des problématiques et la mise au jour des cadres disciplinaires mobilisés offrent une résonance particulière aux propos de Stéphane Olivesi. Si jusqu'ici, il a été possible de comprendre les enjeux liés à la manière dont se construisent les représentations du phénomène muséal et de son évolution, tout reste « à faire ». Pourtant, la configuration des cadres conceptuels, les potentielles lignes d'analyses qui s'en dégagent et la variabilité des actants génèrent des possibilités d'outils variés. Il serait bien délicat et peu pertinent de proposer une stratégie de recherche reproduisant un canevas méthodologique standard qui ne lui serait pas adapté. Loin de voir dans ce « pluralisme méthodologique » (Bernard et Joule, 2015, p. 186) des manières de faire « tapissées dans l'ombre, honteuses, comme coupables de ne se sentir guère présentables » (Kaufmann, 2011, p. 9), c'est dans l'explicitation de certains choix et de leurs limites que les méthodes plébiscitées vont trouver une fin satisfaisante.

L'ambition affirmée de ce travail vise à explorer un champ méconnu, mais surtout à partager les connaissances qui s'en dégagent en les rendant accessibles. Dans un souci à la fois de progression et de lisibilité, j'ai ainsi fait le choix, afin de donner de l'ampleur à mes questionnements, d'organiser chaque partie autour d'un terrain ou d'une problématique donnée. Cette dynamique a pour mérite de proposer un état des lieux global et large, tout en valorisant les liens et les renvois entre chaque section.

Les études de terrains menées s'organisent ainsi autour de trois notions clés, apparues au fil de mes réflexions comme des éléments structurants d'une recherche multidimensionnelle : recensement, observation et diversité. Il s'agit ainsi de mettre en lumière trois espaces de réflexion, reliés entre eux, mais pouvant composer chacun une facette unique de ce travail. D'une part, les questions du recensement (*Partie II*) et de l'observation (*Partie III*), toutes deux imbriquées dans le domaine des statistiques, explorent un domaine peu exploité. Pour les aborder, le choix d'une approche inductive permet de se dégager de tout présupposé pouvant interférer avec une compréhension globale et pertinente, en influant sur l'analyse et les résultats. Outre sa construction oxymorique, la volonté d'« exhumer l'invisible » comporte une contradiction peu anodine : elle nécessite de choisir un point de départ perceptible dans le monde réel. Dans un mouvement allant de la « production » au producteur, il s'agit



d'identifier en premier lieu les actants et leurs méthodes. Ce point est un prérequis pour analyser leur environnement et leur fonctionnement et évaluer leur contribution dans la constitution de populations muséales, dans une démarche compréhensive (Bernard et Joule, 2015, p. 186). De manière assez paradoxale, cette approche suppose l'utilisation d'outils qualitatifs, mais appliqués aux productions du quantitatif : notons ici ce point, afin d'éviter toute confusion ultérieure.

Les notions d'évolution et de diversité, abordées à partir d'enjeux définitionnels (*Partie IV*), supposent quant à elles un traitement particulier. Inscrites dans une approche plus « fondamentale », elles prennent appui ici sur l'hypothèse de l'existence de visions différenciées du musée à travers le monde (voir *supra*)²⁷² sans pouvoir véritablement la confirmer. Vérifier — ou infirmer — cette assomption suppose ainsi de prendre en considération un espace homogène, où peuvent s'exprimer ces visions plurielles et d'en définir un outil d'analyse applicable afin d'objectiver les possibles perceptions du phénomène muséal.

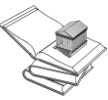
Alors pour configurer les paramètres de la recherche, tentons d'en établir les principales caractéristiques. Celles-ci permettront de définir les terrains autour desquelles vont pouvoir être développées des logiques originales et adéquates. Que le lecteur ne soit cependant pas surpris : la multiplicité des méthodologies mobilisées ne peut être exprimée de manière entièrement satisfaisante ici. Elles seront précisées ultérieurement pour chaque partie que le lecteur souhaitera découvrir et approfondir.

A. Définir les terrains, paramétrer la recherche

Choix des paramètres et contexte de la recherche

La pluralité des logiques envisagées et des notions à approfondir fait écho aux choix des espaces — à la fois géographiques et chronologiques — à étudier, pouvant permettre une analyse correspondant à des échelles multiples. Pour contrebalancer cette multiplicité, ces espaces doivent répondre à un critère d'homogénéité, garant de la possibilité d'une compréhension globale à la fois des éléments communs, des possibilités de comparaison et des mises en évidence des disparités à l'œuvre. De fait, toutes les échelles territoriales sont ici mobilisées : territoire régional et national, territoire supranational et échelle mondiale, dès lors qu'elles peuvent être justifiées par des limites territoriales, administratives ou culturelles correspondant à ce besoin de cohérence. Dans ce cadre, l'accent est porté notamment sur la France et l'espace européen. Le choix de ces territoires s'explique d'une part par les facilités d'accès (accès aux données, compréhension linguistique), de l'autre par des raisons historiques. En considérant le musée comme une création européenne, on pourrait supposer un lien fort entre le champ muséal et la production statistique, et de fait une certaine robustesse

²⁷² L'étude « Définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal : du musée aux musées » (Annexe 1. « Définitions ») va dans le sens de cette hypothèse à partir de l'analyse notamment des définitions du musée présentes dans un cadre législatif.

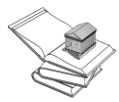


des données existantes. Cependant, cette cohérence à l'intérieur d'un espace ne présuppose pas de pouvoir appliquer les principes qui le régissent à d'autres zones géographiques. Pour éviter tout risque d'extrapolation, les méthodes développées s'appuieront également sur des comparaisons, permettant dans le même temps de rappeler la dimension mondiale de ce sujet. La question des bornes chronologiques à définir nécessite également quelques précisions. Il serait bien difficile de retracer une histoire des systèmes d'informations liées aux données statistiques muséales (qui soulèvent à la fois des difficultés de comparaison et surtout de discontinuité des données) : tel n'est pas, par ailleurs, le propos de ce travail. L'état des lieux que je propose de réaliser ici se pose sur des bornes chronologiques récentes (2018-2022) correspondant à la réalisation effective de ce travail de recherche. Pour autant, afin d'intégrer l'aspect évolutif du phénomène muséal et d'appréhender les éléments existants en contexte, l'appel à des données historiques n'est pas proscrit afin d'en offrir une perception historicisée.

En reprenant les trois problématiques exposées *supra* (le processus de définition du musée et la circonscription du phénomène muséal ; la production et l'usage de données quantitatives sur le monde des musées ; la perception et la compréhension de la diversité muséale), il serait certainement artificiel de chercher à les traiter de manière entièrement décloisonnée. En modifiant les échelles d'observation et de traitement des données, il sera possible de mettre en lumière comment ces problématiques s'agencent entre elles, et permettent l'émergence de certaines lignes de force, plus robustes selon les territoires.

Deux éléments sont également à prendre en considération dans la mise en œuvre de cette méthodologie de recherche, qui l'inscrivent dans un contexte d'intérêt favorable. Deux facteurs indépendants, l'un structurel, l'autre conjoncturel, peuvent l'expliquer : le premier s'attache aux débats relatifs à la définition du musée générés au sein de l'ICOM, en particulier depuis la 25^e Conférence générale de l'organisation à Kyoto en 2019. Le second est corrélé aux effets de la pandémie de la Covid-19, interrogeant l'adaptation d'un secteur particulièrement touché par les fermetures²⁷³ et entravé dans sa mission envers le public. Cette crise a suscité un certain dynamisme dans la production de données, sans pour autant présager de sa pérennité. Bien que l'intégration de ces événements dans ce travail de thèse soit asymétrique (l'un devenant un terrain d'analyse à part entière, l'autre une modalité à prendre en compte dans la collecte et l'analyse des données), ils rappellent que le travail de recherche ne s'effectue pas de manière entièrement linéaire et reste soumis aux évolutions endogènes et exogènes du champ étudié.

²⁷³ Plusieurs organismes internationaux ont par ailleurs réalisé des enquêtes de suivi durant la période de crise sanitaire : le lecteur peut consulter les rapports publiés par l'Unesco (Mairesse et Unesco, 2020 ; Mairesse et Unesco, 2021), l'ICOM (ICOM, 2020b ; ICOM, 2020b et ICOM, 2021) et NEMO (NEMO, 2020a ; NEMO, 2020b et NEMO, 2021).



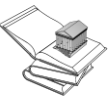
Recenser les musées (Partie II)

Le premier terrain s'est développé autour de l'ambition de comprendre les possibles méthodes du recensement des musées, les logiques orientant leurs producteurs, et leurs effets dans la construction de populations muséales en France. Une étude exploratoire du territoire parisien *intra-muros*, ville historiquement ancrée dans l'histoire des musées et à fort potentiel touristique, a permis de travailler sur un espace défini, pouvant concentrer une partie des problématiques se développant à l'échelle nationale. L'objectif est ainsi d'appréhender les potentielles manières d'établir un « portrait » des musées en compilant un ensemble de ressources, avec l'idée sous-jacente qu'un musée, pour exister, doit communiquer et être visible à partir de traces. Mais cette analyse a surtout permis de mettre en place une méthode de recherche applicable à l'ensemble de la France afin d'établir à la fois le panorama le plus complet du phénomène muséal sur un territoire national et d'en faire émerger les différentes visions. Elle se fonde notamment sur l'analyse d'outils « compilant » les musées (Liste des musées de France, *Museums of the World*, Wikidata, TripAdvisor). La démarche inductive s'est développée sous deux angles complémentaires : la première visant à analyser les données récoltées par le biais de ces corpus, la seconde à retracer les logiques contribuant à leur mise en place.

Afin d'établir des points de comparaison et permettre la mise au jour de constantes, j'ai également pris le parti de remettre ces données en perspective avec d'autres méthodologies développées dans des contextes scientifiques et politiques variés. Il sera ainsi question du projet MuseumStat développé aux États-Unis au sein de l'Université de Drexel (Philadelphie) et l'Institute Museum and Library Services (dans une approche du musée comme appartenant à un « thinking system ») coordonné par Neville Vakharia et du projet Mapping Museums, porté par Fiona Candlin (Université de Birkbeck), dont l'ambition était de recenser l'ensemble des musées du Royaume-Uni de 1960 à 2020, afin de permettre une nouvelle approche de l'histoire des musées.

Observer les musées (Partie III)

Le deuxième axe de cette étude est fondé sur une approche des acteurs de l'observation des musées et sur leurs stratégies, à la fois pour délimiter leur périmètre d'observation, mais également pour appréhender leurs méthodes de collecte, de production, d'analyse et de diffusions de données sur le champ muséal. Il s'agit donc de remettre la question des statistiques muséales — appartenant au domaine des sciences sociales — au centre de cette recherche. Afin d'appréhender la diversité de ces acteurs, cette recherche a pris place à l'échelle européenne, à partir d'un échantillon de 33 pays, permettant de prendre en considération à la fois des problématiques régionales, nationales et internationales. L'un des principaux acteurs européens, le groupe EGMUS (European Group for Museum Statistics) a constitué une porte d'entrée dans ce domaine : d'une part en regroupant une partie des professionnels travaillant sur la statistique muséale, de l'autre en mettant en exergue les principales difficultés pour obtenir des données robustes et comparables à l'échelle de l'Europe. Cette recherche s'est ainsi fondée en premier lieu sur un travail d'identification des



lieux de collecte, de production et de diffusion de statistiques dédiées aux musées, en prenant en compte l'intégration de celles-ci au sein de données plus larges, en particulier sur le champ culturel. L'analyse qualitative, traduite par la mise en place d'entretiens semi-directifs, a ensuite été orientée sur les conditions de productions de ces mêmes données, afin de prendre en considération leur contexte, les enjeux de définition du périmètre étudié, les indicateurs des statistiques muséales, la méthodologie de travail, et les aspects politiques et législatifs liés à leurs travaux. Ces entretiens m'ont permis de compléter mon panorama d'acteurs et d'appréhender leur fonctionnement dans une approche plus compréhensive et nuancée.

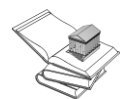
Définir les musées, appréhender leur diversité (Partie IV)

Derrière toutes ces questions, nous pouvons déjà intuitivement supposer que les conclusions nous mèneront à explorer les questions de diversité dans le domaine des musées : une diversité d'approches, une diversité de formes (muséales), une diversité de conceptions qui finalement pose des interrogations profondes face à la nécessité de définir le musée comme une entité unique. Le troisième terrain se concentre autour du processus de définition mené par l'ICOM depuis sa création en 1946, et plus particulièrement autour de la Conférence générale de Kyoto en 2019. Si le Conseil international des musées ne représente pas l'entièreté du champ muséal, il constitue cependant la seule organisation de professionnels de musées à être présente sur l'ensemble des continents du monde (à l'exception de l'Antarctique). Agissant comme un laboratoire du monde des musées, les débats qui s'y tiennent constituent un matériau foisonnant, significatif et représentatif des préoccupations de ce secteur.

La « bataille de Kyoto » (Mairesse, 2020c), en abordant les possibilités d'évolution de la définition du musée, a cristallisé des positions particulièrement antagonistes, à la fois sur ce que devait être une définition, mais également sur la nature même du (des) musée(s). À partir de l'analyse d'archives, de documentation et d'observations réalisées lors et au lendemain de la Conférence générale de Kyoto en 2019, jusqu'à l'aboutissement de ce processus lors de la 26^e Conférence générale de Prague en 2022, il a été possible d'investir la portée de ces débats et leur effet sur l'organisation même. Mais cette partie prend surtout comme point central une analyse de données textuelles appliquée sur un corpus de 269 définitions. Celles-ci, issues de zones géographiques diverses, ont été déposées sur une plateforme dédiée lors d'une consultation organisée par le Comité permanent pour la Définition du Musée, Prospectives et Potentiels (MDPP) en 2019. C'est à partir de cette étude, remise en perspective par les résultats des consultations organisées entre 2021 et 2022 par son successeur, le comité ICOM Define, qu'il sera possible d'envisager l'existence de visions différenciées du musée à travers le monde.

B. Les outils de la recherche

À la manière de l'archéologue choisissant les instruments les plus adaptés aux contraintes de son terrain, les espaces de recherche que nous avons délimités supposent de sélectionner les outils répondant aux exigences de la démarche plébiscitée. Dans tous les terrains choisis,



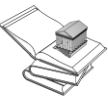
l'approche compréhensive est de mise afin de contribuer à la création de connaissances et à la compréhension des phénomènes observés. Les moyens mobilisés participent pleinement de cette démarche, articulée autour de deux moments, qu'il est souvent difficile de compartimenter : la production de données et leur traitement. Leur choix est le résultat d'une adaptation à la fois structurelle et conjoncturelle, mais n'est en aucun cas neutre. Sans préciser ici leur agencement au sein de chaque terrain, la mise en lumière de leurs forces et leurs failles est essentielle pour la mise en œuvre de ce travail.

Composer des corpus primaires

Le premier outil, fondamental, repose dans la constitution de corpus primaires. Ceux-ci sont déjà des objets complexes : sources de données, ils composent des objets concrets, inscrits dans le monde réel, répondant à des logiques qui leur sont propres. S'agissant d'aborder à la fois les problématiques du recensement et de l'observation des musées, il est nécessaire de regrouper des ensembles de documents hétérogènes, correspondants aux axes définis. La pertinence des corpus repose principalement dans les critères d'inclusion qui sont définis pour leur constitution, dépendant des objectifs souhaités. Ces corpus ne doivent pourtant pas occulter une limite certaine : l'exhaustivité cherchée n'est qu'idéale, car difficilement réalisable. Tout un ensemble de conditions y contribue, qu'il s'agisse du repérage des sources, des méthodes de collecte (*in situ*, dans des lieux spécialisés, sur internet), de leur accessibilité (linguistique, physique, numérique), mais également de leurs disparités. Cette ambition est pourtant nécessaire afin de balayer le champ le plus largement possible et pouvoir en établir, si nécessaire, des échantillons représentatifs.

Un premier corpus a été présenté précédemment sur l'ensemble des définitions et des catégorisations appliquées aux musées.

Autour de la thématique du recensement et de l'observation, cinq corpus ont été développés (quatre pour la ville de Paris, un pour le territoire français) : l'on y trouvera parmi les sources mobilisées autant des guides touristiques, des répertoires, des listes, des bases de données, que des rapports, des documents professionnels, des sites web, des brochures ou encore des cartographies et des visualisations de données.

TABLEAU 6. Bases de données et répertoires de musées²⁷⁴

Paris	Cabinets parisiens du XVIII ^e siècle
	Les musées parisiens à la moitié du XIX ^e siècle
	Morphologie brute des musées parisiens au XX ^e siècle
	Les musées parisiens au XXI ^e siècle : approche contemporaine
France	Base de données compilées (Liste des musées de France, <i>Museums of the World</i> , TripAdvisor, Wikidata)

Concernant les enjeux de la statistique européenne, l'étude se fonde notamment sur un corpus d'acteurs identifiés dans le processus de collecte, d'analyse, de diffusion de données chiffrées ou sur la délimitation d'un périmètre de musées. Pour chacun d'entre eux, j'ai collecté les productions statistiques.

TABLEAU 7. La statistique européenne

Acteurs de la statistique européenne	Documentation et diffusion de la production statistique
--------------------------------------	---

Enfin, sur la problématique de la définition du musée telle qu'elle est établie par l'ICOM, on peut identifier trois corpus, le premier composé d'archives relatif aux discussions sur les statuts de l'organisation (1946-2004), un second relatif au processus même de définition (2015-2022) collectant une documentation dense, mais également les documents de travail, les rapports et les verbatims collectés lors de divers événements. Le troisième, mais non le moindre, regroupe l'ensemble des définitions déposées sur la plateforme participative de l'ICOM entre janvier et avril 2019 et présentées par le MDPP comme soubassement de la version proposée au vote en 2019.

²⁷⁴ La méthodologie et les sources de ces différents corpus, sont explicités et décrits en Annexe 2.

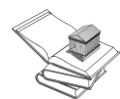


TABLEAU 8. La définition du musée de l'ICOM

Archives (1946-2004) : un regard sur les statuts de l'ICOM	Archives de l'ICOM relative aux Statuts, Forum ICOM-L
Processus de définition (2015-2022)	Documentation produite par l'ICOM, le MDPP, ICOM Define, et ses différents comités ; verbatims des interventions lors des Conférences générales de Kyoto (2019) et Prague (2022) ; lettres de démission ; rapports des consultations d'ICOM Define (Krajcovicova et al., 2021a et 2021b)
Corpus de définitions (2019)	Définitions collectées dans le cadre de la plateforme mise en place par le MDPP (janvier-avril 2019)

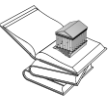
De manière plus générale encore, la délimitation entre l'outil et le matériel est poreuse. Car ces corpus primaires peuvent servir, ici, à la fois pour l'analyse des données qu'elles contiennent et qu'elles manipulent, mais aussi pour l'identification des ensembles d'acteurs qui les produisent. Enfin, une troisième possibilité apparaît : elles peuvent être étudiées comme des objets de recherche pour elle-même, notamment en sollicitant le concept d'objet-frontière, qui joint la flexibilité interprétative aux infrastructures (Trompette et Vinck, 2009). Il est donc nécessaire, outre la mise en place d'une méthodologie de collecte précise, de pouvoir en définir les objectifs dans l'exploitation des données. Cette étape est fondamentale pour permettre de s'appuyer sur des résultats clairs et lisibles, pouvant être appuyée par des méthodes graphiques issues de la *data visualisation* et surtout, de la cartographie.

S'entretenir

Un deuxième outil est apparu comme indispensable pour poursuivre dans l'approche compréhensive :

L'entretien offre un avantage inestimable : éviter de penser de « trop haut » les acteurs et leurs productions discursives. [...] Mais en réalisant des entretiens, il a moins de chance de réduire l'activité sociale à des logiques « formelles », loin de la « bataille » des interdépendances qui structurent les manières d'être, de se tenir et de penser des agents sociaux. (Legrave, 2007, p. 36)

Utilisés en sciences sociales, les entretiens se développent au croisement de deux tendances : celle d'une plus grande place accordée à l'informateur (Kaufmann, 2011, p. 16) et de la multiplication des méthodes (Kaufmann, 2011, p. 17). Consistant en des entretiens oraux, qu'ils soient individuels ou de groupes, les entretiens ont pour objectif d'obtenir des informations, « dont on analyse le degré de pertinence, de validité et de fiabilité en regard des objectifs du recueil d'informations » (De Ketele et Roegiers, 1996, cités par Imbert, 2010, p. 24). Plusieurs catégories existent, qu'elles soient directives, semi-directives ou compréhensives, adaptées aux enjeux des recherches menées et aux résultats souhaités.



Ici, l'ensemble des recherches menées se fondent sur des entretiens de type semi-directifs (35) : ceux-ci permettent de faire émerger des discours par thèmes, d'offrir une information de bonne qualité correspondant aux points à découvrir, d'approfondir et de comprendre les problématiques traitées. Elles agissent ainsi à la fois comme une collecte de données et la possibilité d'émergence d'hypothèses au gré des rencontres. Ces entretiens ont nécessité la mise en place de grilles de questions, adaptées selon les contextes de rencontres et les spécificités des problématiques et des informateurs ainsi qu'en fonction des informations récoltées. Cependant, l'analyse des données, dans ce cadre, ne se fonde pas sur l'analyse de discours ou sur les possibilités d'études statistiques (les échantillons sélectionnés étant restreints), mais bien sur la mise au jour d'informations, dont la pertinence, la véracité et la réflexivité ont dû être remises en perspective au fil des entretiens.

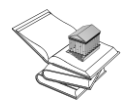
TABLEAU 9. Entretiens semi-directifs²⁷⁵

Acteurs français (recensement et statistique)	5
Acteurs du recensement (Royaume-Uni, États-Unis)	2
Acteurs de la statistique européenne (hors France)	26
Acteurs internationaux et processus de définition	2

Deux éléments sont à noter dans la mise en œuvre de ces entretiens. D'une part, la mise en place d'une grille d'entretien a permis de réaliser certaines études de manière collective. C'est notamment le cas pour les entretiens réalisés avec des acteurs de l'observation des musées, dont l'échantillonnage et la réalisation²⁷⁶ ont été produits conjointement avec Marek Prokupek, alors postdoctorant au LabEx ICCA (2018-2020), avec lequel certaines interrogations de recherche étaient partagées. De l'autre, ces entretiens ont eu lieu pour la plupart de manière virtuelle, du fait de l'éclatement géographique des informateurs, mais surtout des conditions de réalisation de cette thèse, en contexte de pandémie de la Covid-19 et de restrictions des déplacements. Malgré l'absence de socialisation lors de la période de la pandémie, le contact avec les enquêtés a été encouragé par la mise en œuvre et la participation d'événements scientifiques, en amont de la période de crise : ce fut notamment le cas grâce à l'organisation de séminaires de recherche entre 2018 et 2019, coordonnées par François Mairesse (Université Sorbonne Nouvelle), Olivier Thévenin (Université Sorbonne Nouvelle) et Sylvie Pflieger (Université Paris-Cité) sur le thème des « Observatoires de musées » dans le cadre du projet structurant du LabEx ICCA « Modèle culturel français ». J'ai également eu la possibilité d'assister aux Réunions annuelles d'EGMUS, d'abord à Bucarest (Roumanie) en 2019, puis de manière dématérialisée en 2020 et 2021. Ces différents rendez-vous ont

²⁷⁵ La liste des entretiens réalisés est présentée en Annexe 1, accompagnée d'une partie des retranscriptions, pour lesquels l'accord des personnes interrogées a été obtenu.

²⁷⁶ Cette collaboration n'inclut cependant pas l'analyse des données récoltées, qui sont le résultat du travail de l'autrice de cette thèse.



permis d'établir une certaine relation de confiance entre les divers participants et participantes, en m'identifiant comme « jeune chercheuse » et en justifiant du sérieux du projet mené.

Si les modalités numériques ont pu faciliter, dans une certaine mesure, la prise de contact avec les acteurs sélectionnés, la virtualisation des échanges a fait émerger plusieurs limites²⁷⁷, à la fois dans la maîtrise des outils informatiques (mauvaise qualité des outils audio, des connexions, entretiens en contexte personnel et/ou familial) et dans la qualité des échanges (temporalité plus limitée, effacement des aspects liés à l'empathie, modification de la relation entre l'enquêté et l'enquêteur).

Cette recherche n'intègre pas d'analyse quantitative. Néanmoins, il a été possible cependant, dans le but d'obtenir des informations complémentaires, de réaliser de très courts questionnaires ouverts. À la manière d'une transposition écrite des questions pouvant être posées aux enquêtés, un questionnaire²⁷⁸ (six questions) a été transmis aux conseillers-musées des DRAC (Directions Régionales des Affaires Culturelles) et des DAC (Directions des Affaires Culturelles) du territoire français.

L'analyse de données textuelles

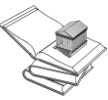
Le dernier outil que j'ai mobilisé pour cette recherche répond à la proposition de Jean-Louis Chiss, qui clamait en 2020 au sujet de la définition du musée que « la linguistique de corpus a changé la donne ». Il revendiquait alors « [un travail] sur les occurrences de “musée” dans de grands corpus et confronter les résultats aux définitions déjà recensées de musées » (Chiss, 2020). Une telle ambition suppose d'en trouver les moyens adéquats : ceux-ci correspondent aux possibilités des analyses de données textuelles qui « font appel à la statistique, à l'analyse de données, à l'ingénierie linguistique et à la sémantique » (Moscarola, 2018, p. 203). Cependant, on ne pourrait se contenter de mentionner le champ d'analyse pour en comprendre toute la complexité dans l'approche et la réalisation. Car l'analyse de contenu est un domaine complexe. Comment l'indiquent Bernard Fallery et Florence Rodhain, les approches dépendent des questions posées :

De quoi parle-t-on ? C'est le domaine de l'approche lexicale. Comment en parle-t-on ? Il s'agit alors d'approche linguistique. Comment représenter une pensée ? C'est l'ambition de la cartographie cognitive. Et enfin, comment interpréter un contenu ? Il s'agit de l'assistance à l'analyse thématique. (Fallery et Rohain, 2007, p. 1)

Dans le cas qui nous intéresse, le corpus à explorer était facilement circonscriptible, puisque s'agissant de 269 propositions de définitions, déposées entre janvier et mars 2019 sur une

²⁷⁷ Quelques travaux font état des difficultés rencontrées et des effets de la pandémie de la Covid-19 sur les terrains de recherche. Le lecteur peut notamment se référer à l'article de Hadrien Clouet, Julie Oudot et Camille Noûs, « Une dématérialisation contrainte : enquêter par temps de Covid-19 » (publié dans la revue *Sociologies pratiques* 2021/2 [N° 43]) et du texte de Deborah Galimberti, *Les enquêtes par entretien à l'épreuve de la distanciation*, intégré dans la collection « Le Virus de la Recherche » des Presses universitaires de Grenoble (2021).

²⁷⁸ Le questionnaire est présenté en Annexe 1. « Paroles. Questionnaires utilisés ».



plateforme ouverte mise en place par l'ICOM et le MDPP. Pour autant, les méthodes à appliquer pour l'exploiter ne relevaient pas de l'évidence. Le choix de l'outil s'est porté sur le logiciel Sphinx Quali, de manière conjoncturelle du fait de la rencontre avec son créateur, Jean Moscarola. Cet outil bénéficiait de plusieurs atouts pour une exploration : « [mélangeant] les approches et les ressources d'analyses, permettant d'analyser de manière rapide des corpus très volumineux et de diverses origines, et de combiner des synthèses automatiques, des analyses de contenu, des fouilles de texte et des analyses statistiques » (Boughzala et al., 2014, p. 2). Le concours de Jean Moscarola et de François Mairesse a notamment été essentiel pour mener à bien cette entreprise, qui paraissait d'un point de vue personnel, à ses débuts, assez périlleuse.

C. Positionnement et contours de la recherche

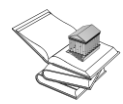
Toute méthodologie de recherche comporte ses biais et ses limites, et celle-ci n'y fait certainement pas exception. Outre les contours de chaque terrain, qui seront présentés en temps et en heure, la temporalité de cette recherche et son positionnement nécessitent d'en préciser quelques bornes que je ne dépasserai pas.

Un regard porté « sur » le monde des musées, « hors » du monde des musées

Parler de représentations suppose de s'interroger sur ses principaux émetteurs. Le lecteur remarquera ainsi que si les musées agissent pour leurs publics, qu'ils leur soient proches ou éloignés, ce dernier n'est ici pas envisagé comme un des acteurs de ses définitions. De la même manière que la majorité des définitions du musée ne sont pas pensées du point de vue du public²⁷⁹, la manière dont les publics perçoivent les musées, dans un savant mélange entre attraction et répulsion, ne constitue pas un angle de notre recherche.

Cela aurait pu être le cas : il aurait été possible d'étudier la manière dont la presse généraliste et spécialisée s'attache à présenter le musée, de s'intéresser aux questionnements liés à la fréquentation, de mettre en place des questionnaires et des entretiens pour appréhender leurs représentations du phénomène muséal. Le risque aurait été de soumettre la dénomination « musée » à l'approbation populaire, qui aurait pu se justifier par une adéquation avec leur conception propre du musée. Le sujet est loin d'être dépourvu d'intérêt. Pour autant, en cherchant à comprendre la production de savoirs autour du musée à partir des productions statistiques, cet aspect de la recherche ne prend qu'une importance relative. Dans l'optique de permettre une meilleure appréhension des phénomènes à l'œuvre, ce positionnement administratif et institutionnel m'a paru être l'angle le plus pertinent pour commencer ce travail et proposer des hypothèses et des conclusions véritables.

²⁷⁹ Franciscus Nuyens (1981, p. 151) montre également que la définition est établie du point de vue de l'institution, rarement de celui des publics (cité par Mensch, 2020, p. 371) alors que ce basculement d'orientation pourrait radicalement changer sa construction.



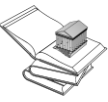
De même, le travail de collecte ne m'a pas menée à réaliser un recensement des musées en sillonnant les routes et en réalisant un véritable travail « de terrain », à la fois de collectes de données et d'entretiens, comme l'ont fait avec brio Lianne Mac Tavish (2021) et Fiona Candlin (2022) sur leurs territoires respectifs. De manière assez significative, ce travail sur le champ muséal a été réalisé sans interroger les principaux concernés, c'est-à-dire les musées mêmes. Ce point se justifie d'une part par le sujet de ma recherche, qui visait à travailler avec les données existantes, afin de mieux les connaître, d'appréhender leurs significations, leur cadre de production et leur construction du champ muséal. De l'autre, cela aurait nécessité de définir en premier lieu ce qu'est un musée, ce qui, pour ma part, constitue certainement l'ultime maillon de la chaîne de la recherche. Car l'ambition n'est pas ici de partir d'une définition du musée donnée, qui serait « la bonne » définition et servirait de boussole pour établir un recensement. De fait, je ne souhaite pas réaliser un recensement global des musées dans le monde — qui constituerait un projet de recherche en soi : il s'agit de travailler sur des bases de données, de comprendre leur création, leur application, et leurs objectifs. En somme, d'étudier un regard « sur » le monde des musées, mais « hors » de lui.

Un secteur fragile : les effets de la pandémie de la Covid-19

Le déroulement de ce travail de recherche s'est effectué dans des conditions particulières, qui ont pu avoir un impact plus ou moins prononcé sur la manière de traiter nos problématiques. En premier lieu, et j'en ai fait état précédemment, les restrictions de mobilité, la virtualisation des échanges, les nombreuses fermetures de lieux de travail pour des durées parfois indéterminées ont joué sur la réalisation de la méthodologie de cette recherche. Certains déplacements, devant donner lieu à des terrains de recherche, ont été stoppés, pour se contenter dans une large mesure d'un accès numérique aux données. Il aura donc fallu reconfigurer le travail préalablement envisagé, repenser les logiques, abandonner certaines idées pour en adopter d'autres.

Outre les difficultés ayant pu être rencontrées, cette crise a surtout souligné les enjeux et les limites d'une méthode face à la fermeture d'un monde. Car les musées dans le monde ont été soumis à une vague de fermetures particulièrement importante. D'après les enquêtes menées par François Mairesse dans le cadre de l'Unesco (2020 et 2021), plus de 83 % des États membres de l'Unesco ont pris des mesures de fermetures²⁸⁰ (totales ou partielles). Couplées avec la baisse phénoménale du tourisme mondial, les baisses de fréquentation ont été drastiques (environ 70 % de la fréquentation des musées). D'un point de vue économique, les recettes des établissements ont diminué « entre 40 et 60 % par rapport aux résultats de 2019 », et les subventions publiques restent disparates (pour un quart des musées des États membres, celles-ci ont fortement diminué). La crise sanitaire de la Covid-19 a également eu un impact sur l'utilisation du numérique par les musées (Mairesse et Unesco, 2020, p. 17), s'appuyant pour la plus grande part sur des ressources existantes, mais encourageant également les

²⁸⁰ Les tendances qui sont développées dans les rapports produits par l'Unesco sont confirmées par les différentes enquêtes menées par l'ICOM (2020b ; 2020c et 2021) et NEMO (2020a, 2020b et 2021).

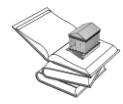


expositions en ligne, l'utilisation des réseaux sociaux, mais également la mise en place d'activités spéciales (Mairesse et Unesco, 2020, p. 18). Comme pour de nombreux secteurs dans le monde, plusieurs interrogations et inquiétudes sont apparues : allait-on assister à des fermetures définitives importantes de musées ? Les musées pouvaient-ils retrouver leur fréquentation ? Les transformations dues à l'ancrage numérique allaient-elles bouleverser le fonctionnement des musées de manière pérenne ? De manière générale, les effets de cette période sont encore difficiles à percevoir sur le long terme. Cependant, si ces interrogations émergeaient dans le milieu professionnel, elles devaient aussi se traduire dans l'activité des acteurs du recensement et de l'observation des musées. Comment alors prendre la mesure de cette deuxième couche de transformations ? Il fallait d'une part pouvoir saisir les modifications à l'œuvre et donc modifier certaines interrogations, sans pour autant considérer cette période comme un sujet d'analyse en soi. Il est apparu quelques difficultés à pouvoir prendre de la distance avec un contexte particulièrement présent et pesant, sujet de préoccupations pour certains, mais pas nécessairement pour d'autres. De fait, que le lecteur ne soit pas surpris de ne pas voir clairement exprimé ici, ou alors parfois de manière chancelante, des problématiques liées au contexte de recherche : car pour répondre aux exigences premières de ce travail — c'est-à-dire connaître les systèmes d'information liés à la représentation du phénomène muséal et de son évolution — il m'a fallu trouver un certain équilibre entre de nouvelles opportunités et les changements, profonds, à l'œuvre.

Conclusion

Ce chapitre marque un tournant dans la progression de ce travail : si jusqu'ici notre regard s'était tourné vers l'existant, l'émergence des problématiques, les rapports entre cadres disciplinaires et théoriques et les principes des méthodes utilisées permettent d'envisager l'ampleur de tout ce qu'il reste à explorer. Car l'évocation de l'évolution du phénomène muséal laisse apparaître tout un ensemble d'angles morts, de lieux inexploités, dont ne s'est pas emparée la production scientifique actuelle, happée par la constance des questionnements sur l'essence du musée, sur l'augmentation et la diversification de ces établissements à travers le monde, et qui dessine une (ou des) représentation(s) spécifique(s) — bien que partielle(s) — du phénomène muséal. Et dans la brume des chiffres et des statistiques, la question de la définition du musée va agir tel un phare guidant notre progression.

Les prochains chapitres que le lecteur pourra découvrir témoignent d'une ambitieuse volonté : celle de développer la recherche sur les musées à partir de ses non-dits, ou de ses non-vus, en mettant en lumière tout un ensemble de données et d'acteurs rarement intégrés dans le processus de production de connaissance sur les musées. Ce fonctionnement fait émerger plusieurs principes ancrés dans une dualité, sans que leurs limites ne soient pour autant imperméables : observation et transformation, description et prescription, visibilité et invisibilité, reconnaissance et oubli, entre ce qui est et ce qui mute, entre ce que l'on sait et ce que l'on omet. Entre ces interstices se développent autant de formes muséales laissées pour compte, mais qui participent pleinement — et nous allons chercher au travers de quelles



dynamiques — à la constitution et à l'évolution du phénomène muséal. Ce travail est aussi celui de la réhabilitation d'une frange d'acteurs et d'actions, eux-mêmes invisibilisés, et pour autant constitutifs d'un champ qui a du mal à se définir. Sans prétendre pouvoir, en quelques chapitres, établir un panorama exhaustif de l'ensemble de ces zones d'ombres, le travail de mise en lumière que je souhaite mener ici est un préalable à toute compréhension extensible de ce qui constitue l'essence du champ muséal, considéré comme un ensemble dynamique, intégré dans le monde réel (économique, social, politique). Ses implications sont multiples : elles touchent autant le développement théorique de la muséologie, que l'étude épistémologique des politiques publiques et culturelles.

La perspective choisie répond à un certain mouvement de la connaissance, à partir de la périphérie d'un champ pour en nourrir le cœur. En réinterrogeant les connaissances existantes sur le champ muséal, les acteurs et les méthodologies utilisées pour créer ces connaissances, j'espère à la fois mettre à jour la dynamique des infrastructures des systèmes d'information dédiés au musée, objectiver des visions différentes du musée à travers le monde, et par ce biais, peut-être, initier de nouvelles méthodes pouvant contribuer au développement de la muséologie.



Partie II. Construire et déconstruire des paysages muséaux en France : les musées et leur recensement



La notion de recensement, au cœur de cette partie, interroge à la fois la construction d'une population statistique à partir des différentes méthodes de recensement. Elle s'articule autour d'une étude appliquée sur les musées en France, dont les connaissances sont restreintes aux musées bénéficiant de l'appellation « Musées de France » selon la Loi du 4 janvier 2002. L'ambition est ainsi, à partir d'un ensemble d'outils et de bases de données existantes, de composer un panorama plus complet du phénomène muséal sur un territoire national et d'en comprendre les différentes visions qui lui sont liées.

Introduction générale

Chapitre 3.

« Explorer » le champ muséal : les musées de Paris. Récit d'une recherche.

Chapitre 4.

Visions et divisions des musées en France : construire des paysages muséaux

Chapitre 5.

Entre recensement et reconnaissance : conditions de production des
périmètres muséaux



Introduction générale. Recenser les musées : définir, reconnaître, contrôler

Si nous prêtons attention à la place accordée aux chiffres dans nos manières de penser et de nous exprimer, on ne peut être que frappé par une dualité : l'empire des chiffres est puissant, et simultanément fragile.

Martin (2020), *L'Empire des chiffres*, p. 4

I have constantly been impressed by the unreality of such generalisations as 'The feeling in the French museums world seems to be', or 'Dutch museums are worried about the erosion in the value of their annual grants'²⁸¹.

Hudson (1990), *1992, prayer or promise? the opportunities for Britain's museums and the people who work in them*, p. 9

Évoquer le champ muséal à partir d'une approche statistique constitue un large « impensé » de la muséologie — une lacune largement dicible même à l'intersection de cette discipline avec les Sciences de l'information et de la communication —, pour laquelle le caractère objectivable des chiffres constitue un argument, bien plus qu'un objet de recherche. Pourtant, le désir de connaissance du champ muséal repose dans l'aspiration d'une vision holistique, la plus extensive et compréhensive possible : elle se pose comme la possibilité constitutive de la réalisation de ce champ, permettant d'en transcrire à la fois la diversité et la complexité. Les représentations existantes, limitées à un traitement le plus généralement par institutions — ou par ensemble d'établissements — considérées comme caractéristiques, ne peut combler cette exigence, provoquant tout au mieux un sentiment de frustration face au manque flagrant de connaissance du phénomène muséal que nul ne peut prétendre connaître sans en explorer à la fois l'essence, les dynamiques internes et les contours.

Enjeux

L'analogie entre le champ muséal et le développement de « populations » de musées va ainsi trouver une certaine satisfaction à partir de la notion de recensement, au cœur de ce

²⁸¹ « J'ai toujours été impressionné par l'irréalité de généralisations telles que "Le sentiment dans le monde des musées français semble être", ou "Les musées néerlandais s'inquiètent de l'érosion de la valeur de leurs subventions annuelles". »



chapitre²⁸². Outil de comptabilité usuellement employé pour l'observation démographique, celui-ci permet d'évoquer sans détour l'une des questions ayant initié ce travail — *Combien existe-t-il de musées dans le monde ?* — pour y faire apparaître en filigrane, celle, plus fondamentale, de la définition du musée et de son essence. Le lecteur attentif se rappellera avoir vu apparaître dans les premières pages de cette thèse ces mêmes questionnements, et certaines données — si peu nombreuses et paradoxalement si largement acceptées — indiquant l'augmentation spectaculaire des institutions muséales dans le monde en phase avec le développement du tourisme culturel : 22 000 musées en 1975, 49 000 en 2004, « plus de 55 000 » en 2017 (De Gruyter, 2017) et plus de 104 000 en 2020 (Mairesse et Unesco, 2021). Les statistiques de comptage des musées, établies notamment au XX^e siècle à partir notamment d'un ensemble restreint et particulièrement hétérogène d'initiatives²⁸³, appuient principalement le constat précautionneux d'une multiplication des institutions muséales dans le monde et de l'élargissement de leur implantation géographique, dans une dynamique qui ne faiblirait pas. Je ne reviendrai pas sur les évolutions de la littérature liée au dénombrement et à la recension des institutions muséales que le lecteur pourra retrouver aisément au *Chapitre I*²⁸⁴. Tout l'intérêt de cette observation peu novatrice ne repose pas dans la potentielle véracité des chiffres, qui ne sont pas ici une finalité *en soi*, mais constituent bien un point de départ pour laisser émerger les enjeux délicats que leur construction soulève, les logiques de production des différents acteurs mobilisés, et les conceptions qui se dégagent au travers de ce « travail invisible ».

Outre les difficultés méthodologiques liées à l'absence de « référence universelle pour définir statistiquement un musée » (Mairesse, 2019a), la statistique de comptage des musées, telle qu'elle est régulièrement sollicitée et employée — c'est-à-dire essentiellement de manière globalisante — obstrue des disparités profondes apparaissant notamment au travers de ses

²⁸² Il me semble essentiel à cette étape d'évoquer un point qui pourrait prêter le lecteur à confusion : la séparation opérée ici entre les techniques du recensement et les méthodes d'observation des musées peut paraître superficielle et peu pertinente, tant les points d'achoppements sont nombreux entre ces deux méthodes constitutives de l'approche statistique. Elle se justifie dans ce travail en prenant en compte deux aspects. Le premier repose dans la temporalité et la circonscription de ces méthodes. Évidemment, le recensement constitue lui-même un premier type d'observation, et les méthodes d'observation ne peuvent être opérationnelles qu'à la condition d'avoir défini un périmètre d'application. Cependant, la notion de recensement suppose une approche exhaustive, la plus à même d'investiguer le champ muséal dans son extension, dont l'observation ne fait pas montre puisque supposant un choix dans les critères de mise en place d'un ensemble observable. Le second aspect s'appuie sur les acteurs et les outils, et donc sur des infrastructures communicationnelles différenciées, pouvant être convoqué pour la mise en œuvre de ces deux méthodes statistiques. Dans le cas du recensement, en l'absence d'acteurs possédant cette compétence — à l'inverse du recensement de la population, attribuée par exemple en France à l'INSEE — il est nécessaire d'explorer les différents outils existants, pouvant contribuer à cette méthode. *A contrario*, en ce qui concerne les méthodes d'observation, la place d'une certaine typologie d'acteurs, pouvant élaborer des données cohérentes et similaires à une échelle internationale, va constituer le cœur de ma recherche au sein de la prochaine partie.

²⁸³ Rappelons ici notamment : Boucher (1937), De Gruyter (depuis 1993) ; Hudson et Nicholls (1975 ; 1981 ; 1985) ; Mairesse et Unesco (2019 ; 2020 ; 2021) ; OLCL (2012-2013) ; Rivière (1948d).

²⁸⁴ Voir Chapitre 1. 4. A. « Penser les musées à partir des chiffres : une réflexion sur les outils du recensement et de la statistique et sur les raisons de leur existence ».



dimensions spatiale et temporelle. La question territoriale se pose évidemment au regard des échelles considérées (locale, nationale, mondiale) qui supposent un regard spécifique, mais interrogent la responsabilité des producteurs de ces recensements et leurs méthodes : sont-elles le fruit d'un travail spécifique d'enquête (Hudson et Nicholls, 1975) faisant intervenir les établissements considérés comme « muséaux » ? Ou bien d'une compilation de données réalisées par des intermédiaires, comme cela a été souligné pour les dernières estimations réalisées par Kryzstof Pomian (2020) ou par François Mairesse (Mairesse et Unesco, 2019 ; Mairesse et Unesco, 2020 ; Mairesse et Unesco, 2021) ? Dans le cas échéant, quels sont-ils ? L'absence d'une compétence unifiée à l'échelle mondiale — les dernières données publiées par l'Unesco (2021), se fondant principalement sur les chiffres communiqués par leurs États membres, quand ceux-ci étaient connus, et complétés par les données de l'OLCL elles-mêmes reprises du répertoire *Museums of the World* (Saur, De Gruyter) — projette le plus largement la question du dénombrement auprès des organismes gouvernementaux²⁸⁵ et des pouvoirs publics nationaux. Cette situation a deux effets : la première est le risque de limiter l'approche du recensement (souhaitée *exhaustive*) à celle de la reconnaissance institutionnelle et étatique (par défaut, *délimitée*) comme seul angle d'approche, sans prendre par ailleurs en compte les raisons d'être de ces données et leur utilisation. La seconde est de laisser de côté tout un ensemble de données issues d'une littérature moins « légitime », de guides touristiques, de répertoires, d'ensembles de bases de données, qui « sans être réellement exhaustifs, recensent toujours plus de lieux » (Chaumier, 2003, p. 19).

Nation historique de musées, dont elle a vu naître un modèle particulier, révolutionnaire, avec la création du Muséum central des Arts (1793), l'exemple de la France est éclairant sur les contrastes pouvant exister d'une construction à une autre. Le ministère de la Culture, organisme centralisé de l'État auquel incombe la responsabilité des musées en France, fait aujourd'hui état de « plus de 1200 musées de France », prenant ainsi comme critère de dénombrement le cadre législatif des établissements conformes à la loi du 4 janvier 2002. Cet ensemble, faisant suite à la catégorie des « musées classés et contrôlés » (définis par l'ordonnance du 13 juillet 1945), ne laisse pourtant apparaître qu'une faible évolution du nombre des musées en France²⁸⁶, perçus dès lors comme une entité quelque peu monolithique. D'une part, le poids de la législation française a eu tendance à négliger d'autres initiatives gouvernementales, effacées par le temps : en 1983, le Département des études et de la prospective (DEP) recensait ainsi 3791 unités d'expositions²⁸⁷ en France (Krafft et DEP,

²⁸⁵ Par exemple, dans le cadre de l'Unesco, l'évaluation du nombre de musées se fonde en large partie sur les réponses données par les États membres, dans la mesure où des réponses sont obtenues aux divers questionnaires diffusés. Ce point est développé au Chapitre 6. 1. A. « Acteurs internationaux et européens : regrouper, compiler, harmoniser ».

²⁸⁶ Notons, par exemple que le rapport de la Cour des comptes relatif aux *Musées nationaux et collections nationales d'œuvres d'art* indiquait déjà en 1997 que « l'État et les collectivités territoriales gèrent à eux seuls 85 % des quelque 1200 musées que diverses sources de recensement permettaient d'identifier en 1993 ».

²⁸⁷ « Le fichier établissements comprend 2038 organismes et le fichier gestionnaires financiers 2037. Quant au fichier unités d'exposition, il en comprend 3791 sur lesquelles toutefois 435 n'étaient pas



1988, p. 19). De l'autre, en se référant notamment à certains guides spécialisés sur les musées et publiés dans les 20 dernières années, il est bien difficile de retrouver la même estimation : le *Guide Dexia des musées de France* recensait au moins 4000 « établissements correspondant à l'idée que l'on se fait d'un musée » (Barrot, 2006). Ce même guide faisait l'inventaire en 2001 de 10 415 musées et collections en France métropolitaine, en France d'outremer, en Andorre et à Monaco (Morley et Le Vavasseur, 2001). L'OCLC, de son côté, comptabilise 4829 musées, certainement à partir du répertoire *Museums of the World*. De fait, si l'on sait qui sont les musées de France, on ne peut que supposer l'identité des musées *en France* : ce qui aurait pu sembler être une évidence pour un État si enclin à rappeler le dynamisme de ses musées, la robustesse de son modèle et le poids de sa pensée muséale, devient ainsi paradoxe — voire absurdité. Car cette difficulté à recenser, à dénombrer, bien que s'apparentant à une bataille de chiffres, est significative : elle revient à admettre que l'on n'est pas en mesure d'évaluer la place du phénomène muséal au sein même de ce territoire, ni même d'établir une représentation des populations muséales en France dès lors que l'on sort de la sphère des musées possédant l'appellation « musée de France ».

La dimension temporelle, quant à elle, est malmenée par le fait que ces chiffres sont le plus souvent soumis à des « moments » de réévaluation qu'à une observation régulière : effet, peut-être, du caractère permanent attribué au musée qui ne devrait pas, selon toute logique, disparaître. Deux cas sont particulièrement significatifs à cet égard. Le premier illustre le besoin d'actualisation des données, invoqué par le rapport se modifiant entre les musées et leurs territoires. Le projet gouvernemental de recherche MuseumStat, mené par l'IMLS (Institute of Museum and Library Services) et coordonné par le professeur Neville Vakharia (Westphal College of Media Arts & Design de l'Université de Drexel à Philadelphie, en Pennsylvanie) entre 2014 et 2018, a permis de revaloriser le nombre officiel d'établissements étatsuniens de 17 500²⁸⁸ à 30 168²⁸⁹ inscrits dans le *Museum Universe Data File* (MUDF ou « Données de l'univers des musées »). Représentant ainsi près d'un tiers du parc muséal mondial connu (Mairesse et Unesco, 2021), ces données appuient à la fois le dynamisme et le poids des États-Unis dans le champ muséal. Mais les méthodes utilisées pour arriver à ce résultat interrogent : les critères utilisés pour circonscrire les musées sont-ils semblables ? Indiquent-elles les mêmes constructions du paysage muséal entre deux points temporels ? Et surtout, en restreignant le recensement des musées à des projets discontinus et irréguliers, quelles sont les possibilités de véritablement évaluer les dynamiques internes de ce secteur et les trajectoires individuelles des institutions ? Le second cas que je souhaite mentionner ici propose une approche renouvelée permettant de prendre en considération cette question, car l'ambition du projet de recherche Mapping Museums (2016-2022), dirigé par la professeure Fiona Candlin (Université de Birkbeck, Londres, Royaume-Uni) est de poser un regard

encore ouvertes au public sinon sous forme de préfiguration » (Krafft et DEP, 1988, p. 19). Voir : Chapitre 5. 1. C. « Les acteurs de la statistique : définir l'offre muséale en France ».

²⁸⁸ Cette dernière estimation, réalisée par l'IMLS, datait des années 1990.

²⁸⁹ La première estimation, en 2014, avoisinait les 35 000 musées. Voir : IMLS, 2014.



renouvelé sur le « boom » muséal connu par le Royaume-Uni. Dans cette ligne temporelle dirigée vers le passé, la mise en œuvre d'une base de données de plus de 4000 musées britanniques (alors que la Museum Association en dénombre environ 2500 dont environ 1800 accrédités²⁹⁰) permet notamment de remonter la ligne du temps et de décrire l'évolution collective des musées entre 1960 et 2020, tout en restituant une histoire individuelle des institutions. Dès lors, le recensement ouvre un champ de possibilités et de tensions, entre passé, présent et futur, entre observations et transformations, entre phénomène collectif et trajectoires individuelles.

Enfin, la vision globale du phénomène muséal est peu verbeuse quant à la circonscription et l'essence même de la catégorie de « musée ». Ce mutisme, outre son incidence sur la définition même du musée, laisse apparaître des visions parcellaires d'un champ pouvant se compartimenter entre différentes sous-catégories, et il n'est pas rare — ni anodin — d'observer dans la littérature différentes lignes de récits, entre les musées d'art, les musées de sciences, les musées de société, le patrimoine scientifique et technique, ou encore le patrimoine archéologique — entre autres — qui ne permettent pas d'évaluer leurs relations au sein d'un même espace scientifique. Au-delà, cette lacune ne permet pas d'appréhender les mécanismes de construction identitaire et d'identification des établissements ou des lieux qui se nomment (ou pas) des « musées ». Surtout en englobant le monde des musées derrière quelques rares données globales, il n'est pas possible d'en transcrire les mouvements internes et externes.

Finalement, la notion de recensement, telle que je souhaite l'appréhender ici, suppose le nécessaire examen des constructions de populations muséales, et de la manière dont ceux-ci traduisent les contours mouvants du champ muséal. Car ici, la possibilité d'un champ en extension se confronte à celle d'un monde délimité, bien que de plus en plus large, renvoyant dos à dos les enjeux de connaissance et ceux de reconnaissance, de description et d'action. L'épineuse question des contours du phénomène muséal prend une dimension particulièrement politique : est-ce que ce que l'on ne compte pas finalement, est « ce qui ne compte pas » ? Au travers de ces données apparaît la nécessité de déchiffrer la diversité muséale, au confluent d'une tension entre construction collective et entités individuelles. Finalement, et de manière assez significative, si ces données offrent la possibilité de représentation, elles opèrent une nécessaire réinterrogation du muséal à partir d'un espace spécifique : celui des musées en tant que secteur d'activité²⁹¹ aux implications économique, sociale, culturelle, touristique et géopolitique. C'est ainsi que l'on « construit » des paysages muséaux, à partir de données existantes, données qu'il sera nécessaire de déconstruire.

²⁹⁰ Voir : Museums Association, s. d. .

²⁹¹ Je rappellerai à ce titre l'importance de ces connaissances de ces paysages, apparue comme une nécessité pour évaluer les effets des vagues de fermeture dues à la pandémie de la Covid-19 entre 2020 et 2021.



Problématiques

Cette partie a ainsi pour objectif premier, en déchiffrant les musées, d'offrir une nouvelle dimension à un aspect largement cantonné à une limite méthodologique, voire simplement à une note de page, noyée dans une littérature académique prolix. Les questions soulevées sont nombreuses, et vont permettre de retrouver les points de tension précédemment soulignés : quels sont les critères retenus pour la mise en place d'une population muséale et comment ces populations se recourent-elles ? Permettent-elles d'avoir une vision exhaustive du phénomène muséal ou au contraire cette vision est-elle partielle ? Les différents supports analysés ont-ils, du fait de leur nature, une incidence sur notre appréhension du champ muséal ? Et plus généralement, est-il possible d'explorer le muséal à partir de la construction de certaines populations de musées ? Aux enjeux de recensement sont associés ceux de la méthodologie : comme une mise en abîme, cette recherche est celle d'une méthode permettant d'analyser la construction de ces populations, afin d'offrir la vision la plus complète du phénomène muséal sur un territoire délimité. Reconstruire pour mieux déconstruire : tel est le *modus operandi* de cette recherche.

Contexte de la recherche : musées de France, musées en France

L'exploration d'une terre inconnue, à la différence d'un terrain de recherche, tend à effacer la notion de limites, plongeant dans l'imaginaire d'un espace non délimité et d'un départ sans commencement ancré dans le temps et dans l'espace. Cependant, l'étude du phénomène muséal et de son évolution s'enracine dans des contextes particuliers : les problématiques, les analyses et les conclusions qui en découlent n'ont pas vocation à être transposables d'un espace à un autre. Depuis l'institutionnalisation du musée à la fin du XVIII^e siècle, notamment au travers du modèle du musée révolutionnaire et du Muséum central des Arts (1793), la France a connu — comme de nombreux pays européens avec une implantation précoce du phénomène muséal —, une densification sans commune mesure du maillage des établissements qui en relèvent. Pourtant, la question du dénombrement national des institutions muséales laisse pour le moins pantois, traitée comme une question délicate ou un aveu de faiblesse. L'introduction de Marie-Christine Labourdette, alors Directrice des musées de France, de l'ouvrage *Les musées de France* (2015) s'ouvre sur cette même interrogation²⁹² qui ne se satisfait d'aucune réponse, car « à cette question, il n'y a pas de réponse précise, tant la réalité est diverse : le chiffre de 3000 musées peut s'étendre à 10 000 si l'on englobe tous les "musées" et lieux d'exposition » (Labourdette, 2015, p. 3).

Le choix de ces quelques lignes introductives est loin d'être futile, car la structure de ce texte est caractéristique — sinon canonique — de l'attitude portée à la question des musées en

²⁹² Cette question apparaît bien moins importante pour les précédents auteurs de cette série, Georges Poisson et Jacques Sallois.



France, réduite dans la majorité des cas à celle des « musées de France ». Ils constituent le corpus le plus sollicité pour appréhender l'état et le fonctionnement des institutions muséales en France, à partir notamment des données étatiques. Et d'une certaine manière, il semble périlleux de circonscrire le phénomène muséal sur ce territoire en sortant des ensembles de sources produites et/ou validées par les instances responsables de l'administration des musées. Cette approche soulève une véritable disparité en termes de définitions du musée, notamment avec celle établie par l'ICOM, créant des périmètres différenciés comme autant de « mondes qui se côtoient »²⁹³ (Desvallées, 1993b, p. 140). André Desvallées l'indiquait en 1993, soit une dizaine d'années avant la promulgation de la *Loi 5-2002 du 4 janvier 2002* :

Il est vrai en effet qu'une grande partie de ceux qui ont la charge des musées et qui représentent la position de l'administration française (mais cela est vrai aussi en d'autres pays occidentaux) ont encore une position de retrait par rapport à celle de l'ICOM. Il leur arrive même de dénier au Palais de la Découverte ou à la Cité des Sciences de la Villette la qualité de musée et de refuser que la conservation in situ d'ensembles patrimoniaux puisse prétendre à une reconnaissance muséale. (Desvallées, 1993b, p. 140)

D'autre part, les différentes estimations des musées en France (les musées de France inclus) ne permettent pas de comprendre ce qui fait musée, ou non, de tracer les trajectoires individuelles ou collectives, de mettre en lumière les dynamiques internes au sein d'un même territoire.

Sans faire preuve d'un ethnocentrisme malheureux, le choix de la France apparaît ici comme un terrain pertinent et fertile pour planter les premiers germes de réflexions sur les méthodes de recensement sur les musées. Pertinent, car outre l'accessibilité physique et linguistique qu'elle permet, cet État bénéficie par le poids de son histoire muséale longue de deux siècles, de son administration centralisée et par le développement de sa politique culturelle, d'une aura particulière. Il n'est pas rare que la France se pose comme l'une des garantes de la pérennité du concept même de musée. Cette influence se traduit non seulement au regard du développement de la littérature et de l'enseignement muséal (Mairesse, 2019a, p. 111), mais rappelle également sa place au sein des organismes internationaux tels que l'Office International des Musées (OIM) remplacé en 1946 par l'ICOM (dont le siège se trouve à Paris) où l'action de personnalités comme Georges Salles, Georges Henri Rivière ou Hugues de Varine — pour ne citer qu'eux — ont participé à marquer pendant un temps le monde des musées.

Mais au-delà de l'apport de la France pour le monde des musées, ceux-ci possèdent une place particulière en France : intégrant pleinement le tournant néolibéral de la société, ils en sont des agents économiques. Le développement du tourisme culturel est, à cet égard, significatif,

²⁹³ « À vrai dire, c'est comme si nous avions affaire à plusieurs mondes qui se côtoient en utilisant le même mot "musée", mais qui s'ignorent cependant en donnant à ce mot des sens différents, selon qu'ils sont musées de Beaux-arts, musée d'histoire naturelle, musée d'histoire ou d'ethnographie, musée de plein air, centre d'art contemporain, centres de sciences, centre d'interprétation de parc naturel ou de musée de site, écomusée ou autre musée communautaire. » (Desvallées, 1993b, p. 140)



puisque les musées — par leurs valeurs culturelles — contribuent à ériger la France comme première destination touristique au monde depuis les années 1990 et à en faire un secteur clé de l'économie française (correspondant à 8 % du PIB²⁹⁴). Pourtant, et c'est assez paradoxal, malgré la place des musées en France et en miroir, de la France dans le monde des musées, le décalage est criant entre les données et la réalité. Loin d'être exemplaire, ce discours laisse un espace d'exploration très large, qui nécessite de sortir d'un angle de vision uniquement porté par l'État, et de prendre en considération un ensemble d'autres acteurs, notamment ceux du tourisme.

Centre et périphéries

Terrain fertile également, car il s'ancre dans un ensemble de synergies particulières qui marquent le développement du phénomène muséal depuis son acte de naissance le plus fréquemment repris, celui de la création du Muséum central des Arts (musée du Louvre) en 1793, qui se confond bien souvent avec l'histoire des musées en France à partir de l'invention du patrimoine national et l'appropriation collective des collections de la Nation (Poirrier, 2004, p. 14). En prenant pour angle d'approche celui du dénombrement des musées sur le territoire français, l'occasion est donnée de sortir d'un ensemble d'écueils participant d'une histoire « convenue » des musées français.

Le premier réside dans le lien profond existant entre les musées et l'État, dont la présence dans l'encadrement et le contrôle des musées compose d'une certaine singularité nationale. La *Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France* est le dernier acte majeur — sans pour autant être le point final — d'une longue tradition de débats apparus avec la création du Muséum central des Arts, portant sur « la légitimité, indissolublement liée à la question des origines à savoir une responsabilité monarchique ou républicaine des musées » (Ballé et Poulot, 2020, p. 85). D'une part, ces questions appuient la place de l'État, comme administration centralisée et interventionniste, prenant la responsabilité du développement des musées sur son territoire. Comme le note Loïc Vadelorge (1996), « la nationalisation de la culture qui s'opère sous la Révolution française pose, pour les musées comme pour les bibliothèques, la question de la propriété des œuvres, de l'inventaire qui soit en être fait, des modes et des fins de la conservation et plus encore celle du rapport culturel entre le centre (la nouvelle Athènes) et la périphérie » (Vadelorge, 1996, p. 11). C'est l'un des points saillants de cette recherche : l'histoire des musées français s'est construite autour de la dichotomie entre la capitale, Paris, et la Province — ce mot « hideux » récusé par André Malraux²⁹⁵ (1966) et Pascal Ory (1996) — qui apparaît souvent comme en négatif, et que traduirait le centralisme administratif et l'implantation inégale des musées sur le territoire. Cette tension est notamment perceptible autour de la mise en œuvre du décret Chaptal, « dans la mesure où se

²⁹⁴ Voir : Ministère de l'Économie, des Finances et de la Souveraineté industrielle et numérique de France., s. d.

²⁹⁵ Dans un discours prononcé le 16 mars 1966 à l'occasion de l'inauguration de la maison de la culture d'Amiens, André Malraux conclut par ces mots : « Et, si vous le voulez, je vous dis que vous tentez une des plus belles choses qu'on ait tentées en France, parce qu'alors, avant dix ans, ce mot hideux de "province" aura cessé d'exister en France ».



trouve affirmée d'entrée de jeu la volonté étatique de "construire" à Paris un grand musée national, musée de "tous les chefs-d'œuvre", ce qui supposait que l'on y fit venir, de tous les points du pays, le meilleur des saisies, autrement dit que l'on dépouille la province au profit de Paris » (Georgel, 1992, p. 67). En effet, à la création du Muséum central des Arts en 1793 répond l'arrêté consulaire du 14 fructidor an IX (1^e septembre 1801) ou décret Chaptal, nommant une commission « pour former quinze collections de tableaux, pris dans le muséum du Louvre et dans celui de Versailles, devant être mis à la disposition des villes de Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genève, Caen, Lille, Mayence, Rennes, Nancy » (Ris, 1872, p. 2). Ce mouvement, allant du centre vers la périphérie, ne transcrit pourtant pas les initiatives provinciales, qui développent dès le XVII^e siècle et surtout tout au long du XVIII^e siècle une préoccupation²⁹⁶ liée à la dimension publique des collections, à la conservation du patrimoine local (Lectoure, Arles) et la création d'écoles gratuites d'écoles de dessin (comme l'École de Rouen, créée en 1741), considérées comme « formation de base indispensable non seulement à ceux qui ont l'ambition de s'adonner à une carrière artistique, mais aussi à ceux qui exercent leurs activités dans l'artisanat et la manufacture » (Pommier, 1986, p. 455).

Pour autant, ce premier constat ne se suffit pas à lui-même. Plusieurs corollaires en émergent, dont il est pourtant difficile de cloisonner les conséquences et dont les effets ne sont pas limités dans le temps. Le premier se rapporte à la diversification des statuts administratifs des musées, autant dans les réalisations nationales dont les tutelles varient en fonction des organismes d'État, que dans les établissements relevant des collectivités territoriales (dans toute leur diversité), mais surtout au regard d'un ensemble d'acteurs privés, bien plus rarement pris en considération dans une perspective globale du phénomène muséal français (associations, sociétés d'amis, fondations, entreprises, etc.). Ce point n'est pas si éloigné du second corollaire, concernant le rapport délicat qui se noue entre les collections publiques et les collections privées, inscrites dans un « dialogue permanent » (Georgel, 1996, p. 23) dont il est bien délicat de cloisonner les logiques de constitution. En partant de l'observation qu'au cours du XIX^e siècle, « près de deux musées sur cinq doivent leur existence aux collections particulières » (Georgel, 1996, p. 23), Chantal Georgel propose une réflexion sur un phénomène marqué : « s'il n'existe, d'une part, guère de véritable création de musée *ex-nihilo*, c'est-à-dire sans désir préalable de musée, que ce désir soit porté par un homme, une société ou une municipalité ; il est, d'autre part, évident que la fondation par voie de collection particulière, constitue sinon un gage de réussite, du moins un gage de pérennité pour l'institution muséale » (Georgel, 1996, p. 29). De manière plus générale, les synergies entre

²⁹⁶ Pommier indique notamment que « les initiatives de la province au long du XVIII^e siècle avaient dégagé, en faveur de la constitution du musée, deux raisons : d'une part l'idée du progrès des arts (et pas seulement des beaux-arts) qui ne peut s'accomplir que par la référence à des modèles qu'il faut rassembler ou montrer ; d'autre part, l'idée d'une mémoire historique, municipale ou provinciale, assumée grâce à la médiation d'œuvres d'art ; les exemples de Toulouse et de Dijon montrent que ces deux raisons sont confluentes, non contradictoires. Et aussi une revendication : le désir de voir les œuvres "cachées", c'est-à-dire les collections privées ».



institutions relevant des collectivités publiques et des acteurs privés sont relativement mal connues. Enfin, le troisième corollaire s'applique aux politiques culturelles développées en France, constituée comme une « légende dorée » (selon l'expression empruntée à Frédéric Poulard, 2010, p. 10) : les rapports entre l'État et les musées ne sont pas le résultat d'une attention constante, malgré la création du ministère de la Culture et le doublement du budget de la Culture dans les années 1981-83 qui inscrivent ce secteur au sein des politiques publiques (Girard, 2009/1988, p. 14). Déjà parce que les institutions muséales n'ont pas été le centre des préoccupations des politiques culturelles, ou furent restreintes aux symboles de la Nation que pouvait incarner en particulier le musée du Louvre — et l'on notera à ce titre le relatif désintérêt du ministère créé par Malraux pour les musées. Mais également, le tournant des années 1970/1980 se caractérise par « des incitations financières qui ont été un facteur essentiel dans la rénovation des grands musées des collectivités locales » (Poirrier, 2004, p. 15). Ces actions, dont la portée est variable, dépendent du rapport entre l'État et les collectivités territoriales, dont la loi de décentralisation de 1981-82 et la loi musée de France vont rebattre les cartes. Comme le note Philippe Poirrier, « le musée s'inscrit désormais dans une reconfiguration de la gouvernance publique qui redessine de nouvelles relations entre un État recentré sur des fonctions régaliennes de contrôle et des collectivités locales en prise avec un développement culturel territorialisé » (Poirrier, 2004, p. 17). De manière assez flagrante, le rapport pourtant indéfectible entre la gouvernance étatique et les établissements muséaux laisse apparaître les effets d'une perception partielle du phénomène muséal. Et sans réfuter les traits caractéristiques du panorama muséal français, ceux-ci exigent plus de nuances, afin à la fois de répondre aux besoins de connaissances d'un phénomène, mais surtout d'un secteur.

Contours de la recherche, limites territoriales : limites et points de passage

Les réflexions sur les dynamiques internes de la France impliquent d'en dessiner les limites territoriales et d'en explorer les marges. Mentionner la seule dichotomie entre la capitale et la province comme synergie générative du phénomène muséal ne suffit pas. À son extension géographique, la prise en compte des territoires ultra-marins, les « laissé-pour-compte » de l'histoire des musées français suppose une étude complexe, mêlant compétences administratives, implantation géographique et influence culturelle (influences et résistances de l'histoire coloniale). Ils rendent l'étude du cas français plus complexe que ne le suppose la circonscription d'un territoire (qui possède, de fait, toujours des limites). J'intégrerai ainsi ici les départements et régions d'outre-mer (DROM), avec ou sans statut de collectivité territoriale unique — Guadeloupe, Martinique, Guyane, La Réunion, Mayotte (depuis 2011) — et les collectivités territoriales d'outre-mer (COM) (Saint-Pierre-et-Miquelon ; Saint-Barthélemy ; Saint-Martin ; Wallis et Futuna ; Polynésie française — mais également la Nouvelle-Calédonie dont le statut de collectivité *sui generis* n'est pas sans interroger les limites des compétences administratives de la France. Cependant, il ne sera pas fait mention ici des Îles Clipperton (propriété domaniale de l'État) et des Terres Australes et Antarctiques



française (TAAF) (Territoire d'outre-mer), particulièrement éloignées des centres d'activités humaines²⁹⁷.

Méthodologie générale : Explorer le champ muséal

Malgré son aspect métaphorique, parler d'exploration ne relève pas seulement de l'imagerie de la découverte, des terres vierges ou inexploitées. Elle constitue ici le principe directeur d'une démarche de recherche spécifique : car c'est par l'observation des données existantes, de celles que l'on connaît et celles que l'on ne perçoit pas, que peuvent apparaître les composantes de ce travail « invisible ». Évidemment, il est assez surprenant, si ce n'est périlleux, de jeter un œil sur « les angles morts » du champ muséal afin de combler ou de comprendre des lacunes dans la connaissance de ce monde, à partir des données existantes et en considérant les absences comme signifiantes.

Cette partie se fonde ainsi sur une méthodologie particulière²⁹⁸, proposant deux temps dans la recherche : d'une part l'exploration des données, de l'autre la compréhension de leur production, comme leur offrant un regard renouvelé et une légitimité à constituer un terrain de recherche. Ce chapitre a pour ambition d'en transcrire les différents mouvements : une étude exploratoire autour de la ville de Paris (*intra-muros*), un élargissement de la méthodologie de collecte des données à l'ensemble du territoire français, une approche compréhensive fondée sur des entretiens et des questionnaires. Si l'ambition des pages qui vont suivre est notamment de transcrire les différents élans de cette recherche (somme toute, comme toute recherche qui ne s'opère jamais de manière entièrement linéaire), que le lecteur me permette cependant d'en synthétiser ici les principaux axes, à des fins de clarté.

Explorer les données : principes directeurs

Qu'il s'agisse d'un territoire restreint (Paris) ou national (France), l'exploration des données s'appuie sur quelques principes directeurs, essentiels pour guider la recherche. Ceux-ci doivent permettre la reproductibilité d'une méthode de recherche, pouvant être ancrée à la fois dans le temps et dans l'espace. Dans le même temps, ces lignes directrices doivent être assez souples pour permettre d'adapter cette méthodologie à des environnements variés, et d'offrir ainsi la possibilité d'approches renouvelées et pertinentes. Il s'agit ainsi de regrouper les sources les plus diverses, dans la même perspective que celle exposée par Kenneth Hudson et Ann Mac Millan dans le *Directory Museum of the World* en 1975 :

²⁹⁷ L'île Clipperton, unique possession française du Pacifique Nord, est qualifiée d'« atoll le plus isolé du monde ». Quant aux Terres australes et antarctiques françaises, elles sont composées des îles Crozet, Kerguelen, Saint-Paul-et-Amsterdam et sont considérées comme des réserves naturelles.

²⁹⁸ Cette méthodologie expérimentale n'est évidemment pas la seule pouvant être implémentée. Je reviendrais notamment sur les méthodes développées par Neville Vakharia (*MuseumStat*) et Fiona Candlin (*Mapping Museum*). En prenant comme point de départ la recherche à partir de bases de données muséales, je souligne la proposition de méthodologie développée par Noémie Couillard, Maylis Nouvellon et François Mairesse en 2022, fondée sur les données du tourisme (à paraître).



Les éditeurs actuels ont travaillé selon un principe de base simple : utiliser toutes les sources disponibles pour découvrir le plus grand nombre de musées possible et décider ensuite lesquels de ces musées devraient raisonnablement être exclus de la liste finale. Dans l'accomplissement de cette tâche, nous avons été obligés de supposer que les administrateurs des musées fournissaient des informations fiables et véridiques, bien qu'il y ait malheureusement de bonnes raisons de croire que ce n'est pas toujours le cas²⁹⁹. (Hudson et Nicholls, 1975, p. xi)

Le premier principe repose dans la nature des données recherchées, pouvant être collectées à partir d'outils déjà constitués. Ce principe doit permettre de mettre au jour un corpus de sources, relevant du principe de la base de données — bien qu'elles ne s'en revendiquent pas toujours — : celles-ci doivent être structurées, accessibles et dans la mesure du possible, mises à jour. Les données ainsi assemblées doivent comporter des informations identifiables, notamment et *a minima* le nom de l'institution et sa localisation.

Le second principe mobilisé est la compilation des données collectées sur un même territoire et pour une période donnée. Le bon déroulement de cette étape, somme toute cruciale, nécessite de respecter l'intégrité des données collectées : à la fois dans leur volume (sans sélection préalable, contrairement à ce qui est prôné par Hudson et Nicholls) et dans leur nature (sans modification des informations). Cependant, dans le cadre de la mise en place d'une base de données sur le territoire français, certaines modifications peuvent avoir lieu, principalement la suppression de doublons, la rectification de quelques intitulés et d'adresses qui peuvent être obsolètes ou mal renseignées.

Explorer Paris, ville de musées

Si scientifiques et explorateurs ont en commun une appétence pour la découverte, tous deux peuvent être submergés face à la tâche qui leur incombe, à la multiplicité des sources et l'immensité d'un territoire. Mais aventure sans méthode n'est que ruine de la recherche : le premier mouvement de cette recherche s'est ainsi centré autour d'un espace particulier, délimité mais accessible, complexe mais dynamique, avec l'ambition de circonscrire à la fois des principes méthodologiques et des hypothèses à développer. Ce terrain n'est pas particulier uniquement par son dynamisme, mais également par son positionnement géographique, proche du pouvoir et de l'Administration centralisée de France, et par son statut administratif, puisqu'il s'agit de la seule ville de France constituant un département.

De fait, ce travail s'est engagé par une étude exploratoire du territoire parisien *intra-muros*, autour de trois lignes directrices : la découverte et la manipulation des sources et des outils permettant de dénombrer les musées ; la mise au jour d'hypothèses autour de la construction de la catégorie « musée » ; l'intégration d'une composante « évolutive » qui ne serait pas nécessairement envisageable à l'échelle de la France entière. Cette analyse devait également

²⁹⁹ « *The present editors have worked to a simple basic principle – to use all available sources in order to discover as many museums as possible and then to decide which of these museums should reasonably be excluded from the final list. In carrying out this task we have been obliged to assume that museum administrators have been providing reliable and truthful information, although there is an unfortunately good reason to believe that this not always the case.* »



permettre d'établir un différentiel entre les constructions proposées, permettant de souligner des questionnements communs et/ou spécifiques à chaque outil. Elle s'est ainsi développée autour de différentes lignes temporelles, supposant ainsi des comportements et des attentes différenciées.

Intégrer une approche historique a pour objectif de comprendre la construction de la catégorie « musée » par différents ensembles d'acteurs. L'idée sous-jacente était à la fois de pouvoir mettre en évidence les transformations du maillage muséal parisien, mais également d'appréhender les mutations de la littérature (et donc des sources) permettant de dénombrer et de connaître les musées parisiens. Sans pouvoir prétendre réaliser une statistique rétrospective, entreprise bien hasardeuse, je me suis concentrée sur trois périodes (autour de l'ouverture du Muséum central des Arts (1793), autour des années 1850 et des années 1950), j'ai ainsi souhaité mettre en évidence certains mouvements, ne se limitant pas à un état des lieux à un instant t . Pour ce faire, cette approche a convoqué l'utilisation de tout un ensemble littéraire hétérogène³⁰⁰, composée en partie d'outils administratifs, de guides touristiques, de tableaux de villes ou encore d'almanachs.

La seconde approche, contemporaine, interroge le maillage muséal parisien actuel, plus particulièrement sur la tranche des années 2018-2020³⁰¹, permettant d'obtenir une morphologie globale, brute et plus complexe des institutions muséales parisiennes. La compilation de ces données a permis de définir trois bases de données discriminantes, servant de fondation pour la mise en œuvre d'une méthodologie adaptable pour le territoire français. Sans prétendre établir une histoire globale des musées parisiens depuis leur création, cette première approche nous permettra de mettre au jour un ensemble de problématiques liées au monde muséal à Paris et d'esquisser quelques tendances à la fois sur notre méthodologie de recensement, mais également évidemment sur le fonctionnement territorial du maillage muséal à Paris.

Limites

Cette étude exploratoire consacrée à la capitale française est évidemment soumise à certaines limites. La première repose dans la situation même de Paris, qui n'est pas représentative du fonctionnement des musées à l'échelle de la France, du fait notamment de son poids historique, de l'organisation centralisée de la France et de l'urbanisation accrue de la ville. La seconde est intrinsèque à une approche adoptée par le prisme de l'outil : l'exhaustivité recherchée est limitée par un biais de représentation (les données collectées ne représentent que la partie d'une globalité) et un biais de véracité (du fait de l'absence de vérification sur le terrain).

³⁰⁰ La méthodologie et les outils utilisés sont décrits *infra* et en Annexe 2. « Paris ».

³⁰¹ La méthodologie et les sources utilisées sont décrites *infra* et en Annexe 2. « Paris. »



Construction d'un paysage muséal en France

L'étude exploratoire déployée sur la ville de Paris a permis de sélectionner trois bases de données, pouvant s'apparenter à des visions différenciées du musée : la liste des musées de France, le répertoire *Museums of the World* et le site de référencement TripAdvisor. Une quatrième base de données pouvant correspondre aux principes définis a été également intégrée, à partir des données versées de manière collaborative dans Wikidata.

L'enjeu le plus important de cette construction repose dans l'extraction, le traitement, la compilation et l'analyse des données³⁰². La phase d'extraction s'est déployée entre novembre 2021 et octobre 2022³⁰³, qui correspond — outre aux phases non linéaires de la recherche — à la possibilité d'accès à certaines données (l'accès à la base *Museums of the World* en version numérique ; la possibilité chez TripAdvisor d'avoir accès à l'ensemble des données sur un territoire entière, et non uniquement par communes) et la mise en place de techniques d'extraction.

Plusieurs phases de récolte ont été mises en place, notamment pour extraire les données des DROM-COM qui ne sont pas mentionnés pour la France (limité pour *Museums of the world* et *Trip Advisor* à la France métropolitaine). Ce travail de récolte est aussi lié à une première structuration des données : l'extraction par *web scrapping* nécessite notamment un repérage de la structure des sites et des bases de données, et suppose de réaliser un choix au préalable des éléments à collecter. Il en va de même pour les requêtes envoyées via l'API de Wikidata. Chacune de ces données a fait l'objet d'une grande attention et d'un long travail de nettoyage : les données ont été spatialisées, vérifiées puis ont fait l'objet d'un premier nettoyage pour repérer les doublons. L'ensemble a ensuite été compilé : les structures de données pour chaque outil n'étant pas similaires, cette base de données comporte des informations simples : nom du musée ; adresse ; code postal, ville, région et département (données spatiales) ; les coordonnées GPS (si connues) ; la date de création du musée (si connue). Les cinq bases de données (quatre extraites, une compilée) forment ainsi le soubassement de l'analyse et permettent une approche mobilisant data visualisation et cartographies.

Déconstruire la production des données

En contrepoint de la création de bases de données, ce chapitre s'ancre dans une approche compréhensive de la production de données sur les musées. Elle s'est évidemment nourrie de discussions informelles, mais également valorisée par des entretiens semi-directifs réalisés

³⁰² La méthodologie est présentée de manière plus détaillée en Annexe 2. « La mise en place d'une base de donnée globale », où l'ensemble des données est présenté.

³⁰³ Les méthodes d'extraction des données sont présentées en introduction du Chapitre 4. « Éclaircissements méthodologiques » et de manière plus développée en Annexe 2. « La mise en place d'une base de données globale ».



auprès avec les acteurs de cette production de données³⁰⁴, soit sur le territoire français, soit en relation avec des projets similaires internationaux³⁰⁵.

Le panorama de ces entretiens n'est pourtant pas le reflet de l'ensemble des acteurs qui ont été contactés, et ne prend évidemment pas en compte les refus³⁰⁶ (IMLS), les demandes qui n'ont jamais abouti (TripAdvisor) et les réponses évasives (Ruth Lochar pour *Museums of the World*). De fait, il est possible de remarquer la place prégnante de l'administration centrale en France, à la fois agent de reconnaissance et figure tutélaire, productrice de connaissances sur son secteur d'activité.

Ces entretiens ont été complétés d'un questionnaire sommaire³⁰⁷ transmis à tous les conseillers-musées de France des DRAC. Onze me sont revenus : Auvergne-Rhône-Alpes (Brigitte Liabeuf), Bretagne (Lionel Bergatto), Centre Val-de-Loire (Diana Gay), Grand Est (Suzanne Robin pour la Lorraine), Mayotte (Arnaud Martin), Normandie (Véronique Nottin - Rouen) ; Nouvelle-Aquitaine (Nicolas Bel – Limoges, Roland Pintat - Bordeaux), Occitanie (Sophie Omère - Montpellier, Chloé Théault- Toulouse), Pays de la Loire (Élise Fau). Un entretien avec Isabelle Limousin (Service des musées de France, DRAC Île-de-France) a également été réalisé.

Ce questionnaire, construit autour de six questions, avait pour vocation de compléter les données récoltées au niveau de l'État auprès du Service des Musées de France (ministère de la Culture). En effet, les structures des DRAC travaillent au plus près des territoires qu'elles ont en charge : leur positionnement en tant que représentant des organismes d'État (services déconcentrés de l'État) leur meilleur d'être en relation directe avec les musées présents sur le territoire. Je supposais ici que ces services sont les plus à même d'avoir une connaissance fine de la situation des musées de France et des organisations n'en possédant pas l'appellation.

Limites de la recherche

Cette recherche n'est pas exempte d'un certain nombre de limites. En l'occurrence, il pourrait paraître surprenant de voir la durée sur laquelle ont été collectées les données. Les phases de recherche ne se sont pas déroulées de manière linéaire, et ont nécessité un temps de prise en charge conséquent, les données notamment ont pu évoluer entre le temps de récolte et le temps d'analyse.

³⁰⁴ Une remarque doit être émise à ce stade : les entretiens et les questionnaires peuvent trouver un point de jonction avec la production de données statistiques, qui sera abordée dans la Partie III. Construire l'Europe des musées par la statistique. Le lecteur pourra donc y retrouver les mêmes acteurs, sans que l'analyse en soit pour autant impactée.

³⁰⁵ Le liste des entretiens est présentée en Annexe 1. « Paroles. Entretiens ».

³⁰⁶ Dans un échange daté de février 2020, Paula Gangopadhyay, Deputy Director de l'IMLS, m'indiquait ainsi : « Nous ne sommes malheureusement pas en mesure de vous proposer un entretien. Veuillez noter qu'il s'agit d'un projet lancé il y a de nombreuses années et qu'après la mise à jour de 2018, l'IMLS ne gère plus la liste des musées des États-Unis » (Communication personnelle, 24 février 2020). (« *Unfortunately we are unable to offer an interview opportunity. Please note that this was a project initiated many years ago and beyond the 2018 update, IMLS is not managing the list of museums of USA.* »)

³⁰⁷ Ce questionnaire est présenté en Annexe 1. « Organisation(s). Questionnaires ».



Chapitre 3. « Explorer » le champ muséal : les musées de Paris. Récit d'une recherche

Introduction

Avant d'entrer dans le vif du sujet, que le lecteur me permette d'émettre deux avertissements. En premier lieu, il est une certaine contradiction dans la démarche mise en œuvre : en justifiant la nécessité de comprendre les problématiques autour du dénombrement des musées à partir d'une vision globalisante qui nécessite de prendre en considération à la fois les échelles et les individualités, cette recherche s'est développée dans le sens contraire. La volonté de construire un paysage muséal, outre l'antagonisme que soulève cette expression entre nature et culture, va s'ancrer dans un mouvement inverse allant du centre (Paris) à la périphérie (France), du local au national. Mais loin de se satisfaire d'une dichotomie qui opposerait la capitale au « reste du monde » — dont le risque majeur serait de renforcer une séparation en estimant qu'un espace serait plus intéressant qu'un autre — il s'agit d'interroger, pour mieux inclure. Car cette recherche, c'est également celle des dynamiques internes au phénomène muséal en France, et aux influences qui ont pu le traverser au cours des deux derniers siècles.

D'autre part, il aurait été possible de ne présenter ici que les résultats d'une telle entreprise. Mais afin de redonner de la matérialité à un terrain qui pourrait sembler peu ancré dans le réel, mon propos se développera ici à la manière d'un récit, en prenant l'opportunité de l'explicitier, de traduire les facilités ou les incompréhensions du monde des structures informationnelles, de revenir sur la construction des bases de données et sur les choix qui ont été faits lors de ce parcours. En considérant que les systèmes d'information ne sont pas neutres, mais sont des actants agissant sur la représentation du phénomène muséal, il aurait été artificiel — si ce n'est hypocrite — de ne pas mentionner les intersections, les choix effectués, en estimant que les chemins empruntés « vont de soi ». Cette approche permet par ailleurs de dépasser un second écueil, qui consisterait à considérer que la manière de faire est « l'unique » méthode possible, ou *a fortiori* « la meilleure » d'entre toutes. Dans ce cas précis, elle est une tentative, réalisée, mais qui n'ouvre qu'une porte parmi d'autres pour améliorer la compréhension des synergies entre infrastructures informationnelles et représentation du phénomène muséal.

À la manière d'un jeu de poupées russes, les premières problématiques exposées en renferment d'autres, tout aussi nécessaires pour obtenir un jeu complet. En s'interrogeant sur la possibilité de constituer des ensembles muséaux à partir de limites territoriales, plusieurs fils peuvent être tirés. L'évolution du phénomène muséal parisien suppose une approche historique, dont l'ambition est de déconstruire certains *topos* récurrents de l'histoire des musées en France : elle est permise par trois arrêts sur images, des instantanés étalés depuis



l'institutionnalisation du musée moderne. Après un prolongement introductif sur la situation des musées parisiens, il s'agira d'étudier en premier les descriptions chiffrées du phénomène muséal autour de l'ouverture du musée du Louvre. Ce point de départ permettra d'observer les transformations opérées au XIX^e siècle, avant d'étudier ce terrain dans ses mutations au tournant du XX^e et du XXI^e siècles. Mais ne se réclamant pas d'un ancrage purement historique, l'étude des musées parisiens se dédouble d'une structure sous-jacente, à partir de la question des sources et des outils permettant de composer une (ou plusieurs) représentation(s) du champ muséal. Cette étude exploratoire se présente comme la condition *sine qua none* pour évaluer les enjeux contemporains liés au recensement des musées en France, et développer une méthodologie applicable à l'ensemble du territoire.

Au commencement était Paris...

Ville historiquement ancrée dans l'histoire des musées, au fort potentiel touristique³⁰⁸, Paris concentre *intra-muros* un ensemble non négligeable de musées, dont il est pourtant impossible de connaître le nombre exact. Ce maillage correspond à un tissu particulièrement développé dès le XVIII^e siècle et soutenu par le poids central, économiquement et politiquement, de la capitale française. Les données statistiques connues et lues sous le prisme de la fréquentation³⁰⁹ — soit des musées, soit des expositions — sont par ailleurs révélatrices de l'influence de Paris, non seulement dans le paysage culturel français, mais également mondial.

Sans grande surprise, le musée du Louvre fait figure de référence, étant consacré comme le musée d'art le plus visité au monde³¹⁰, avec près de 10 millions visiteurs en 2018 (Sharpe et Da Silva, 2020). Plus loin dans l'ordonnement de chiffres liés aux classements se retrouvent quelques autres musées français, et surtout, parisiens. Certains établissements sont cités de manière particulièrement constante (notamment le musée d'Orsay, le Centre Pompidou ou encore le Palais de Tokyo), comme si le monde des musées français n'avait de poids qu'au travers des réalisations de son centre administratif. Cette tendance est loin d'être démentie par les données recentrées sur la France et appuie le caractère « exceptionnel » de la capitale. Comme l'indiquent Cécile Aaufaure et Juliette Singer (2017), « c'est à Paris et en Île-de-France que se concentre la majeure partie des musées nationaux, créés et gérés par l'État ou par les établissements publics qui lui sont rattachés ». Sur les 61 musées nationaux (c'est-à-dire possédant des collections appartenant à l'État), 25 (soit plus du tiers) sont

³⁰⁸ Paris serait la première destination touristique mondiale (Popova et al., 2022)

³⁰⁹ On peut également mentionner un second biais pour ces classements, consacrés en grande partie aux musées et aux expositions d'art, élaguant ainsi une partie du champ muséal.

³¹⁰ Ce constat est toujours vrai malgré la période de fermeture rencontrée par le musée en 2020 et en 2021, du fait de la pandémie de la Covid-19. Même si les données de fréquentation indiquent une chute drastique des visites, le Musée du Louvre enregistre 2,8 millions de visiteurs sur l'année 2021 (Da Silva, 2022) et 7,8 millions en 2022 (Benaiteau, 2023). Ce musée reste en tête du classement des musées les plus visités au monde.



localisés à Paris *stricto sensu*³¹¹. Malgré la progressive autonomisation de la ville, sous tutelle de l'État jusqu'au rétablissement de la fonction de maire en 1976 actée par le président Valérie Giscard d'Estaing et l'élection en 1977 de Jacques Chirac à la mairie de la ville de Paris, le poids de l'administration centrale transparait dans cette répartition des collections nationales. Celle-ci est appuyée par les données de fréquentation : le ministère de la Culture indique par exemple que sur les six musées de France ayant accueilli plus d'un million de visiteurs en 2019, six se situent à Paris (musée du Louvre, l'établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie, musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, musée du quai Branly-Jacques Chirac) et un, uniquement, en Île-de-France (Château-musée de Versailles) (Ministère de la Culture, 2020, p. 22) et comptent pour près de 40% de la fréquentation des 1019 musées de France ouverts³¹² (Ministère de la Culture, 2020). Par ailleurs, si les données de fréquentation faiblissent au gré des aléas rencontrés en 2020 et 2021, l'importance de ces musées et leur domination ne faiblit pas (Ministère de la Culture, 2021). De fait, un rapide regard sur les musées de Paris indique que ceux-ci s'inscrivent dans une logique d'attractivité, voire de compétitivité, sans commune mesure avec le reste du territoire français. Il serait ainsi bien aisé d'accumuler les superlatifs pour qualifier la situation particulière de cette ville, dont le caractère unique ne se résume pas uniquement à son statut de « collectivité territoriale à statut unique³¹³ », et de souligner sa concentration muséale. Mais ce jugement manque cruellement de nuances et de justesse. L'esquisse du phénomène muséal qu'il suggère se réalise principalement à partir des « musées superstars » (Desvallées et Mairesse, 2011b ; Frey, 2003), ou des possessions de l'État au travers des musées nationaux, créant ainsi un flou de profondeur de champ dès lors que l'on s'écarte de cette mise au point.

³¹¹ Ces musées peuvent être sous tutelle du ministère de la Culture, qu'ils soient des établissements publics (musée du Louvre, musée d'Orsay, musée de l'Orangerie des Tuileries, musée national d'Art moderne [Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou], musée du quai Branly-Jacques Chirac, musée Picasso, musée des Arts asiatiques Guimet [MNAAG], musée Rodin, musée national de l'Histoire et des Cultures de l'immigration, musée Jean-Jacques Henner, musée Gustave Moreau, musée de la musique, musée Eugène Delacroix, musée des Monuments français, musée de l'École nationale supérieure des beaux-arts) ou des services à compétence nationale (musée national du Moyen-âge, thermes et hôtel de Cluny, musée des Plans-reliefs). Certains relèvent d'autres tutelles, telles que la Grande Chancellerie (musée national de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie), le ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation (musée de l'Homme, galeries du Jardin des Plantes, musée des Arts et Métiers), le ministère des armées (musée de l'Armée, musée national de la marine), du ministère de l'Économie, des Finances et de la Relance (musée des Monnaies et Médailles, musée de la Poste).

³¹² En effet, le Département de la Politique des Publics du ministère de la Culture enregistre près de 66 millions d'entrées pour l'année 2019 : le musée du Louvre en compte 9,5 millions ; le château de Versailles en recense 8,2 millions, l'établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie, 4,7 millions ; le musée national d'Art moderne, 3,3 millions, et le musée du quai Branly – Jacques Chirac, 1,1 million (Ministère de la Culture, 2020, p. 22). Le Petit Palais, musée des beaux-arts (Paris) a accueilli 950 000 visiteurs. On peut mentionner, bien qu'il ne soit pas musée de France, le poids de la Cité des sciences et de l'industrie (Paris) qui enregistre près de 2,4 millions d'entrée pour cette même année (Ministère de la Culture, 2020, p. 27).

³¹³ En effet, rappelons que la ville de Paris regroupe à la fois les compétences des communes, mais également des départements.



Le dynamisme dont fait preuve aujourd'hui le monde des musées parisiens pourrait être ajusté par deux éléments : le premier réside dans l'absence d'une bibliographie cohérente et complète dédiée à la population des musées parisiens, sur leur constitution et sur leurs comportements. En effet, la majorité de la littérature se compose de monographies de musées, voire d'ensembles circonscrits, comme peuvent l'être les musées de la Ville de Paris³¹⁴ (soit l'ensemble des 14 musées municipaux de la ville³¹⁵). Cependant, peu de travaux permettent d'évoquer de manière circonscrite l'évolution et le comportement des musées parisiens³¹⁶. Peut-être parce que les limites territoriales et administratives ne représentent que des frontières artificielles, inappropriées pour l'étude d'un phénomène multidimensionnel ? Cette interrogation, dont je ne peux à ce stade confirmer ou infirmer la validité, va de pair avec le positionnement particulier à adopter dès lors que l'on se confronte à un espace tel que celui de la capitale française, prise en étau par sa stature d'entité spécifique mais exemplaire, à la fois composante et hypertrophie du paysage muséal français. Comment dès lors prendre en compte ses spécificités tout en réévaluant son apport pour l'ensemble du territoire national ? Cette tension apparaît notamment dans le catalogue de l'exposition dirigée par Béatrice de Andia (alors Déléguée générale de l'Action artistique de la ville de Paris), *Les musées parisiens : histoire, architecture, décors*, publié en 2004 : elle y propose un portrait de 76 des 130 musées parisiens existant à l'aube du XXI^e siècle, considérés comme des « sanctuaires des chefs-d'œuvre arrachés au passé, centres d'enseignement artistique ou techniques » (Andia, 2004, p. 10). Si certains traits relatifs à la place de l'architecture et à la géographie des institutions sont mis en évidence, on remarquera cependant que les musées parisiens sont des prétextes pour évoquer à la fois l'histoire des musées en France et les principales tendances les traversant. Sans minorer l'intérêt d'une telle approche, il apparaît que l'évolution du phénomène muséal n'est abordée que par une sélection (bien que large) de certains éléments qui le composent, et que ses contours sont loin d'être évidents.

Le second point se rattache à la construction narrative autour du développement des musées, qui s'ancre principalement à partir d'actes administratifs, notamment la création du Muséum central des Arts (1793) et le décret Chaptal³¹⁷, dans un mouvement allant du centre à la périphérie. Mais il est contestable d'adopter une posture qui viserait de manière anachronique à considérer Paris comme l'unique centre névralgique du développement des musées,

³¹⁴ L'ouvrage de Cécile Aupaix et Juliette Singer, *Paris Musées : histoire des musées de la Ville de Paris*, paru en 2017, se focalise principalement sur les musées appartenant à l'établissement public à caractère administratif (EPA) Paris musées, assurant la gestion des musées de la ville de Paris.

³¹⁵ L'établissement public Paris musées regroupe : les catacombes de Paris, la crypte archéologique de l'île de la Cité, la Maison de Balzac, la Maison de Victor Hugo (Hauteville House), le musée Bourdelle, le musée Carnavalet — Histoire de Paris, le musée Cernuschi — musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris, le musée Cognacq-Jay, le musée de la Libération de Paris — musée du Général Leclerc — musée Jean-Moulin, le musée de la Vie romantique, le musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, le musée Zadkine, le palais Galliera — musée de la Mode de la Ville de Paris, le Petit Palais — musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

³¹⁶ Pour exemple, la thèse soutenue en 2014 par Hui Huang aborde cette question sous l'angle de la géographie urbaine (Huang, 2014).

³¹⁷ Voir Partie II. Introduction générale.



notamment au regard des initiatives nées sur le territoire et mentionnées précédemment³¹⁸. Mais aussi, car comme Henri Loyrette le rappelle, Paris prend un certain « retard au XVIII^e siècle par rapport à l'Europe et à la province³¹⁹ » (Loyrette, dans Andia, 2014, p. 5). Pour Krzysztof Pomian, à la veille de la Révolution, parmi la trentaine de réalisations muséales existant en Europe, seul le cabinet d'histoire naturelle du Jardin des Plantes pouvait être considéré comme un musée (Pomian, 2021, p. 15). Si l'on cite souvent la collection de tableaux du Roi affectée au palais du Luxembourg entre 1750 et 1779³²⁰ (Pommier, 1995b), Pomian rappelle que « le palais du Luxembourg, on s'en souvient, avait cessé en 1779 d'abriter l'exposition des tableaux du roi pour servir de résidence à son frère cadet, le comte de Provence (futur Louis XVIII) — solution provisoire en attendant l'installation des collections royales de peinture et de sculpture dans le seul palais digne, selon l'opinion générale, de les abriter : le Louvre » (Pomian, 2021, p. 15). Le phénomène muséal n'attend donc pas la Révolution pour émerger, bien que timidement. Il nécessite une modification de la place de l'État et la reconfiguration des pouvoirs entre le gouvernement central et les pouvoirs territoriaux pour s'épanouir.

1. Morphologie du paysage muséal parisien à la veille de l'ouverture du Louvre

Première borne chronologique dans cette étude, « la Révolution française ouvre une nouvelle période de l'histoire des musées — en France et en Europe » (Pomian, 2021, p. 11). Car si toute histoire comporte un point de départ, celle des musées en France — dans la littérature académique tout comme dans l'imaginaire collectif — se confond bien souvent avec la création du musée du Louvre, marquant l'institutionnalisation d'un modèle muséal et la reconfiguration des logiques entre l'État central et les collectivités territoriales. L'idée de sa réalisation est pourtant loin d'être l'apanage des révolutionnaires et l'on ne pourrait y voir que l'exécution de projets réfléchis et mis en place par l'Ancien Régime.

³¹⁸ Voir Partie II. Introduction générale.

³¹⁹ Le même constat est partagé par Jacques Sallois (2005) qui indique que « lorsque survient la Révolution, Paris apparaît ainsi en retard sur maintes capitales européennes, mais aussi sur plusieurs grandes villes du royaume » (p. 6). Dans la liste des principaux musées existants en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre (Pommier, 1995b, p. 33-34), on y trouve également le *Muséon arlatense* (Arles) et le musée de l'École de dessin de Dijon comme représentants des musées français, auprès des créations en majorités italiennes, germaniques et britanniques.

³²⁰ C'est notamment le cas dans la recension des principaux musées en Europe au moment de l'ouverture du Musée du Louvre, réalisée dans le cadre de la publication des actes du colloque organisé en 1993 sur « Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre » (Pommier, 1995b) : pour la ville de Paris, on y retrouve cités la collection des tableaux du Roi au Luxembourg et le musée du Louvre (p. 33-34).



A. Les musées révolutionnaires

Dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746* (1747), Étienne La Font de Saint-Yenne réclamait déjà l'accès aux collections royales pour tous. Le palais du Louvre, dont le statut de résidence royale avait été abandonné, pouvait — ou en tout état de cause, devait — les accueillir : la tenue des Salons organisés deux fois par an par l'Académie de peinture et de sculpture depuis 1737 participe notamment de ce dessein, que transcrit l'article de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1765) consacré au Louvre³²¹. En 1774, Louis XVI confie au comte d'Angiviller, nommé directeur des Bâtiments du Roi, les travaux du Louvre³²² afin que celui-ci puisse y accueillir les collections royales. Mais ce projet monarchique n'aboutit pas, pris dans les affres de la Révolution. Celle-ci va cependant lui conférer une dimension bien plus ambitieuse, si ce n'est entièrement exemplaire³²³ sur de nombreux aspects. Les saisies successives ordonnées par la Constituante, d'abord des biens du clergé (2 novembre 1789), puis de ceux des « émigrés » (9 novembre 1791) et des académies (8 août 1793), participent à la construction d'un patrimoine national³²⁴, à préserver du vandalisme³²⁵. Le décret du 11 août 1792 nomme la Commission du Muséum³²⁶ et celui

³²¹ Cet article, rédigé par le chevalier de Jaucourt, expose la vision d'un muséum (sans en donner le nom) qui serait l'héritier du *Mouséion* antique, au travers de son organisation : « Dans la partie située au midi, on pourroit placer tous les tableaux du roi, qui sont présentement entassés & confondus ensemble dans des gardes-meubles où personne n'en jouit. On mettroit au nord la galerie des plans, s'il ne s'y trouvoit aucun obstacle. On transporterait aussi dans d'autres endroits de ce palais, les cabinets d'Histoire naturelle, & celui des médailles. [...] Les académies différentes s'assembleroient ici, dans des salles plus convenables que celles qu'elles occupent aujourd'hui ; enfin, on formeroit divers appartemens pour loger des académiciens & des artistes. Voilà, dit-on, ce qu'il seroit beau de faire de ce vaste édifice, qui peut être dans deux siècles n'offrira plus que des débris » (Jaucourt, 1765, p. 706).

³²² Cette réflexion sur l'aménagement des bâtiments s'accompagne d'investissements en matière d'achats et de commandes (Poulot, 2014, p. 47). Mais cette entreprise, qui devait permettre l'accueil du Salon des arts en 1789, est marquée par les « doutes, soupçons et inquiétudes sur l'image de l'établissement : d'Angiviller écrit au roi, en 1788, que le retard de la Grande Galerie provient surtout de la diversité des opinions quant à son architecture et son éclairage idéal » (Poulot, 2014, p. 47), témoignant des différentes conceptions et des attentes quant à la mise en place de ce musée.

³²³ André Gob et Noémie Drouguet (2021) soulignent parmi les traits qui rendent cette création « exemplaire » : le contexte révolutionnaire, le projet politique lié à la mise à disposition des biens de la nation, l'ampleur des collections, l'aspect patrimonial, l'usage symbolique du palais du Louvre et le caractère universaliste du musée (p. 28-29).

³²⁴ « Afin d'éviter les désordres et les dilapidations, les assemblées successives ont soin de désigner des commissions de savants chargés, à Paris — puis dans toute la France —, de guider et surveiller l'inventaire des fonds. » (Poulot, 2014, p. 66)

³²⁵ Cette réaction apparaît notamment dans le *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme et les moyens de le réprimer* de l'Abbé Grégoire (1794a) en réaction à la « vague iconoclaste » de la Terreur, mais également dans les discours et des pétitions de François-Marie Puthod de Maison-Rouge, notamment celle présentée le 4 octobre 1790, qui provoque des débats au sein de l'Assemblée constituante.

³²⁶ Pour avoir un aperçu de l'ensemble des échanges ayant eu lieu dans les premières années du Musée du Louvre, le lecteur peut se référer à l'ouvrage d'Alexandre Tuetey et Jean Guiffrey, *La commission du Muséum et la création du Musée du Louvre (1792-1793)* (1910).

Sur les réticences et les débats qui ont été soulevés suite à la nomination de la Commission du Muséum, cristallisé autour des réactions entre le ministre Roland et le marchand Le Brun, le lecteur peut se rapporter à Poulot (2014) et Pomian (2021).



du 27 juillet 1793³²⁷ fonde le « Muséum », considéré comme « Musée de la République » qui doit ouvrir le 10 août 1793 « dans la galerie qui joint le Louvre au Palais national ».

Premières réalisations

Cependant, le musée du Louvre n'est pas la seule réalisation de la Convention. Durant la période révolutionnaire (depuis la Législative jusqu'au Directoire), plusieurs créations sont actées, dont certaines ont été plus valorisées que d'autres — un phénomène qui transparaît dans leur étude plus ou moins approfondie —, créant ainsi une différenciation d'intérêt. Si le projet utopique d'un Muséum central des arts et d'une bibliothèque destinée à la réunion « des arts, des lettres et des sciences » (Desvallées, 1993b, p. 139) ne peut se réaliser entièrement dans le palais du Louvre, trois autres musées sont créés entre 1792 et 1795. Le Muséum d'Histoire naturelle (1793), le musée des Monuments français (1795) et le Conservatoire des arts et des métiers (1794) forment avec le Muséum des arts une préfiguration assez frappante des principales figures de musées qui allaient essaimer pendant près de deux siècles : musée d'art, musée de sciences, musée d'histoire et dans une moindre mesure, musée de techniques. Si le Muséum d'Histoire naturelle, créé³²⁸ et (ré)ouvert en 1793, et le Conservatoire des arts et métiers, né le 10 octobre 1794³²⁹, appuyé par l'action de l'abbé Henri Grégoire³³⁰, sont issus de collections préexistantes, le musée des Monuments français, porté par Alexandre Lenoir, décidé le 21 octobre 1795³³¹ et installé dans le couvent des Petits-Augustins (Bazin, 1967, p. 169), est la seule création purement révolutionnaire de ce quatuor. Il conviendrait éventuellement d'y adjoindre une cinquième réalisation, légèrement postérieure, située hors

³²⁷ L'article 1 de ce décret énonce que « le ministre de l'Intérieur donnera les ordres nécessaires pour que le Musée de la République soit ouvert le 10 août prochain dans la galerie qui joint le Louvre au Palais national ». Il autorise le transfert des collections déposées aux Petits-Augustins et dans les maisons royales (à l'exception de Versailles) et prévoit une somme annuelle allouée par la Trésorerie nationale pour l'achat de collections.

³²⁸ *Décret de la Convention nationale, du 10 juin 1793, l'an second de la République Française ; relatif à l'organisation du Jardin national des Plantes et du Cabinet d'Histoire naturelle, sous le nom de Muséum d'Histoire naturelle.*

³²⁹ La Convention vote le Décret portant sur la Création du Conservatoire le 19 vendémiaire an III (10 octobre 1794), et le place ainsi sous l'inspection de la Commission d'agriculture et des arts.

³³⁰ Dans son *Rapport sur l'établissement d'un conservatoire des arts et métiers : séance du 8 vendémiaire, l'an III de la République une et indivisible* (29 septembre 1794), Henri Grégoire conçoit le Conservatoire comme lieu de collecte d'enseignement, profitable à la nation : « Vous voulez que toutes les sciences se dirigent vers un but utile, et que le point de coïncidence de toutes leurs découvertes soit la prospérité physique et morale de la République : vous voulez que chaque citoyen puisse assurer sa subsistance par l'exercice d'un art quelconque. Nous croyons entrer dans vos vues en vous proposant d'utiliser au plutôt ces vastes collections de machines par l'établissement d'un conservatoire qui les réunira dans un local commun, où le sentiment du beau, où le génie des arts, appelleront tous ceux qui les cultivent, pour éclairer leur travail. » (Grégoire, 1794a, p. 5-6). C'est également lui qui encouragea l'« attribution » par le Conseil des Cinq-Cents [de] l'ancien prieuré de Saint-Martin-des-Champs » (Pomian, 2021, p. 95)

³³¹ Avant d'institutionnaliser le musée des Monuments français, parfois nommé « musée de la Monarchie française » du fait de ses collections issues des monuments et des sculptures royales, la création d'un dépôt a été actée par la Convention le 15 octobre 1790.



de Paris³³², car son destin est intimement lié à l'organisation du musée du Louvre. À Versailles, dépossédée de son rang de capitale nationale, l'ouverture du musée de l'École française est décidée en 1797 par Pierre Bénézech (ministre de l'Intérieur) : ce « monument à la gloire nationale » avait pour mission de « mettre en lumière les particularités de l'art français pour rendre manifeste l'envergure et l'originalité de l'apport français à l'art universel et apporter ainsi une justification supplémentaire aux prétentions de la France à “recueillir” les chefs-d'œuvre de l'art étranger pour les exposer à Paris » (Pomian, 2021, p. 37). Bien qu'il s'agisse de collections de beaux-arts, le musée de Versailles incarne un modèle particulier, celui des « musées d'histoire nationale », qui participent également au développement du phénomène muséal français et européen.

Un deuxième cercle de réalisations

Un deuxième ensemble d'établissements, également fruits de la période révolutionnaire et « avatars de cabinets » de l'Ancien Régime (Pomian, 2021, p. 74), mais ostensiblement moins connus, se rattache à ce premier cercle d'intérêt. Avec le Muséum d'histoire naturelle et le Conservatoire des arts et des métiers, le Cabinet d'anatomie de l'École de Santé participe de « la réorganisation des institutions scientifiques françaises³³³ » (Pomian, 2021, p. 74). La possible unité de conception de ces trois musées transparaît dans le projet (non réalisé) du botaniste Auguste Broussonet (1790) qui « aurait placé sous un même toit les collections qui [...] alimentèrent trois musées différents : le Muséum (histoire naturelle), le Conservatoire national des arts et métiers (instruments d'économie rurale) et le Cabinet d'anatomie (préparations anatomiques) » (Pomian, 2021, p. 78). Mais la création des deux premières est largement plus (et mieux) documentée que celle du Cabinet d'anatomie de l'École de santé de Paris³³⁴, initié sous la responsabilité du Comité de l'Instruction publique. Peut-être le vocable utilisé, n'opérant pas de rupture entre les cabinets de l'Ancien Régime et les créations révolutionnaires, y joue-t-il un certain rôle ? Car ces cabinets d'anatomie, qui se multiplient

³³² Le musée de Versailles, créé non pas par la Convention, mais sous le Directoire, est généralement abordé à part de ces principales réalisations. Il est mentionné ici pour son rapport étroit avec le Louvre et pour le modèle particulier qu'il représente.

³³³ Krzysztof Pomian rattache ce mouvement de manière plus générale à la réorganisation des institutions liées à l'enseignement des sciences, qu'il s'agisse de la suppression des facultés de médecine ou des académies ou de la création « de l'École centrale des travaux publics, future École Polytechnique, de l'École normale devenue quelques années plus tard École normale supérieure, des écoles de Santé, du Bureau des longitudes, de l'Institut » (Pomian, 2021, p. 74).

³³⁴ Sur la constitution de ce cabinet et le rôle notable d'Honoré Fragonard, le lecteur est invité à se référer à l'article d'Yvonne Pouille-Drieux (1962), « Honoré Fragonard et le cabinet d'anatomie de l'École d'Alfort pendant la Révolution », ou à la synthèse réalisée par Pomian à ce sujet (2021, p. 104-107). La première occurrence de ce cabinet apparaît dans le mémoire adressé par Honoré Fragonard et ses collaborateurs, Delzeuzes et Landrieux, à l'Assemblée législative, proposant la création d'un cabinet national d'anatomie en 1792. Celle-ci n'obtint que peu de résonance : il faut attendre la réorganisation générale des écoles de santé en 1794 (loi du 14 frimaire an III) pour que ce projet, formulé par Honoré Fragonard et Félix Vicq d'Azyr prenne forme, à partir notamment des collections de l'École vétérinaire d'Alfort (délabré depuis 1792), mais également de celles des facultés de médecine, de l'Académie de chirurgie, des hôpitaux parisiens (Hôtel Dieu), des cabinets particuliers des émigrés, des institutions religieuses, des dons de particuliers (Pomian, 2021, p. 105).



à la veille de la Révolution³³⁵ — « caractéristique essentielle de l’histoire des sciences naturelles » d’après la conservatrice du patrimoine Yvonne Poulle-Drieux (1962) — s’ils réintègrent le tissu des institutions révolutionnaires et voient leurs collections nationalisées, restent pour autant le plus souvent consacrés à l’enseignement et ne sortent « qu’à la demande des professeurs qui en [ont] besoin »³³⁶ (Pomian, 2021, p. 106).

Le dépôt de l’Artillerie répète ce même schéma de collections initiées sous l’Ancien Régime³³⁷ (à l’Arsenal de la Bastille), d’actions de sauvegarde — l’assimilation de l’action du Comité de l’artillerie à ce que « les Denon, les Lenoir, ont fait pour les œuvres d’art et les monuments historiques » (Léon Robert, 1889, p. 6) en est significative — et de la mise en œuvre d’un projet éducatif. Le dépôt de l’Artillerie est formé en 1796 de la réunion des collections constituées par Edmé Régnier, contrôleur d’armes et premier mécanicien des États de Bourgogne puis conservateur du dépôt en 1797, à partir des armes originales trouvées dans les maisons des émigrés et dans les établissements publics (Bernadac, 1895, p. 5). Elles s’adjoignent aux collections sauvées par le sieur Rolland, commissaire des guerres, de la destruction de la Bastille (Robert, 1889, p. 5). Là encore, les variations de vocabulaire laissent apparaître un certain vacillement dans l’attribution de la dénomination de musée, qui sera plus tard affecté au dépôt. Comme le souligne le Colonel Bernadac, conservateur du musée en 1895, l’usage du terme suscite les frilosités : « plusieurs auteurs ont critiqué le titre de Musée donné à cette collection. On en a proposé d’autres tels que Armerie (*armeria*), Conservatoire d’armes, Collection cataphractaire, etc. ; dernièrement encore on demandait de lui le nom de Musée de l’armée³³⁸ » (Bernadac, 1895, p. 5).

³³⁵ On pourrait également le même mouvement, lié à un souci pédagogique mais développés sous un mode discrétionnaire, dans la création du Cabinet de Minéralogie de l’École des Mines, dont les minéraux et échantillons nécessaires aux enseignements de docimasie et de Minéralogie (Nectoux, 2017). La naissance du musée est liée à la création de l’École en 1783, mais les collections ne seront instituées qu’en 1794, sous la nomination de René Haüy (Nectoux, 2017).

³³⁶ Cette idée est évidemment à remettre en perspective : à partir de 1808, les collections de la nouvellement nommée Faculté de médecine sont ouvertes « tous les quintidi de dix jusqu’à deux heures » (Pomian, 2021, p. 106, d’après le *Règlement de l’École de médecine de Paris*), ce qui est presque équivalent aux horaires d’ouvertures du Conservatoire des arts et métiers.

³³⁷ Les salles du magasin royal de la Bastille (à l’Arsenal) ont accueilli une première collection de modèles d’artillerie en usage, dès 1685, à l’initiative du maréchal d’Humières, Grand-maître de l’Artillerie, afin de servir à l’enseignement des jeunes officiers (Léon Robert, 1889, p. 1). Cette entreprise, suivie par le général Vallière, premier Inspecteur de l’arme qui fit transporter en 1755 « quelques armes anciennes et armures provenant d’arsenaux de province, construire des modèles nouveaux, et dresser l’inventaire de ce que contenait alors le Musée » (Léon Robert, 1889, p. 2). Le sieur Rolland, alors secrétaire général, reçoit en 1788 une commission le nommant directeur des collections des modèles d’armes, machines de guerre, etc. devant former le musée d’artillerie de Paris (Léon Robert, 1889, p. 3) : ajout de modèles réduits des machines, créés à cette occasion par les fonderies, les manufactures d’armes ou de forges. La Révolution de 1789 mit un coup d’arrêt à cette entreprise, car le 14 juillet « l’arsenal de l’artillerie fût dévasté et les collections détruites presque en entier » (Léon Robert, 1889, p. 4).

³³⁸ Cette mention ne doit pas provoquer un malencontreux anachronisme : le musée de l’Artillerie forme seulement à partir de 1905 une des deux composantes de la création du musée de l’Armée tel qu’il est aujourd’hui connu à Paris.



Outre ces fluctuations de vocabulaire, il serait difficile de ne pas observer, par cette première approche des « musées » à la Révolution, une complexité du maillage que ne laisse pas apparaître les discours communément centrés autour du Muséum des arts, du Muséum d'Histoire naturelle, du musée des Monuments français, et parfois du Conservatoire des arts et métiers (Bazin, 1967 ; Desvallées, 1993b). Certaines créations s'effacent de la mémoire collective ou des registres, souvent par leur réalisation « incomplète » car restée à « l'état de projet — du moins tel qu'il devait exister, globalisant, dans l'esprit de ses initiateurs » (Desvallées, 1993b, p. 139). C'est le cas du Muséum des antiques, complémentaire du Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, qui se « présente tel un objet historique en creux dont la visibilité ne se lit qu'à la lumière de différents fonds d'archives croisés et met au jour la tentative de former un nouveau savoir anthropologique » (Daugeron, 2009, p. 144). Sa création par décret du 20 prairial an III (2 juin 1795) fait suite au projet présenté par Jacques-Antoine Tabaut-Pommier « sur l'organisation provisoire d'un Muséum d'antiquités » dans les espaces de la Bibliothèque nationale (rue de Richelieu) (Daugeron, 2009, p. 145). Mais son temps de vie est écourté par un décret du 15 vendémiaire an IV (7 octobre 1795) (Daugeron, 2009, p. 145) bien que les mouvements d'objets ethnographiques continuent à témoigner d'une activité qui « se poursuit quelques années supplémentaires avant de s'épuiser », ne laissant quasiment pas de témoignage d'un projet comparatiste novateur entre les collections archéologiques et ethnographiques³³⁹. Mais il est encore une remarque sémantique particulière et qui laisse transparaître le processus de fixation de sens autour du mot « musée » ou « muséum ». Bertrand Daugeron rappelle à cet égard les réflexions du conservateur Aubin Louis Millin qui désigne dans sa correspondance avec le ministère de l'Intérieur³⁴⁰ non plus le « Muséum », mais un cabinet. Cette modification terminologique n'est pas anodine, se rapportant à un lieu dissimulé, « [renfermé] dans un lieu inaccessible depuis plus de 40 années, faute de moyens pour l'exposer, et il n'y a peut-être pas à Paris et en France vingt personnes qui en aient connaissance » (Millin, 1800, cité par Daugeron, 2009, p. 170). L'on pourrait également mentionner parmi ces réalisations inachevées celles du musée de Géographie, de Topographie militaire et d'Hydrographie proposé en 1795 afin de regrouper en un lieu unique l'ensemble des dépôts cartographiques de Paris, dont le Dépôt de la Guerre, le Dépôt de la Marine et celui des Affaires étrangères³⁴¹ (Broc, 1974, p. 37). Inscrit dans la

³³⁹ Je renvoie le lecteur à l'article très riche de Bertrand Daugeron (2009) qui intègre de manière particulièrement pertinente la question des objets collectés lors des expéditions extra européennes. Plusieurs raisons sont notamment évoquées par l'auteur pour tenter d'expliquer cet abandon : « l'absence de collections rapportées par les expéditions scientifiques dans leur exploration du Pacifique, des difficultés matérielles d'exposition, ou la concurrence du Louvre » (Daugeron, 2009, p. 157). On notera, par ailleurs, dans ce dernier cas, l'ouverture de la galerie des Antiques au sein du musée central des Arts le 18 brumaire an IX (8 novembre 1800).

³⁴⁰ Les principales préoccupations d'Aubin Louis Millin reposent dans l'absence d'un mobilier muséographique permettant l'exposition des objets.

³⁴¹ Si le projet de musée en lui-même n'est pas réalisé, le regroupement des collections et la réorganisation des services cartographiques est engagé dès 1793 : « puisque dès 1793, le général Calon, directeur du Dépôt de la Guerre, avait obtenu que les cuivres de la carte de Cassini soient transportées de l'Observatoire à son propre Dépôt. À partir de 1794, les besoins de la défense nationale rendent urgente la réorganisation des services cartographiques : il faut rassembler tous les documents dispersés



politique scientifique de l'État au service de la défense nationale et dans l'ambition de former les jeunes ingénieurs géographes, ce musée ne voit cependant pas le jour, résultat probable d'une concurrence entre les administrations de la Guerre et de la Marine³⁴².

Troisième cercle : les initiatives privées

Un troisième cercle d'intérêt pour le développement du phénomène muséal peut également être pris en considération, qui ne relève pas des créations de la Convention ou du Directoire, mais d'autres initiatives privées. Car de la même manière que l'on a tendance à omettre les créations développées loin de la capitale, d'autres musées existent à la même époque à Paris, souvent dans des domaines éloignés des arts et des sciences et dépassent les dimensions politiques de sauvegarde et d'instruction relatives aux musées révolutionnaires. C'est le cas notamment des collections de cires chirurgicales — ou céroplasties —, profondément liées à l'étude de l'anatomie depuis le XVII^e siècle dans les facultés de médecine et donc à la forte vocation pédagogique. Au XVIII^e siècle, ces cires anatomiques ne sont plus utilisées à destination uniquement des étudiants de médecine, mais trouvent un public plus large au sein de cabinets ou de muséums, dont les vocations peuvent différer. On connaît celui de P. J. Desault, qui crée un « amphithéâtre de démonstration » pour les autopsies en 1788, puis constitue un cabinet parfois dénommé *Museum Chirurgicum*³⁴³ » (Le Minor, 1999, p. 227). Il existe également le cabinet ou muséum de Jean-François Bertrand-Rival, professeur marseillais de physiologie et d'accouchement, installé à Paris certainement au début de la période révolutionnaire (Le Minor, 1999, p. 276). Collaborateur de P.J. Desault, Bertrand-Rival s'installe d'abord rue Hautefeuille, avant de déménager au Palais-Royal en 1801. Sa collection, décrite dans le *Précis historique, physiologique et moral, des principaux objets en cire préparée et colorée d'après nature qui composent le muséum de J.F. Bertrand-Rival* (1801) compose un cabinet, qui prend la dénomination de *muséum* à cette date, révélant la vocation pédagogique de son travail. S'il y décrit l'ensemble des pièces réalisées et conservées (cires d'anatomie, cires d'histoire naturelle, cires obstétricales, cires de médecine opératoire et techniques chirurgicales, cires de pathologie), le chirurgien explicite également son projet : lutter contre les maladies vénériennes et l'immoralité en exposant les visiteurs de son muséum — situé dans le quartier des prostituées, — à leurs conséquences physiques et morales, et ainsi susciter l'effroi chez son public (Le Minor, 1999, p. 282-283). Le muséum de Bertrand-Rival illustre bien la position ambiguë des cabinets de cires médicales, « entre éducation populaire et exhibition foraine » (Lemire, 1993 ; cité par Le Minor, 1999, p. 285). À la période et au même lieu est associé le cabinet de Curtius, installé en 1782 au 52, boulevard du Temple puis au Palais Royal en 1785. Les qualités d'anatomiste et de

(cartes, plans de forteresses, reconnaissances militaires, mémoires divers), mais aussi fournir des cartes nouvelles pour les différents théâtres d'opérations et former rapidement de jeunes ingénieurs géographes qui, après une instruction accélérée, seront envoyés aux armées... » (Broc, 1974, p. 38).

³⁴² Numa Broc mentionne notamment la réticence du dépôt de la Marine à concéder ses archives au profit de ce musée.

³⁴³ À sa mort en 1795, une partie de ses collections sont achetées à sa veuve et intègrent celles de l'École de Santé de Paris.



céroplasticien de Curtius rejoignent ici l'entreprise du divertissement ; ses mannequins de cire représentent les hommes et femmes célèbres, qu'il s'agisse de comédiens, d'hommes politiques ou de grands voleurs (Ruimi, 2017, p. 320). Suivant les mouvements de l'actualité et mobilisant les foules, le cabinet de Curtius prend à la fois une dimension politique, devenant le conservatoire des événements historiques, tout en jouant sur les mêmes stratégies de fascination et d'effroi auprès de son public.

Un phénomène, plusieurs intérêts

Ce (presque) rapide panorama des réalisations muséales existant autour de la Révolution française laisse apparaître plusieurs problématiques en lien avec l'évolution du phénomène muséal à Paris, et par extension en France. La plus évidente est l'histoire complexe qu'elle retrace et qui ne peut se satisfaire d'une approche limitée au musée du Louvre et à quelques-uns de ses acolytes. Ce phénomène n'apparaît pas de manière linéaire, mais convoque divers cercles d'intérêt, semblant dépendre notamment du poids de ces institutions dans les transformations globales du champ muséal, ou de leur pérennité dans le temps. On pourrait également y adjoindre comme facteurs de différenciation les formes institutionnalisées, leur ouverture « au public » ou encore les dénominations qui leur sont assignées, qui manifestent des écarts de considération. Mais surtout, en France, la naissance des musées publics est la conséquence de décisions et d'actes politiques qui s'inscrivent dans une réorganisation profonde des institutions françaises. Le modèle révolutionnaire de la création des musées publics ancre ainsi l'idée que ceux-ci participent d'un projet global, mais ne sont pas des créations qui seraient autosuffisantes. Cette situation, bien que renforçant le pouvoir de l'Administration, interroge notamment le rôle des tutelles, intégrées aux décisions liées à la constitution des collections, aux règlements édités dans l'organisation des musées, et à leur inspection. L'on parle bien « des » tutelles, car en l'absence d'une instance unique à laquelle incomberait la responsabilité de toutes les institutions « musées », plusieurs organes de gouvernement mis en place par la Convention, dont la stabilité n'a d'égale que les basculements politiques d'une période troublée, possèdent leurs propres musées. Et cette première sédimentation préfigure — dans une certaine mesure — la complexité administrative rencontrée plus de 200 ans plus tard par les musées nationaux.



TABLEAU 10. Musées créés à la Révolution

Dénomination (lieu)	Acte décisionnaire	Ouverture au public	Tutelle
Muséum des Arts (Palais du Louvre)	27 juillet 1793	10 août 1793 Réouverture en 1799	Ministère de l'Intérieur (Commission du Muséum, puis Administration du musée en 1797)
Muséum d'histoire naturelle (Jardin des Plantes)	10 juin 1793 <i>(Décret relatif à l'organisation du Jardin des Plantes et du Cabinet d'Histoire naturelle sous le nom de Muséum d'Histoire naturelle)</i>		Comité de l'Instruction publique
Musée des monuments français (Couvent des Petits- Augustins)	21 octobre 1795	10 août 1793 (ouverture du dépôt) 1795 : ouverture régulière du musée	Comité de l'Instruction publique
Conservatoire des Arts et Métiers (Saint-Martin-des- Champs)	10 octobre 1794 – 19 vendémiaire an III	1802	Comité de l'Agriculture et des Arts
Cabinet d'anatomie de l'École de Santé de Paris (École de Santé de Paris ou Faculté de Médecine)	1794 ?	1796	Comité de l'Instruction publique
Dépôt de l'Artillerie (Couvent Saint- Thomas d'Aquin)	1796 Décret du 9 thermidor an III (27 juillet 1795)	Vers 1825	Comité central de l'Artillerie
Muséum des Antiques (Bibliothèque nationale de France, rue de Richelieu)	20 prairial an III (2 juin 1795)		
Musée de géographie et de topographie militaire (Palais du Louvre)	Non réalisé		Comité de Salut public

Cette manière d'appréhender la formation des musées français, à partir d'actes administratifs et de dates d'ouverture, possède « l'inconvénient de constituer des certitudes sommaires et rigides » (Pommier, 1989, p. 432). Car tel qu'il est ainsi écrit et décrit, le phénomène muséal



ne s'intègre pas dans le continuum des métamorphoses qui le constitue. L'un des indicateurs de cette évolution repose dans la diversité du vocabulaire employé pour le définir, et dont les réalisations de la Révolution permettent d'apprécier un aperçu. « Musée », « muséum », « conservatoire », « cabinet », « dépôt »... sont autant de termes liés à des réalités et des ambitions variées, mais qui participent à la construction de la catégorie des « musées ». Cette nébuleuse sémantique laisse apparaître deux tendances qui témoignent en faveur d'une prise en charge plus globale du champ muséal. La première est intrinsèquement liée à l'évolution du statut des objets, dans une perspective très ancrée dans la culture matérielle et son organisation, glissant du « chaos des collections de curiosités ou de merveilles à l'ordre des collections modernes » (Falguières, , 2012, p. 23), dans un schéma où « tout “désordre” dans le musée désigne un *retard*, une *survivance*, un *archaïsme*, toute trace de confusion dans le musée nouveau évoque un passé révolu, la *Wunderkammer* » (Falguières, 2012, p. 23). Les modèles de musées définis par Krzysztof Pomian se fondent sur ce « passage des collections aux musées publics » (Pomian, 1987, p. 297) dont participe le schéma révolutionnaire des institutions « créées par décret et recueillant des œuvres de provenance très diverse saisies par l'État chez leurs anciens propriétaires » (Pomian, 1987, p. 299). Trois autres existent, illustrant des modalités d'acquisition de collections variables : le modèle traditionnel (ouverture des collections au public), le modèle évergétique (transfert de collections privées à des fins d'accessibilité au plus grand nombre) et le modèle dit commercial (achat de collections).

Cette approche souffre cependant de deux limites : l'accent mis sur la transformation des collections françaises à partir du modèle créé et encouragé par la Révolution ne prend pas en compte tout un ensemble de productions adjacentes qui enrichissent la notion de musée. De l'autre, la limite entre cabinet et musée est poreuse. Il est intéressant de noter à cet égard que dans *Le Temps des musées* (1967), Germain Bazin dénomme les cabinets « ouverts au public » (et ce, avant l'ouverture du Musée du Louvre) de musées — qu'il qualifie de « mode »³⁴⁴ :

Les particuliers eux-mêmes organisent des musées. En 1778, Pavin de la Blancherie, auteur des *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts*, ouvre au public son cabinet situé rue de Tournon, composé d'œuvres d'art, de curiosités d'histoire naturelle et d'instruments scientifiques ; des amateurs et des savants s'y réunissent ; ce musée fermera en 1785. À partir de 1781, on peut visiter au Palais Royal le musée Pilatre de Rozier, que ce dernier avait ouvert avec l'autorisation de gouvernement et avec la protection de Monsieur et Madame ; c'est un musée scientifique, où se donnent des cours de mathématiques, d'art, d'anatomie, de chimie, de langues vivantes, et qui peut être visité sur inscriptions payantes. Le fameux cabinet scientifique de Jacques Bonnier de la Mosson (1702-1744), le plus beau de Paris et l'un des plus riches et des mieux classés d'Europe, avait été largement ouvert au public par son propriétaire qui se plaisait à en faire les honneurs lui-même. (Bazin, 1967, p. 157-158)

³⁴⁴ Plus généralement, le terme de « musée » englobe sous la plume de Germain Bazin plusieurs réalités : celle de cabinet privé, de lieu de savoirs — j'y reviendrai *infra* — et d'enseignements.



Les cabinets peuvent se construire sur une double distance avec le musée en cours d'institutionnalisation. D'une part, ils se retrouvent dans une logique structurelle particulière du musée, fondée sur son rôle scientifique et son organisation disciplinaire. De l'autre, ils constituent, si ce n'est une préfiguration des musées publics, leur contrepoint : celui des musées privés³⁴⁵. La transformation du sens des mots « musées » et « muséums », s'utilisant parfois de manière indistincte et dont les fonctions ne sont pas entièrement figées, si ce n'est par le regard contemporain qui cherche dans ces appellations à retrouver des traits communs avec les réalisations modernes, nous plonge au-delà du rapport aux collections. Comme nous l'avons vu plus tôt³⁴⁶, le mot « musée » est protéiforme, s'acclimatant aux époques et aux projets auxquels il se rapporte, tantôt temple, grotte, galerie, parfois architecture ou bien plus usité comme lieu de connaissance. Paula Young Lee rappelle qu'à la période considérée, le terme de musée s'attache aux projets architecturaux (Young Lee, 1997, p. 385) alors que le terme de *muséum*, utilisé dans sa forme latine, « était expressément et souvent exclusivement compris comme faisant référence au Musaeum d'Alexandrie, défini comme un groupe de savants se consacrant à l'étude des arts, des sciences et des lettres. À leur tour, en s'éloignant progressivement de la forme savante latine, les mots français vernaculaires *musée* et — plus nettement — *muséum* ont été inextricablement liés à leur prédécesseur alexandrin³⁴⁷ » (Young Lee, 1997, p. 385). Cette filiation se retrouve dans le sens donné notamment à la nouvelle dénomination attribuée aux Jardins botaniques et au Cabinet d'histoire naturelle du roi, ce Muséum national d'histoire naturelle dont le nom joue « sur le double sens que le mot muséum avait dans le français de l'époque : celui de lieu public où sont présentées des collections et sur celui d'institution d'enseignement, appelé plus tard le lycée » (Pomian, 2021, p. 84). S'il est d'usage de retrouver imbriquées ainsi à la fois les fonctions d'exposition et d'enseignement, puisque proche de ses attributs contemporains, le terme musée s'applique à l'aube de la Révolution française à une autre forme de lieu, partageant les ambitions des Académies, mais cherchant à s'opposer à leur sclérose voire à les concurrencer³⁴⁸ (Guénot,

³⁴⁵ Il est également intéressant de revenir sur la définition donnée par Louis-Sébastien Mercier en 1783 comme « Établissements nouveaux que quelques particuliers s'efforcent de naturaliser parmi nous. Ils auront beaucoup de peine à réussir, parce qu'il y a trop peu de liberté dans notre gouvernement pour que chacun donne un développement sûr à ses vues particulières et que la capitale a plutôt le goût et des fantaisies qu'un amour réel et constant pour la science et les arts » (cité par Bazin, 1967, p. 158). Il y met en exergue la complexité des relations entre initiatives privées et poids de l'administration, dans une dualité qui, finalement, marque l'ensemble de l'histoire des musées.

³⁴⁶ Voir : Chapitre 1. 2. B. « Approche étymologique ».

³⁴⁷ « *In early modern France, on the other hand, the Latin term musaeum was expressly and often exclusively understood to refer to the Musaeum of Alexandria, defined as a group of scholars dedicated to the study of the arts, sciences and letters. In turn, as they gradually devolved from the scholarly Latin form, the vernacular French words musée and – more emphatically – museum were inextricably linked to their Alexandrian predecessor.* »

³⁴⁸ Henri Guénot (1986) souligne, malgré la modestie affichée du projet des Musées, que ceux-ci affirment leur différence, voire leur concurrence, avec les Académies gangrenées par certains membres privilégiés, parfois considérés comme des « parasites ». Le projet du Musée apparaît comme une alternative plus « démocratique », « [ouvrant] au contraire une lice où l'on vient d'abord essayer tous les talents, éprouver toutes les vocations littéraires, en présence de juges volontairement choisis » (*Mémoire sur l'utilité du Musée de Paris adressé par cette société à l'Assemblée nationale*, 1790, cité par Guénot, 1986, p. 251).



1986). Lieux d'enseignement et de sociabilité, certains Musées, parmi lesquels le Musée de Paris (Société apollonienne), le Musée de Pilâtre du Rozier ou encore le Musée de Monsieur et le Musée des Dames (de la baronne Duplessy), traduisent leur attachement au *Mouséion* Antique et à la philosophie des Lumières en proposant des lectures publiques de textes, des observations et des discussions, des cours et des conférences de lettres, sciences et langues étrangères, des publications, des réseaux de correspondance (Guénot, 1986, p. 252). Luc-Vincent Thiéry les décrit ainsi :

Un Musée composé de Gens de Lettres, dont la Correspondance s'étend jusques dans le Nouveau-Monde, fert de point de réunion aux Savans & aux Artistes. Des Gens de mérite dans tous les genres, consacrant leurs talens à l'utilité publique, font chez eux des cours pour l'enseignement des Sciences qu'ils professent³⁴⁹ (Thiéry, 1787a, p. xxxvj).

Cependant, si ces sociétés ont le nom de « Musée », leurs formes ne vont pas se développer en s'institutionnalisant sous cette appellation, mais vont se rapprocher aux collèges et lycées³⁵⁰, se rattachant ainsi aux établissements scolaires.

Au travers de ces quelques exemples, de musée, de muséum, ou encore de cabinet, il semble évident que le paysage muséal parisien ne se limite pas aux grandes créations issues de la Révolution. L'héritage muséal actuel n'est pas seulement issu d'une multiplication et d'une complexification des premières tentatives muséales apparues au XVII^e et au XVIII^e siècle, mais s'inscrit dans la continuité d'un maillage déjà complexe et dense, qui déborderait à la fois des actes administratifs et des modèles connus. À partir de ce constat, il devient ainsi nécessaire d'en esquisser un portrait, illustrant les difficultés inhérentes à l'entreprise de recensement des musées et de construction de cette catégorie. En 1674, Johannes Daniel Major signalait seulement trois cabinets ou musées visitables à Paris (Mairesse, 2010b, p. 45), alors qu'à la même date, Jacob Spon présente une liste de 85 collections³⁵¹ (Spon, 1673, p. 212-218). Krzysztof Pomian en recense 723 pour l'ensemble du XVIII^e siècle, concentrées seulement dans la capitale française. Sans s'attarder sur la précision des chiffres, dont la dispersion n'a d'égale que le dynamisme du phénomène, il serait bien pertinent d'en prendre la mesure afin de tracer les premières évolutions et remettre en perspective nos connaissances sur la création des musées.

³⁴⁹ « Un Musée composé de Gens de Lettres, dont la Correspondance s'étend jusque dans le Nouveau-Monde, sert de point de réunion aux Savants et aux Artistes. Des Gens de mérite dans tous les genres, consacrant leurs talens à l'utilité publique, font chez eux des cours pour l'enseignement des Sciences qu'ils professent. »

³⁵⁰ L'exemple du musée de l'aéronaute Pilâtre de Rozier est à ce titre, significatif : le musée va devenir Lycée républicain (1793), Athénée de Paris (1802) puis Athénée royal de Paris (1814).

³⁵¹ Cette liste lui aurait été communiquée par M. Vaillant, docteur et antiquaire du Roi (Spon, 1673, p. 212).



B. Littérature muséale : écrits, lectorat, objectifs

Au confluent de la question numérique des collections existantes dans les années précédant la Révolution française et de celle, plus délicate et fluctuante, de la construction d'une catégorie autour de la notion de musée, se trouve tout un ensemble de sources primaires, qui loin de constituer un simple outil, forme un objet de recherche en soi³⁵². Édouard Pommier préconisait déjà en 1986 l'usage des guides de voyages et des guides touristiques afin de « dresser une carte des collections privées de France, dont les propriétaires acceptent une certaine forme de "libre communication" » (Pommier, 1986, p. 452). Les guides³⁵³ de Paris — regroupant des sources aux dénominations aussi variées que « guides », « almanachs » ou « tableaux de villes » — constituent un ensemble d'ouvrages partageant des traits communs,

par leur sujet désormais autonome — Paris, ville capitale de la France —, par leur fonction ensuite — conduire le lecteur dans cet espace urbain —, par leur forme matérielle et textuelle enfin : des livres portatifs (d'un format généralement inférieur à *l'in-octavo*) qui sont consultables en situation, c'est-à-dire dans la rue, grâce à un texte concis dont le plan tout comme la typographie, la mise en page et les annexes sont conçus pour faciliter la consultation *in situ*. (Chabaud, 2000, p. 73).

Cette littérature émerge au XVII^e siècle pour connaître un accroissement à partir de 1750 et répond aux besoins nés de l'agrandissement de la ville et d'un développement touristique en Europe, notamment du Grand Tour pour lequel Paris constitue une étape privilégiée. Les guides correspondent à la fois au besoin de « déchiffrer la topographie la ville, à démêler l'écheveau des fonctions administratives » (Chabaud, 1998, p. 329), mais également à détailler l'ensemble des activités citadines ; des besoins essentiels pour les voyageurs, mais surtout pour les Parisiens eux-mêmes, qui apparaissent, selon le lieu commun apparu à la même date, « comme des étrangers dans leur propre ville » (Mercier, 1781, cité par Chabaud, 1998, p. 331). Car l'émergence des guides participe au développement d'une littérature liée aux discours savants sur les beaux-arts³⁵⁴, dans un contexte d'intérêt favorisé par la création

³⁵² L'usage des guides en tant que sources historiques ne peut cependant les isoler de « la vaste intertextualité à laquelle ils appartiennent » (Chabaud, 2000, p. 72) et nécessite plusieurs précautions d'usage. Je renvoie le lecteur à l'article pertinent de Gilles Chabaud (2000), « Les guides de Paris du XVII^e au début du XIX^e siècle. Remarques sur une construction historique », dédié à ces enjeux qui posent les guides comme « une entrée possible dans l'épaisseur d'un problème, source de questions, plutôt qu'ils ne représentent une seule question de sources » (Chabaud, 2000, p. 79).

³⁵³ Le lecteur pourrait être surpris de ne pas voir mentionné dans ces premières sources des rapports émis par l'administration de l'Ancien Régime, malgré sa place prépondérante. D'une part, parce qu'il s'agit d'avoir accès aux collections privées, de l'autre, car certaines sources — comme nous le verrons *infra* — proposent déjà des informations communiquées et validées par la monarchie administrative.

³⁵⁴ Étienne Jollet (2000) propose une liste fournie, bien que non exhaustive, des guides participant à l'accessibilité des œuvres d'art de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle. Elle est ici reproduite pour témoigner de l'abondance des sources : G. Brice, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, Paris, 1684 ; 1685, 1687, 1694, 1698, 1701, 1706, 1713, 1717, 1725, 1752 ; M. Le Maire, *Paris ancien et nouveau, où l'on voit la fondation, les accroissements... de cette ville avec une inscription nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans toutes les églises, communautés*, Paris, 1685 ; M. Lister, *A journey to Paris in the year 1698*; by Martin Lister, the second edition, 1698; L. Liger, *Le Voyageur fidèle ou Le guide des étrangers dans la ville de Paris, qui enseigne tout ce qu'il y a de plus curieux à voir... Avec une relation, en forme de voyage, des plus*



de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648), la mise en place des Salons des arts, et l'appétence pour la recherche historique (Jollet, 2000, p. 168). Il n'est de fait point surprenant de les considérer, comme avait pu le faire Edmond Bonnaffé pour le *Dictionnaire des amateurs français au XVII^e siècle* (1884) comme le moyen de « suivre la marche de la curiosité française » (Bonnaffé, 1884, p. IX), permise par des publications temporellement rapprochées.

Usage

Dans ce cadre, leur usage est d'une part, clairement pratique : les guides servent au repérage des œuvres — selon des modalités qui vont évoluer, notamment par l'éloignement progressif de la logique topographique —, qu'il s'agisse de lieux inaccessibles ou « ouverts » à la visite, proposant ainsi deux modalités de pratique (éloignée ou *in situ*) pour des espaces dont « les propriétaires semblaient admettre implicitement qu'ils avaient un devoir social à remplir, sinon vis-à-vis des citoyens, tout au moins vis-à-vis des connaisseurs et des artistes » (Pommier, 1986, p. 14-15). Mais si ces guides « donnent l'impression de tout connaître, et de pouvoir pénétrer partout » (Jollet, 2000, p. 167), ils ne sont pas pour autant les indicateurs d'une sociabilité étendue. L'ouverture des collections, fondée sur le modèle royal — « La facilité avec laquelle on rentre à Versailles surprend toujours les voyageurs », rappelle Étienne Jollet (2000, p. 170) — et sur la recherche du prestige, encourage une telle pratique chez les particuliers en quête de reconnaissance sociale. Cette « accessibilité universelle », telle qu'elle est nommée par Jollet, n'est cependant pas acquise à tous, et semble dédiée principalement aux Amateurs et aux artistes, « pour le premier, une source de nouvelles idées, d'un faire plus parfait et mieux raisonné... pour le second un moyen d'examiner, de comparer le faire des

belles maisons qui sont aux environs de Paris, Paris, 1715 ; Saugrain, *Les Curiosités de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de Saint-Cloud, et des environs... Ouvrage enrichi d'un grand nombre de figures*. Par M.L.R., Paris, 1716, 1723, 1760, 1771, 1778 ; J.-C. Nemeitz, *Séjour de Paris c'est-à-dire Instructions fidèles pour les voyageurs de condition, durant leur séjour à Paris ; comme une description... de la cour de France, du Parlement, par le Sr J. -C. Neimeitz, ouvrage enrichi de... notes et figures*, Leyde, 1727 ; A. Antonini, *Mémorial de Paris et de ses environs à l'usage des voyageurs*, par l'abbé Antonini, Paris, 1732, J.-A. Piganiol de la Force, *Description de Paris, de Versailles, (...) par M. Piganiol de la Force*, Paris, 1^e édition 1718 en tête de *la Nouvelle Description de la France* ; A.-N. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris, ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, Paris 1749 ; 2^e éd. 1752 augmentée des cabinets de tableaux de particuliers ; 3^e éd. 1757 ; 4^e éd. 1765 ; 6^e éd. 1778 ; *A five week Tour to Paris, Versailles, Marli, etc. showing the different charge attending one, two or four persons through this tour ... with an accurate description of Paris*, London, 1750 (par A. Z.) ; Jèze, *Tableau de Paris pour l'année 1759, formé d'après les antiquités, l'histoire, la description de cette ville*, Paris, 1759, Jèze, *État ou tableau de la ville de Paris*, Paris, 1765 ; Hébert, *Dictionnaire pittoresque et historique, ou description d'Architecture, Peinture, Sculpture, Gravure, ; Histoire naturelle, Antiquités et dates des Établissements et Monuments de Paris, Versailles, Marly, Trian, Saint-Cloud, Fontainebleau, Compiègne, autres Maisons Royales et Châteaux à environ quinze lieues autour de la Capitale et Discours sur ces quatre Arts, avec le Catalogue des plus célèbres Artistes anciens et modernes, et leurs Vies. Utile aux Artistes, Amateurs de beaux-arts et étrangers*. Par M. Hébert, *Amateur*, Paris, 1766, 2 vol. ; Hurtaut et Magny, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs, dans lequel on trouve la description de tous les monuments et curiosités de cette capitale*, Paris 1779 ; J.-A. Dulaure, *Nouvelle Description des curiosités de Paris*, Paris, 1785 (Jollet, 2000, p. 175).



différens Maîtres, de rectifier son jugement et ses connaissances » (Le Brun, 1776, p. 191). Cette accessibilité s'opère sur la base d'une sélection sociale implicite — aux marqueurs flous — devant faciliter la mise en œuvre de nouvelles sociabilités. Car « le voyageur, ne l'oublions pas, cherche au moins autant la bonne compagnie que la connaissance. C'est ce que permet la visite, lorsque, comme cela semble être le plus souvent le cas, la visite se fait en présence du propriétaire ou d'un de ses représentants » (Jollet, 2000, p. 172).

Structure et communication

D'un point de vue communicationnel, les caractéristiques intrinsèques des guides se mettent en place ; c'est le caractère portatif de ces ouvrages, le développement de nomenclatures, mais surtout la mise en place du principe de l'énumération et de listes, qui peuvent permettre ici d'appréhender la richesse des cabinets à Paris. L'évolution de la structure des ouvrages liés à cette littérature est également significative dans leur relation avec les beaux-arts. Étienne Jollet (2000) y voit notamment trois mouvements particuliers, autour d'abord de la distinction entre les espaces publics et les lieux privés (utilisé à partir de la *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris* de G. Brice en 1684), puis de la classification par types de bâtiments — avec notamment une apparition de l'entrée « cabinets » — puis enfin, l'accès aux informations liées aux œuvres d'art dont le *Voyage pittoresque* d'A.-N. Dezallier d'Argenville (1749), modifiant par ailleurs « [la] fonction potentielle de description [du guide], qui rentre en rivalité avec celle d'un commentateur » (Jollet, 2000, p. 169), se fait le modèle.

Le choix s'est ici porté sur un autre ouvrage caractéristique du genre, mais aux objectifs et aux dates de publications différentes. *L'État ou Tableau de la ville de Paris* publié par Jèze (1765), nouvelle édition du *Tableau de Paris pour l'année 1759, formé d'après les antiquités, l'histoire, la description de cette ville, etc.* (1759) est décrite par son auteur comme « un livre d'usage, de recherche & de commodité » (Jèze, 1765, p. A). Il se distingue par sa conception administrative de la capitale, présentant notamment les « chofes NECESSAIRES, UTILES, AGREABLES à la vie » (p. aij), à partir d'informations collectées et triées par l'administration de la monarchie (Chabaud, 2000, p. 75) sans pour autant s'en réclamer³⁵⁵. La version choisie, publiée en 1765, semble être la forme la plus aboutie de cet ouvrage, qui s'organise autour d'une première arborescence (située sur une planche dépliant) hiérarchisant l'ensemble des parties, pour ensuite les dérouler de manière structurée et linéaire. Elle se double d'une table des matières qui permet s'orienter le lecteur dans ses recherches. Dans ce cadre, s'il existe une partie dédiée aux « cabinets de curiosités », elle n'exclut pas à une lecture plus globale qui permettrait d'y chercher d'autres réalisations relevant du phénomène muséal. L'absence d'une table des matières est cependant affirmée dans les quatre volumes du *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs dans lequel on trouve la description des monumens & curiosités de cette capitale* (1779) publié par Hurtaut et Magny, dont l'étude

³⁵⁵ Gilles Chabaud note en particulier, dans cette configuration, l'autoréférentialité du discours, oscillant entre retranscription d'une réalité et incitation vers un idéal.



des sujets traités trouve une structuration dans les entrées alphabétiques de chaque élément présenté, mais dont le développement s'opère sous forme de liste. La troisième source utilisée est *l'Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs contenant des notions sur les cabinets de Curieux du Royaume, sur les Marchands de Tableaux, sur les maîtres à dessiner de Paris, & autres renseignements utiles relativement au Dessin*, publié par Jean-Baptiste-Pierre Le Brun³⁵⁶ et dont le titre laisse apparaître les intérêts particuliers du marchand d'art, sans les limiter à la seule ville de Paris. Comme Édouard Pommier l'avait remarqué en 1989, Le Brun explique que la visite des cabinets de tableaux est essentielle pour l'artiste et l'amateur. La présence d'une table des matières traduit l'armature de l'ouvrage dont chaque partie dont les « cabinets des artistes et des amateurs » (présent dans la première édition de 1776³⁵⁷), se déploie sous forme de liste avec nom et indications sommaires. Le même principe (table des manières et liste), bien qu'appliqué à l'ensemble des éléments composant la ville de Paris et ce, de manière plus verbeuse, se retrouve dans les deux tomes du *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*, premier d'une série de guides développés par Luc-Vincent Thiéry dès 1787. L'importance de la table des matières, constituée dans ce cas particulier comme un index thématique, classé par ordre alphabétique (de la même manière que *l'État ou Tableau de la ville de Paris* de Jèze), permet d'opérer un repérage dans une construction globale fondée sur la répartition géographique des descriptions.

³⁵⁶ Rappelons ici le rôle que prendra Le Brun à la Révolution dans l'opposition à la Commission du muséum désigné par le ministre Rolland.

³⁵⁷ Dans la 2^e édition publiée en 1777, cette catégorie n'est pas présente dans la table des matières : elle est incluse dans la partie dédiée aux « Tableaux et estampes du Roi ».



TABLEAU 11. Description et structure des sources mobilisées

Source	Approche	Organisation	Table des matières	Catégorie et indications
Jèze, <i>L'État ou Tableau de la ville de Paris</i> , 1765	Présentation, Paris	Administrative	Oui	« Cabinets de curiosités » Liste : nom, lieu, description et remarques
J. P. B. Le Brun, <i>l'Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs</i> , 1776 et 1777	Beaux-arts, France	Administrative et par activités	Oui	« Cabinet des amateurs et artistes » : Introduction Liste (tableaux) : nom, fonction, description
Hurtaut & Magny, <i>Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs</i> , 1779	Présentation, Paris	Alphabétique	Non	« Cabinets de curiosités » Liste : nom, lieu, description et remarques
Luc-Vincent Thiéry, <i>Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable</i> (2 tomes), 1787	Présentation, Paris	Géographique	Oui	« Cabinet » uniquement dans la table des matières. Description topographique, au fil du texte.

Classification

La classification opérée par Jèze croise à la fois le statut (appartenance au Roi, aux différents particuliers, aux compagnies et aux congrégations religieuses) et la nature des collections, liée « aux différents génis qui les ont personnellement affectés » (Histoire naturelle, Peinture, Médailles, Machines, Mixtes), qui semblent bien garder trace de la passion des amateurs et collectionneurs. Une catégorie semble à part, celle des « curiosités mixtes » que l'auteur décrit comme renfermant « divers objets de connoissances, de recherches, de collections & de curiosités » (Jèze, 1765, p. 47). Les catégories (à partir de la nature des collections) de cabinets sont reprises à l'identique dans le *Dictionnaire historique de la ville de Paris et ses environs* (Hurtaut et Magny, 1779), alors que le *Guide des Amateurs et des Voyageurs étrangers à Paris* (Thiéry, 1787) enrichit sa table des matières de nouvelles catégories, déjà présentes, mais ici différenciées (Physique, Antiquités, Estampes & Géographies) alors que certains cabinets semblent être mentionnés sans s'intégrer dans une logique thématique



particulière³⁵⁸ (cabinet d'anatomie, cabinet des ordres du roi, cabinets de curiosités chinoises, cabinet de mécanique, cabinet de littérature, etc.). À l'inverse, la liste de Le Brun (1776 et 1777) prend pour angle d'approche principalement les cabinets de tableaux, bien que leur description permette parfois d'apprécier la diversité de collections qui ne s'y bornent pas et mentionne d'autres typologies de collection. Les collections les plus prestigieuses (en l'occurrence celles du Roi et du Prince d'Orléans) sont mentionnées en début de liste, et se différencient dans leur présentation, relative au lieu qui les accueille (« Tableaux, estampes et dessins du roi » ; « Tableaux du Luxembourg » ; « Tableaux du Palais-Royal »).

C. Enjeux du recensement

En se restreignant aux mentions de la catégorie des « cabinets de curiosités », plusieurs panoramas sont possibles. Les méthodes de comptage laissent apparaître dans chaque ouvrage un nombre différent de cabinets³⁵⁹, mais surtout, des problématiques liées aux choix de présentation des nomenclatures des auteurs. *L'État ou Tableau de la ville de Paris* (Jèze, 1765), présente une liste de 69 cabinets (toutes catégories confondues), un chiffre pouvant être revu à la baisse au regard des multiples cabinets mentionnés dans différents ensembles : il s'agit des cabinets de M. le Chevalier de Menabuoni (Histoire naturelle, Peintures, Médailles), de M. le Duc d'Azincourt (Histoire naturelle, Peintures), de M. le Duc de Chaulnes (Histoire naturelle, Machines), de M. le Duc de Chevreuse (Peinture, Mixte), de M. le Duc de Saint-Aignan (Peinture, Mixte) ainsi que ceux de M. Pagnon (Peintures, Mixtes) et de M. Choiseul (Peintures, Mixtes). Si l'on prenait le parti de supprimer ces « doublons », cela mène à un total de 61 cabinets à Paris (ou lieux comportant des collections). La même difficulté méthodologique se retrouve dans le *Dictionnaire historique de la Ville de Paris* (Hurtaut et Magny, 1779), où les auteurs mentionnent un ensemble de 68 cabinets de curiosités. L'usage des catégories définies par Jèze n'est pas le seul point commun entre ces deux publications. À partir de ce choix de répartition, cinq cabinets sont mentionnés deux (les cabinets de M. le Duc de Saint-Aignan, de M. de Choiseul, de M. Pagnon, de M. le Duc de Chaulnes) voire trois fois (Cabinet de M. le Duc de Chevreuse)³⁶⁰, ce qui supposerait la présence d'au moins 59 cabinets parisiens. Si, de manière globale, la morphologie du paysage muséal est semblable pour ces deux guides, l'*Almanach historique* de Le Brun (1776 et 1777) et le *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris* (Thiéry, 1787) laissent entrevoir des modifications profondes : les propriétaires des collections ne sont pas — pour la plupart — les mêmes. Dans le dernier cas, les catégories de cabinets mentionnées sont plus

³⁵⁸ Cette sorte de nébuleuse catégorielle est surtout perceptible dans le premier tome du *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*, alors que le deuxième tome présente justement ces « nouvelles » catégories (estampes & géographie, physique, antiquités).

³⁵⁹ L'ensemble des données récoltées est présenté en Annexe 2. « Paris. Les cabinets parisiens du XVIII^e siècle ».

³⁶⁰ Remarquons également que cette question concerne globalement les mêmes propriétaires, ce qui, compte tenu des similarités entre les deux sources, est peu surprenant.



nombreuses et précises³⁶¹ (toutes proportions gardées) et on dénombre, à partir principalement de la liste utilisée pour la table des matières de l'ouvrage, 117 cabinets. Évidemment, le souci du dédoublement des entrées existe³⁶², qui pourrait rapporter ce nombre total à 110, mais ici seulement dans la table des matières et non pas dans le corps du texte. Dans certains cas, cette séparation (notamment pour les cabinets de M. de Calonne et du Prince de Condé) se justifie par l'existence de deux cabinets, affectés à des lieux distincts. Ce n'est pas le cas des deux éditions de l'*Almanach historique* (Le Brun, 1776 et 1777), qui ne proposent pas de catégories, mais des listes avec descriptions des cabinets dédiés principalement aux tableaux — et de manière plus large, aux beaux-arts —, la seconde édition étant plus complète que la première. L'ensemble des deux publications dessine un maillage de 59 cabinets (27 dans la version de 1776, 41 dans la version suivante). Cette première limite méthodologique, loin d'être une simple erreur de dédoublement, est intrinsèquement liée aux principes de catégorisation choisis.

Ces différentes sources, malgré leurs dates de publication étalée sur une vingtaine d'années, donnent la possibilité d'appréhender un ensemble de 195 cabinets existants à Paris entre 1765 et 1787. Si l'on compare ces résultats avec les travaux réalisés précédemment par Krzysztof Pomian sur les collections parisiennes³⁶³ (1987) au XVII^e siècle — l'historien en compte 723 sur tout le siècle, dont 467 sur la période 1750-1790 —, il apparaît que le panorama décrit par le biais des guides de Paris ne tient pas la confrontation. Une explication repose dans la dimension « filtrante » de ces sources, qui n'ont pas pour ambition d'être les plus exhaustives possibles, mais de présenter les collections les plus significatives, voire les plus célèbres³⁶⁴. Une deuxième réflexion peut être liée à la notion d'évolution des collections particulières : les différentes visions offertes par les quatre guides sélectionnés ne sont pas nécessairement le fruit d'une modification des collections, mais pourraient — dans une certaine mesure — s'expliquer par le caractère éphémère des cabinets dont l'existence dépend à celle des collectionneurs et collectionneuses. La modification des collections la plus évoquée est le déplacement des tableaux du Roi, d'abord installés au Palais du Luxembourg³⁶⁵, puis retirés « de ce Palais depuis qu'il appartient à Monsieur & doivent faire partie de la collection qui

³⁶¹ Cette catégorisation, perceptible uniquement à partir de la table des matières, diffère en ceci qu'elle ne propose pas de catégorie à partir de la possession des collections, mais ajoute aux catégories de « tableaux », « histoire naturelle », celles des « antiquités », « estampes et géographie » et « physique ».

³⁶² Cette fois-ci, les cabinets de du Duc de Luynes, M. le Brun, de l'Abbaye Sainte-Geneviève, des religieux de Saint-Germain-des-Prés, du Séminaire de Saint-Sulpice sont mentionnés deux fois, celui de M. le Duc de Chaulnes l'est trois fois.

³⁶³ Cet article, publié originellement en 1976, consacré principalement à l'évolution des cabinets de médailles et de leur supplantation par les cabinets d'histoire naturelle, n'explicite que succinctement la méthode de recensement et ne donne nullement accès aux données récoltées, ce qui aurait pourtant pu être intéressant en termes de comparaison avec ma propre démarche.

³⁶⁴ Pomian l'explique par ailleurs en ces termes : « Les différences entre les chiffres donnés à l'époque et les nôtres est facile à expliquer : nous prenons en considération tous les collectionneurs que nous avons réussi à identifier, et pas seulement les célébrités [...] » (Pomian, 1987, p. 144).

³⁶⁵ Dans le *Dictionnaire* de Hurtaut et Magny (1779), le Louvre est mentionné pour ses tableaux et ses sculptures, principalement situés dans la galerie d'Apollon, la salle des Antiques, les salles de l'Académie de peinture et de sculptures et de Saint-Louis du Louvre et de l'Oratoire.



enrichira le Musée du Louvre » (Thiéry, 1787a, p. 424). On trouve également quelques traces participantes d'une histoire des collections et des bâtiments, notamment sur l'acquisition du cabinet du Comte de Caylus enrichissant le cabinet des Antiques du Roi (Thiéry, 1787a, p. 202) ou sur les collections du Garde-meuble du roi, placés dans l'hôtel d'Évreux jusqu'à l'achèvement de l'Hôtel du Garde-meuble (Thiéry, 1787a, p. 79).

Définir des catégories

Propriétés et propriétaires

Si la situation de ces cabinets démontre l'existence d'une multiplicité de statuts (Roi, Amateurs, Académies et congrégations religieuses), l'on peut souligner la place prépondérante des collectionneurs (près de 80 % des cabinets appartiennent à des particuliers), amateurs éclairés, qui sont les principaux instigateurs de ce maillage important de lieux rassemblant des collections au sein de Paris (Tab. 12 et Fig. 1). Jèze rappelle leur rôle en particulier dans le domaine des beaux-arts, « qui les connoissent parce qu'ils les ont cultivés ; qui les aiment parce qu'ils en connoissent le prix ; & qui les font aimer, parce qu'ils les communiquent avec une politesse égale à leur discernement » (Jèze, 1765, p. c.). Cela nous rappelle également que si ces collections sont accessibles en grande partie, c'est aussi le fait de leur propriétaire.

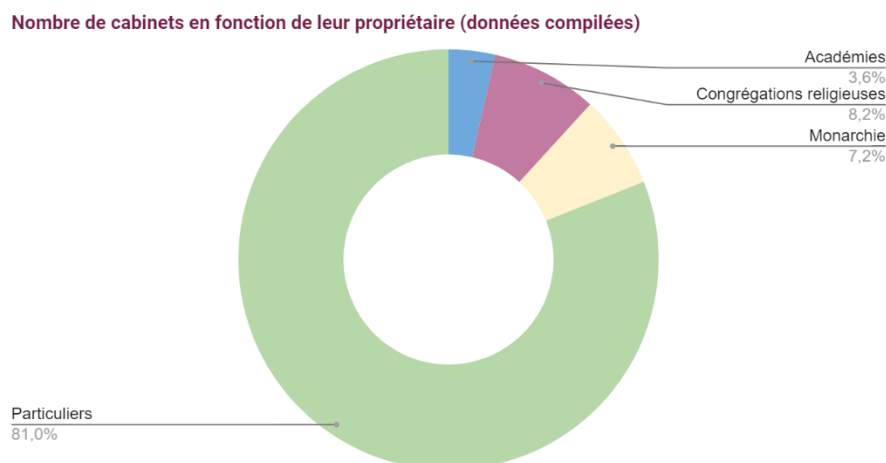
TABLEAU 12. Nombre de cabinets en fonction de leur propriétaire.

Appartenance	Jèze, 1765	Le Brun, 1776 et 1777	Hurtaut et Magny, 1779	Thiéry, 1787	Données compilées
Monarchie	8	4	7	13	14
<i>Dont Roi</i>	<i>5</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>10</i>	<i>11</i>
<i>Dont Duc d'Orléans</i>	<i>8</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>3</i>	<i>3</i>
Particuliers	43	51	44	82	158
Congrégations religieuses	8	4	6	10	16
Académies	2	0	2	5	7
TOTAL	61	59	59	110	195

Source : Hurtaut et Magny, 1779 ; Jèze, 1765 ; Le Brun, 1776 ; Le Brun 1777 ; Thiéry, 1787.



FIGURE 1. Répartition des cabinets en fonction de leur propriétaire



Typologie des collections

Les cabinets de curiosités ne sont pas des entités monolithiques : la seconde moitié du XVIII^e siècle est marquée par la critique des premières formules, fustigées « pour leur hétérogénéité et leur tendance à privilégier le précieux » (Lambert et Rasse, 2021, p. 39). Parallèlement à l'essor d'une pensée encyclopédique, les collections se structurent autour de principes de cohérence, se spécialisant « tantôt dans le domaine des beaux-arts, tantôt dans celui des sciences et des techniques » (Lambert et Rasse, 2021, p. 39). Les thématiques abordées peuvent même être plus « larges » : de ces sémiophores, objets ayant perdu leur valeur d'usage, mais dotés de signification pour un groupe donné (Pomian, 1987, p. 42), Pomian définit quatre catégories qui caractérisent les collections de ce siècle, autour des antiquités, des curiosités — peu à peu supplantés par la spécialisation de l'histoire naturelle —, les tableaux, et les objets scientifiques (Pomian, 1987, p. 49-51).

Cette tendance à la spécialisation suppose un corollaire, dont les catégorisations employées par les auteurs des guides se font les rapporteurs. La catégorie de « cabinets mixtes » est à ce titre significative, et interroge sa pertinence. D'une part, les collections du Duc de Chaulnes, du Chevalier de Menabuoni, du Chevalier Blondel d'Azincourt ou de M. Le Brun sont mentionnées dans plusieurs catégories, sans pour autant être intégrées dans la catégorie mixte. Celles du Duc de Saint-Aignan, du Duc de Chevreuse, de M. de Choiseul, de M. Pagnon, apparaissent dans des catégories relativement définies (principalement la peinture), mais également plus « floues » (mixte). On remarque également que d'autres collections que celles de M. de Montulé, M. Mariette, M. Adam l'aîné ou M. Virmandy, ou celle du comte de Caylus n'apparaissent que comme des catégories mixtes, alors que leur description est détaillée. À l'inverse, certaines collections (comme celle de la Présidente de Bandeville) s'intègrent dans une catégorie spécifique de cabinet (ici « cabinet d'histoire naturelle »), mais possèdent des collections autres (comme des collections de tableaux). Car le cabinet, pour obtenir son titre de noblesse, doit présenter une vision complète de sa discipline. On peut donc supposer que les « cabinets mixtes » sont une succession de collections plus ou moins denses



et complètes, et que le poids de la collection est primordial pour appréhender ces qualifications.

Au-delà d'une simple question numérique, cette présence de cabinets appartenant au même propriétaire, mais mentionnés à plusieurs reprises, interroge même la question des catégories. Deux cabinets comportant des collections de nature différentes ne peuvent-ils pas être considérés comme appartenant à la catégorie des « cabinets mixtes » ? A-t-on plusieurs cabinets dans un seul lieu ? Qu'est-ce qui justifie une telle différence dans les appellations ? Une ébauche de réponse peut être tirée de la différenciation qui est faite entre un cabinet³⁶⁶ et une collection : au sujet du Cabinet d'Histoire naturelle de M. Adamson, Thiéry nous explique ceci que

L'on doit se faire une distinction entre les Cabinets & les Collections d'Histoire-Naturelle.

Les Collections ne contiennent communément qu'un nombre borné de morceaux choisis dans tous les genres, ou d'un petit nombre de classes d'êtres à peu près complètes, & qui ne passent pas quelques milliers d'espèces. Les Cabinets, au contraire, pour mériter ce nom, doivent contenir des suites à peu près complètes de toutes les espèces d'êtres, de toutes les classes. Celui de M. Adamson est de ce nombre, & probablement un des plus considérables de ceux connus. (Thiéry, 1787a, p. 275)

En effet, comme l'indique Aline Pelletier (2012), la distinction des cabinets d'histoire naturelle, en particulier, repose dans la destination des objets, soit « collectionnés pour eux-mêmes », soit comme partie d'une série cohérente dépendant de « l'ordonnement des objets selon leur famille (minéral, végétal, animal) et suivant leur forme (proportions et volume de chaque spécimen par rapport aux autres de la même espèce » (p. 68). Cette logique, principalement soulignée pour les cabinets d'histoire naturelle, dont l'essor est considérable, car s'autonomisant du rapport à la curiosité, peut certainement s'appliquer à l'ensemble des sémiophores collectés et conservés dans les cabinets de curiosités.

³⁶⁶ Rappelons également que le terme de « cabinet » peut tout aussi bien se rapporter au mobilier conservant les collections. Mais à ce stade, il n'est pas possible d'en proposer une telle distinction dans les guides qui ont été exploités.



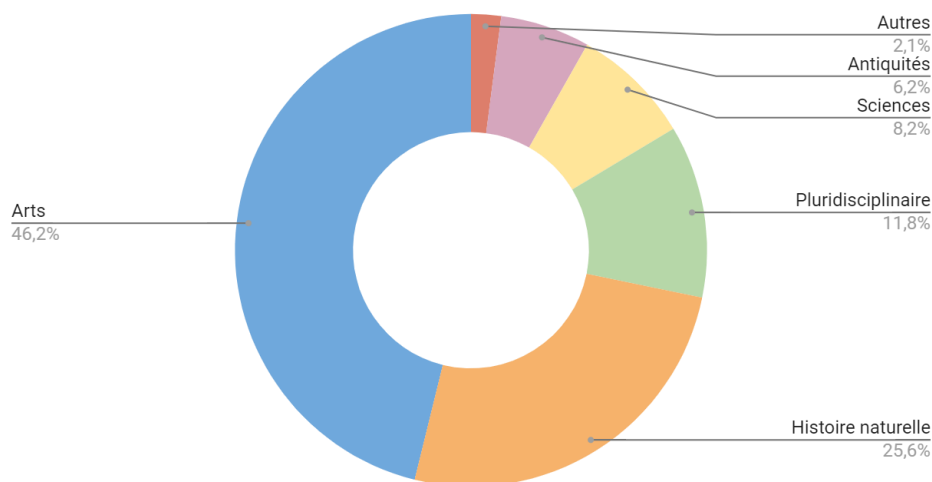
TABLEAU 13. Nombre de cabinets selon leur catégorie thématique.

Catégories	Jèze, 1765	Le Brun, 1776 et 1777	Hurtaut et Magny, 1779	Thiéry, 1787	Compilation
Histoire naturelle	18	1	18	37	50
Arts	17	48	16	38	90
<i>dont peinture</i>	15	39	13	30	74
<i>dont dessins et estampes</i>	2	9	3	8	16
Antiquités	8	3	6	7	12
<i>dont médailles</i>	7	3	6	5	8
Sciences	2	0	2	14	16
Pluridisciplinaire	16	7	17	10	23
Autres	0	0	0	4	4
TOTAL	61	59	59	115	195

Source : Hurtaut et Magny, 1779 ; Jèze, 1765 ; Le Brun, 1776 ; Le Brun 1777 ; Thiéry, 1787.

FIGURE 2. Répartition des cabinets selon leur catégorie thématique

Nombre de cabinets recensés selon la catégorie des collections (données compilées)



En appliquant des catégories plus englobantes³⁶⁷ aux cabinets décrits par les différents auteurs (Tab. 13 et Fig. 2), on observe l'importance des cabinets dédiés à l'art (représentant 46,1 %

³⁶⁷ Les collections sont ainsi divisées à partir de leurs thématiques : Histoire naturelle ; Arts (Peintures, sculpture, dessins, estampes, livres d'art) ; Antiquités (Antiquités, médailles, pierres gravées) ; Sciences (Machines ; physique ; anatomie ; géographie) ; Pluridisciplinaire ; Autres (littéraire). L'introduction de la catégorie « cabinets pluridisciplinaires » a notamment permis la suppression de doublons, c'est-à-dire des cabinets mentionnés dans deux catégories différentes (à l'exception des propriétaires dont les cabinets sont dispersés dans des lieux différents). Elle intègre les cabinets mentionnés plusieurs fois, car comportant des collections complètes ou dès lors qu'ils étaient mentionnés dans la catégorie « mixte » (laissant supposer la présence de collections diversifiées, mais



du panorama décrit) et à l'histoire naturelle (25,6 % de l'ensemble des cabinets). Cette description ne peut se contenter cependant d'une approche « absolue », la place des cabinets de tableaux, de dessins et d'estampes pouvant être renforcée par les deux almanachs publiés par Le Brun et consacrés aux beaux-arts. Cependant, cette primauté de l'art et de l'histoire naturelle n'est pas incohérente : on la retrouve par exemple dans la structure des travaux d'Antoine Schnapper sur les *Curieux du Grand siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle* (1988), dont les deux tomes correspondent à une séparation entre collections d'histoire naturelle et collections artistiques, présente déjà au XVII^e siècle.

Elle ne dit pas non plus l'évolution des collections tout au long du XVIII^e siècle, traduite notamment par une modification de la philosophie du collectionnisme et du rôle des collectionneurs. Krzysztof Pomian l'exprime notamment à partir de la perte en puissance des cabinets de médailles (Antiquités), au profit de l'histoire naturelle, puisque « le curieux des antiques était soupçonné, de vouloir par leur biais s'imposer aux artistes en tant que connaisseur » alors que « le propriétaire du cabinet d'histoire naturelle est censé apporter aux savants une aide en leur mettant sous les yeux un "abrégé de la nature entière" » (Pomian, 1987, p. 161). Pourtant, face à cette spécialisation, la présence notable des cabinets pluridisciplinaires (près de 12 % de l'échantillon), agit comme un rappel de la porosité de l'action du collectionnisme, dont la diversité reste de mise.

Des frontières poreuses

Hors de la catégorie des « cabinets » existe un ensemble de lieux pouvant relever du même phénomène ou être affilié au phénomène muséal : c'est le cas par exemple du Garde-Meuble de la Couronne (Hôtel du Garde-meuble, Place royale), ouvert au public, mais également des différents palais (Palais des Tuileries, Palais du Luxembourg). Il s'agit ainsi de lieux dont la fonction première n'est ni le plaisir, ni l'instruction, ni la thésaurisation de collections, mais qui en partagent des traits communs. Les Salons du Louvre, lieu d'exposition temporaire des membres de l'Académie royale des Beaux-arts, partagent avec eux la présence d'œuvres et l'ouverture au public³⁶⁸. Enfin, la Grande Galerie du Louvre, aux « deux cent vingt-sept toises de longueur dans œuvre, & quatre toises cinq pieds de largeur » (Thiéry, 1787a, p. 374), « destinée à faire un MUSEUM dans lequel feront placés tous les tableaux appartenans au Roi, qui se trouvent actuellement posés dans les magasins du Louvre & à l'hôtel de la Surintendance à Verfailles » (Thiéry, 1787a, p. 375) et la Salle des Antiques, occupée par les antiques et les

non représentatives de l'ensemble d'une discipline). Voir : Annexe 2. « Paris. Les cabinets parisiens du XVIII^e siècle ».

³⁶⁸ Luc-Vincent Thiéry note à cet égard que « Ce sallon immense a son entrée particulière où l'on arrive par un grand et magnifique escalier, construit depuis quelques années par ordre de M. le Comte d'Angiviller, sur les dessins & conduite de M. Brébion, Architecte du Roi. C'est dans ce Sallon que MM. Les Membres de l'Académie Royale de Peinture exposent tous les deux ans les ouvrages qu'ils ont faits pendant cet intervalle. Cette exposition commence le 25 août, jour de S. Louis, & dure un mois entier. Tout le Public y vient en foule admirer les chefs-d'œuvre de nos Artistes, tant en Peinture & Sculpture qu'en Gravure. Ces expositions ont lieu les années impaires » (1787a, p. 374).



plâtres moulés de l'Académie, se rapproche du fonctionnement des musées³⁶⁹ et annoncent la naissance du Muséum du Louvre³⁷⁰.

Ainsi, la catégorie des « cabinets de curiosités » ne prend pas en considération tout un ensemble de lieux, possédant des cabinets ou des espaces d'exposition. Le Brun note par exemple que l'Académie d'architecture de Paris possède, dans une galerie aussi grande qu'un étage du Louvre, des « modèles de toute espèce, soit des bâtiments importants, soit des constructions nouvelles & difficiles, soit de toutes les machines nécessaires à l'Art de bâtir » (Le Brun, 1776, p. 27) et une « nouvelle Salle bien éclairée, accompagnée de divers cabinets, le tout servant à l'instruction des Elèves, & aux leçons des Professeurs qui s'y donnent les Lundi & Mercredi de chaque semaine, depuis dix heures, jusqu'à une heure après-midi » (Le Brun 1776, p. 28) destinés principalement à l'enseignement. Sur le même modèle, mais appartenant aux congrégations religieuses, les différents trésors, comme le trésor de Vincennes, pourraient aussi être inclus dans ce panorama. La congrégation des Feuillants³⁷¹, qui possède des œuvres et plusieurs cabinets « détachés » de la bibliothèque (Thiéry, 1787a, p. 119), ou encore le couvent des Capucines (Thiéry, 1787a, p. 133) sont également des lieux pouvant se rattacher à cette dynamique. Quant aux châteaux, tel que le Château de la Muette (Bois de Boulogne) ou aux hôtels (notons par exemple l'antichambre de l'hôtel de Toulouse ou à l'hôtel de la Monnaie), ils constituent un ensemble de lieux riches par leur architecture, leur décor, et leurs tableaux, pouvant également se rapprocher des traits des cabinets. Une telle séparation n'est pas anodine : Edmond Bonnaffé le notait déjà en 1884, « les collections conventuelles, comme les collections royales et les trésors d'églises, sont les musées d'autrefois ; elles ne rentrent pas dans notre programme » (Bonnaffé, 1884, p. x). Il y aurait bien ici une différenciation de statuts relative à des organisations différenciées.

Accessibilité et sociabilité

Si l'un des traits marquant le passage des cabinets particuliers aux musées publics repose sur la question de l'accessibilité, les collections privées ne sont pas pour autant des espaces entièrement inaccessibles et il n'est pas rare, dans les guides, d'y voir mentionnés des horaires réguliers pour la visite, notamment dans les possessions monarchiques. Le Cabinet d'Histoire naturelle du Roi situé au Jardin Royal des Plantes et sous la garde de M. Daubenton, est ouvert au public les mardis et jeudis après-midi de la saint Martin jusqu'à la saint Louis (novembre — août) (Thiéry, 1787b, p. 172) tandis que le Cabinet de l'École royale des Mines [est] accessible les Mardis, Jeudis et Samedis, depuis onze heures jusqu'à une heure. Il reste que

³⁶⁹ Par exemple, il est possible la salle des antiques : « La garde de tous ces objets est confié à M. Pajou, Sculpteur du Roi & Trésorier de l'Académie de Peinture et Sculpture. C'est à cet Artiste qu'il faut s'adresser pour voir cette Salle ou Galerie » (Thiéry, 1787a, p. 340).

³⁷⁰ Il est de fait intéressant de noter que ce projet monarchique est décrit et diffusé, interrogeant ainsi la distance critique des auteurs, qui semble assez faible puisque correspondant à une mouvance générale valorisant l'accès à l'art pour certaines catégories sociales. Comme le souhaite Luc-Vincent Thiéry, « puissions-nous voir bientôt l'exécution d'un si heureux projet, bien fait pour immortaliser celui qui l'a conçu » (1787a, p. 375).

³⁷¹ Dans le texte original, il s'agit de la Congrégation des Feuillans.



la question de l'accès au public n'est pas homogène. Le Brun rapporte que le cabinet des estampes du Roi, « l'expression singulière de la protection que nos Rois se font un plaisir d'accorder aux Arts, qu'ils ont toujours regardés comme les Enfants du Bonheur » et la Bibliothèque du Roi, est ouverte de manière hebdomadaire, deux fois par semaine de neuf heures du matin jusqu'à midi (Le Brun, 1776, p. 194). Mais cette politique d'ouverture n'est pas équilibrée : le cabinet des médailles et des antiques ne possède pas de jours dédiés à son ouverture (Le Brun, 1776, p. 195).

Outre les indications, peu systématiques, concernant les possibilités de visite des cabinets, il est tout particulièrement intéressant de noter que cette question est principalement liée à la construction d'un réseau de sociabilités, en témoignent les descriptions données des gardes ou des propriétaires de collections. M. Joly, garde du cabinet des estampes du Roi, possède d'après Le Brun « les connoissances les plus étendues sur les Arts, sur le génie des Artistes, sur le genre & le caractère de leurs productions rendent la conversation intéressante, & ajoutent à l'honnêteté avec laquelle il reçoit les Amateurs » (Le Brun, 1776, p. 194). Le Comte de Beudoin, Brigadier des armes du Roi possède « un caractère prévenant & beaucoup d'affabilité » (Le Brun, 1776, p. 201), M. d'Ennery est « l'un des plus honnêtes & des plus instruits » (Le Brun, 1776, p. 202), M. Remy est décrit comme étant doux et honnête (Le Brun, 1776, p. 206), tandis que le cabinet de M. Wille ne possède « point de Cerbère à [sa] porte » (Le Brun, 1776, p. 206). Ces traits de caractère — qui opèrent une certaine assimilation de la collection à son propriétaire ou à son gestionnaire — sont particulièrement appréciés et participent de la création d'une sociabilité spécifique autour des collections : non seulement ils encouragent les amateurs et les artistes à la visite, supposent « éloges & de la reconnaissance de la part de ceux qui s'intéressent aux Arts » (Le Brun, 1776, p. 206). Le discours des guides est, à cet égard, singulier, l'instaurant à la fois comme un ouvrage pratique, une porte d'entrée vers les collections, mais surtout comme un moyen de promotion et, en tout état de cause, comme une incitation vers un certain idéal. Cela ne présuppose cependant pas d'un accueil homogène. Certains cabinets, comme celui du maréchal de Ségur, qui ne laisse visiter son cabinet « qu'avec son agrément » (Thiéry, 1787a, p. 104) ou de l'Abbé Nolin (Thiéry, 1787a, p. 74) rappellent que ces lieux se visitent sur demande, voire, dans certains cas, ne sont consacrés qu'à la satisfaction personnelle de leur propriétaire³⁷². D'autres lieux comme les abbayes et les couvents, par leur nature³⁷³, ne sont d'ailleurs pas destinés à la visite : le guide devient ainsi non pas un outil de sociabilité, mais une possibilité pour réaliser une visite « virtuelle » et donner accès à l'inaccessible.

³⁷² C'est le cas notamment du cabinet du Comte d'Angiviller, dont les quelques tableaux, ne font pas l'objet d'une entrée dans la table des matières du Guide des amateurs de Luc-Vincent Thiéry (Thiéry, 1787a, p. 325).

³⁷³ Le Brun rappelle notamment que les Bibliothèques des Messieurs de Saint-Geneviève-du-Mont et des religieux de Saint-Germain-des-Prés, ne sont pas destinées à « l'utilité publique », (Le Brun, 1776, p. 199-200).



Disposition et enseignement

Ces cabinets sont donc destinés pour être vus et les descriptions faites dans les guides laissent apprécier les soucis de stockage, de classement et de *display*. Les qualités d'un cabinet se mesurent à l'aune de leur intégrité, mais aussi par leur agencement, dont participe également l'emplacement qui leur est réservé³⁷⁴ (et par extension, la capacité de stockage des cabinets). Le Brun estime la collection de tableaux du Duc d'Orléans (au Palais Royal) être plus satisfaisante pour les amateurs que celle du roi, car « exposée dans le plus grand ordre, & décore onze appartemens ou galeries : au lieu que la plupart des morceaux précieux qui forment la Collection de Sa Majesté, relégués dans les Garde-meubles, attendent en filence qu'une main amie des Arts, vienne secouer la poussière, qui les cache à la curiosité des Amateurs, & à l'émulation des Artistes » (Le Brun, 1776, p. 197). On remarquera également la minutie de M. le Marquis de la Mure, dont « tous les dessins sont superbement encadrés : les noms de leurs auteurs étant placés sur les bordures, cela nous dispensera d'en donner ici l'énumération » (Thiéry, 1787a, p. 195) ou de M. Gigot d'Orcy dont Thiéry nous vante les mérites de son cabinet d'histoire naturelle :

Tous les objets renfermés dans ce cabinet précieux, font dans le plus grand ordre, & présentent ce qu'on ne trouve point ailleurs ; tout y est étiqueté de son nom, & d'un numéro qui renvoie à un catalogue raisonné, où l'on trouve expliqué, non-seulement la nature de chaque chose, mais encore où sont cités les Auteurs qui en ont donné les définitions les plus savantes. Ce cabinet devient très utile pour l'instruction. (1787a, p. 128)

Cabinets et collections, en particulier lorsqu'il s'agit d'histoire naturelle, de physique ou même de géographie, sont jugés à l'aune de leur utilité et de leur étude. M. Bertin communique les objets de son cabinet d'histoire naturelle et de curiosités chinoises aux savants et artistes qui souhaitent les examiner. Dans les cabinets de physique également, comme celui de M. Charles, de M. Rouland ou du sieur Pelletier, les amateurs dispensent des cours réguliers : le cabinet est ainsi un lieu d'instruction et de recherche. Si c'est une tendance qui semble se vérifier dans les cabinets de science, elle n'est cependant pas avérée pour les cabinets de peintures ou de dessins, rassemblés pour le « plaisir » et le témoin du goût de leur propriétaire.

Cabinets et magasins : une frontière poreuse ?

Certains cabinets sont rapprochés des magasins, dont la fonction diffère de leurs homonymes contemporains. Liés à une dimension de stockage³⁷⁵, plus que celle de vente et d'achat, les magasins partagent avec les cabinets quelques traits communs, notamment la présence d'objet

³⁷⁴ La collection du comte de Carbury, par exemple, diminuée par les acquisitions du roi de Sardaigne possède « encore nombreux morceaux intéressans dans les trois règnes de la nature ; mais le défaut d'emplacement ne lui permettant pas de les mettre en évidence, tous ces objets sont enfermés dans des caiffes » (Thiéry, 1787a, p. 578).

³⁷⁵ Le Dictionnaire de Trévoux définit le magasin comme un « Lieu où l'on ferre, où l'on garde un amas de marchandises, de vivres, de munitions » (Dictionnaire de Trévoux, 1771, p. 714).



et leur accumulation³⁷⁶. Pourtant, si leurs objectifs semblent différer, il n'en reste pas moins que les limites entre ces deux lieux sont parfois poreuses, dès lors qu'est affirmé l'objectif de vente de certaines collections, comme celle du Sieur Hamond, marchand de tableaux « composé de tableaux & dessins de différens Maîtres, ainsi que de marbres & bronzes, qui y sont exposés au regard des curieux, pour être vendus ». On trouve par exemple, dans le cabinet de géographie de M. Mentelle, des objets à acheter pour les enfants (Thiéry, 1787b, p. 499). Certains magasins sont également spécialisés dans la vente d'objets pour la création de cabinets et obéissent à une approche commerciale, tel le cabinet de physique du sieur Bianchi :

On trouve dans ce magasin, la liste des objets qui composent ces Cabinets, que l'on s'engage de fournir pour la somme de cinquante-cinq louis. Pour un louis de plus, on se charge des frais de caisses & d'emballages pour les Etrangers. On y remet, avec ce Cabinet, un exemplaire de l'Ouvrage du feu sieur Bianchi sur la Physique, qui mettra les amateurs peu versés dans cette science, en état de faire toutes les expériences. On paie cinq louis en souscrivant, & le reste en recevant le Cabinet que ladite dame veuve s'engage de fournir au souscripteur dans le terme de six mois, à compter du jour de l'annonce. (Thiéry, 1787a, p. 221)

De manière complémentaire, la porosité de cette frontière est significative dès lors qu'elle interroge non plus les contours du cabinet, mais la construction des sociabilités autour des collections. L'apparition de ces mentions dans les guides publicise, sans le dire, certains cabinets, et les compétences de leurs propriétaires, comme M. Berthélémy, sculpteur, qui restaure les Figures des Jardins, & autres, si mutilées qu'elles soient, & les prend à l'entretien » (Thiéry, 1787b, p. 63).

Sans prétendre à une réelle exhaustivité de l'ensemble des cabinets et des musées présents à Paris à la fin du XVIII^e siècle, cette esquisse soulève un certain nombre de questions, à la fois méthodologiques et fondamentales concernant la mise en œuvre d'un recensement pertinent des institutions muséales. Ce qu'il apparaît, c'est que la morphologie des lieux de collections et de savoirs est plus complexe que ce qu'annoncé en début d'étude.

2. Après la Révolution : la multiplication des musées au XIX^e siècle

A. Un nouveau paradigme muséal

La Révolution a permis l'émergence des institutions muséales modernes, incarnées par des actes politiques répondant à un idéal démocratique et héritier de la philosophie des Lumières.

³⁷⁶ Il est par ailleurs intéressant de noter l'un des usages du terme « magasin », rapporté dans le Dictionnaire de Trévoux, et qui opère un certain parallèle avec la dynamique du collectionnisme, car « ce mot s'emploie figurément en plusieurs occasions. [...] On dit proverbialement d'un homme qui achète beaucoup de choses de même nature, qu'on croit qu'il veut en faire *magasin* » (Dictionnaire de Trévoux, 1771, p. 714).



La période instaure l'entrée dans un nouveau paradigme, rebattant les cartes de la dynamique muséale, patrimoniale et de son rapport avec l'État. Le panorama des musées parisiens épouse les évolutions, pourtant inégales, des musées français, pouvant être divisées en quatre périodes : « [...] vers 1815, ils étaient une trentaine ; vers 1870, environ 200 ; vers 1890 ; environ 300 ; vers 1914, environ 550 » (Pomian, 1994, p. 356). Bien qu'approximative — la compilation des chiffres n'étant pas exempte des habituelles précautions d'usage liées à la définition même du musée et des sources utilisées —, cette périodisation dégage une tendance concernant la croissance des musées français, créés en majeure partie aux débuts de la III^e République (1870-1940), après une période relative d'accélération (principalement entre 1830 et 1870). Le XIX^e siècle s'impose comme celui de la multiplication, voire de la « pullulation » des musées (pour reprendre l'expression de Philippe de Chennevières en 1865), mais également de leur spécialisation. Les musées de la Révolution (dédiés aux beaux-arts, à l'histoire nationale, aux sciences et techniques et aux productions naturelles) s'apparentent aux différents « volumes d'une encyclopédie méthodique » dont les pages ne cessent de s'enrichir par les collections qui y sont associées et intégrées. Les musées se spécialisent, et de fait, dans le même temps, se diversifient : l'archéologie s'autonomise de l'histoire de l'art, l'art contemporain offre un contrepoint au classicisme des beaux-arts, les arts industriels et les arts décoratifs prennent leur essor, et surtout, l'ethnographie commence peu à peu à tracer son chemin. Ces modifications structurelles, loin d'être la prérogative de la France, s'observent en Europe et dans la province, « ici et là en général, plutôt qu'à Paris » (Pomian, 1994, p. 360). Le panorama des musées évolue, les institutions devenant de plus en plus présentes, changeant de formes et de formats, mais gardant dans la ville « l'emplacement central jadis réservé aux églises et aux cathédrales » (Andia, 2004, p. 10).

L'essor des musées a pour corollaire une transformation du rapport — à la fois d'accès et de constitution — aux collections privées, qui restent centrales dans la création des institutions muséales. Chantal Georgel remarque en effet que sur les 529 musées créés avant 1914, deux sur cinq le sont à partir de collections privées ou de fonds préalablement constitués³⁷⁷ (Georgel, 1994a, p. 232). Ces musées peuvent influencer sur l'architecture et l'urbanisme : un certain nombre sont accueillis dans des bâtiments, avec pour intérêt celui de préserver les monuments anciens, d'autres participent activement de la création contemporaine, investissant des constructions diligentées par l'État. Mais à Paris, aucune construction n'est recensée au cours de cette période³⁷⁸. Les musées du XIX^e siècle tracent ainsi le modèle « traditionnel » du musée, tant en termes d'architecture, de collections que de muséographie, esquissant un paysage dont la représentation sert à la fois de point d'ancrage et de comparaison pour les décennies suivantes.

³⁷⁷ Comme cela a déjà été mentionné au Chapitre 1, 4. B. « La France au lendemain de l'ouverture du Muséum central des Arts ». Sur ces 529 créations, « 98 l'ont été par acquisition (quel qu'en soit le mode) d'une ou de plusieurs collections particulières : si, à ce chiffre, nous ajoutons les 102 musées fondés à l'initiative d'une association (société savante ou Société des amis des arts), détentrice ou fédératrice de collections particulières, que nous voyons que deux musées sur cinq doivent leur existence aux collections privées, soit à des fonds déjà constitués » (Georgel, 1994a, p. 232).

³⁷⁸ Dans la liste des musées construits au XIX^e siècle établie par Catherine Chevillot, les 40 réalisations sont toutes situées en province (Chevillot, 1994, p. 136-137).



De manière assez caractéristique cependant, la question des musées à Paris, si elle doit intégrer celle plus globale des musées français, s'illustre dans le traitement différencié qui s'opère avec la province. L'arrêté consulaire du 14 fructidor an IX (ou décret Chaptal, 1801) n'y est pas étranger, car il tranche un ensemble de discussions engagées à partir de 1791 sur l'inventaire des biens de la Nation, sur l'attribution des collections (avec pour effet d'identifier la politique patrimoniale aux mouvements d'œuvres) et, in *extenso*, sur la répartition des musées en France. Celles-ci sont particulières sur deux points : au travers des discussions, des décisions ou des revirements, le développement des musées s'inscrit dans un projet plus large d'adéquation entre le pouvoir politique et le pouvoir culturel³⁷⁹, qui n'est pas toujours bien accueilli par les pouvoirs territoriaux. En deuxième lieu, et en conséquence du précédent point, s'instaure une notion de hiérarchie³⁸⁰, même si elle n'est pas exprimée de manière constante, entre le musée du Louvre devant accueillir tous les chefs-d'œuvre de la nation, et les musées de province relégués aux collections de seconde importance en provenance du musée du Louvre et du musée de Versailles. Après cette période fondatrice, l'éloignement et le désintérêt marquent les relations entre l'État et ses musées de province, avec quelques soubresauts sous le Second Empire et avec la III^e République. C'est surtout dans la répartition des enquêtes et des rapports sur les musées, liée à des fonctions politiques différenciées, que va s'exprimer cette dichotomie entre la capitale et sa périphérie, et d'une littérature plus ancrée sur les musées de province, liée à la préoccupation de la nécessité d'une activité d'inspection diligentée par l'État³⁸¹.

B. Évolution des sources textuelles

L'évolution des musées parisiens s'opère ainsi de manière assez désarticulée avec le reste du pays, dans une dichotomie qui ne permet par ailleurs pas d'apprécier l'ensemble des dynamiques à l'œuvre. Elle peut s'apprécier au regard de trois ensembles de sources, caractéristiques des développements de ce siècle riche et politiquement instable.

Les rapports officiels : la responsabilité de l'État central

La première recoupe un ensemble de rapports et/ou d'enquêtes décidés par le pouvoir central, qui se développent — toute proportion gardée — vers la moitié du siècle. En 1874, Philippe

³⁷⁹ De manière assez schématique, Édouard Pommier rappelle que « dans l'esprit des milieux dirigeants (Assemblées, comités et ministères), il ne peut y avoir aucun doute : tous les biens saisis ayant été déclarés "propriété nationale", toute décision concernant leur affectation relève de la compétence du pouvoir central : la création du musée est une prérogative régaliennne. En principe, les Administrations des villes, des districts et des départements ne peuvent émettre que des vœux. » (Pommier, 1986, p. 471). Pour apprécier plus en détail la teneur de ces enjeux, le lecteur peut consulter Pommier, 1986 et Pommier, 1989.

³⁸⁰ La circulaire Rolland du 3 novembre 1792 exprime bien cette condescendance en valorisant un classement entre les œuvres qu'il serait « convenable de classer dans le Museum » à Paris et ceux « dont on pourrait former dans les départements des espèces de sections de ces deux grands monuments » (musée du Louvre et la Bibliothèque nationale) (Pommier, 1986, p. 474).

³⁸¹ Voir : Chapitre 1. 4. B. « La France au lendemain de l'ouverture du Muséum central des Arts ».



de Chennevières, alors directeur des Beaux-arts, rapporte au ministre de l'Instruction publique l'état de délabrement de l'organisation des musées nationaux, « régis aujourd'hui plutôt par une tradition que par une loi ; or, une tradition se dénature et se détruit elle-même par le temps, et vous penserez sans doute que, dans l'intérêt du public comme dans l'intérêt des conservateurs et de l'unité des services, un règlement précis et basé sur les vrais besoins des Musées est hautement préférable » (Chennevières, 1878, p. 39). Dans sa liste des 192 villes possédant un musée accueillant des œuvres issus des magasins de l'État, seule Paris est mentionnée comme possédant des « établissements divers », sans pour autant en indiquer ni le nombre ni leur nom. Cette préoccupation, bien qu'alarmante, indique pourtant la prise de responsabilité nécessaire envers des musées sous autorité de l'État, quelle que soit leur tutelle, au regard de l'instabilité politique caractéristique du siècle. De manière plus générale, une littérature administrative se développe, et bien qu'existant sous l'Ancien Régime, prend une place prégnante au regard des relations entre les musées et leur tutelle, pouvant répondre à une logique de liste et de regroupement nécessaire au recensement des institutions muséales. *Le Rapport de M. le Comte de Nieuwerkerke... sur la situation des Musées impériaux pendant le règne de Napoléon III (1853-1869)*³⁸² (Nieuwerkerke, 1869), produit à la demande du ministre de la Maison de l'Empereur, Jean Baptiste Philibert Vaillant, doit par exemple permettre à ce dernier de connaître la bonne marche de l'administration des musées, déléguée à la Direction des Musées impériaux³⁸³ (Bertinet, 2015, p. 52). Cependant cet ensemble est encore peu adapté à l'appréciation des musées parisiens et n'offre pas tant une liste d'établissements que le résultat de la bonne — ou mauvaise — gestion des établissements sous la responsabilité de l'État.

Les guides d'amateurs « éclairés »

Un second ensemble de sources, que nous avons déjà rencontré précédemment³⁸⁴, correspondrait mieux à cet objectif. À la jonction des intérêts de l'administration et celle de l'érudition, les comptes-rendus de personnalités au croisement de « la curiosité du dilettante et la mission du spécialiste » — comme Nathalie Heinich (1996) avait pu qualifier l'action d'Athanase-Louis Clément de Ris — pourraient être considérés comme les héritiers des premiers guides, gardant leur aspect érudit et critique (et de sociabilité) tout en répondant aux carences d'une administration peu besogneuse en ce qui concerne ses musées. En 1855, Louis Viardot³⁸⁵ contribue à cette production issue d'une logique de notices et dédiée spécifiquement à cette institution, en publiant *Les Musées de France : Paris. Guide et mémento de l'artiste et du voyageur*, dont la particularité est de limiter l'approche des musées

³⁸² Le Comte de Nieuwerkerke publie également en 1863 un *Rapport sur les travaux d'accroissement réalisés depuis 1849 dans les musées impériaux suivi d'un relevé sommaire des objets d'art entrés dans les collections de 1849 à 1863*.

³⁸³ Sous Louis-Philippe comme sous le Second Empire (1852-1870), les musées impériaux — qui ne sont autres que les musées nationaux, sont intégrés à la Liste civile, c'est-à-dire une « somme attribuée au souverain pour les dépenses de sa maison » (Granger, 2001, p. 1).

³⁸⁴ Voir : Chapitre 1. 4. B. « La France au lendemain de l'ouverture du Muséum central des Arts ».

³⁸⁵ Cette publication fait suite à quatre publications dédiées aux musées européens, parmi lesquels les musées d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne, d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie.



français aux seules réalisations de la capitale. Il y affirme une volonté critique, en « [s'adressant] aux Français qui ont le Louvre au milieu de Paris, et qui peuvent fort bien sans moi savoir ce qui s'y trouve, je vais du moins leur dire aussi ce qui ne s'y trouve pas. En faisant le catalogue des richesses de nos musées, je ferai, comme un bibliophile, des *desiderata*. Ce sera plus nouveau, et ce sera plus utile » (Viardot, 1855, p. VIII). Plus tard, Théodore Guédy, réalise le même exercice. Son ambition de pallier l'absence d'une inspection des musées de départements dont le fonctionnement fût entravé par les changements politiques³⁸⁶ n'a d'égale que la conception globale de son ouvrage *Musées de France et collections particulières* (Guédy, 1889), comprenant l'ensemble des villes possédant musées et collections, présenté de manière sommaire et avec moins d'égard que son prédécesseur.

La multiplication des guides touristiques

Enfin, le dernier ensemble, intégrant la possibilité de listes, est constitué par les guides touristiques, dont le nom s'est généralisé, affirmant la spécialisation d'une littérature dédiée au voyage, encouragée notamment par l'avènement du chemin de fer. À la fin du siècle, ces guides ont dépassé « le stade artisanal qui [les] caractérisait encore largement dans les décennies précédentes, même si s'éditent encore, à côté des grandes collections Joanne³⁸⁷, Baedeker ou Conty, des ouvrages construits de façon moins « scientifique » » (Moret, 1992, p. 79). On n'y retrouve plus la mention des « cabinets », dont la signification est liée aux lieux d'aisance, mais bien la catégorie « musée », devenant même parfois la thématique principale de ces publications, comme une « annexe obligée » des guides de Paris (Conty, 1878, n. p.).

L'étude de quelques sources³⁸⁸ issues de ces trois typologies de productions, qui n'ont la valeur que celui d'un échantillon ne visant pas à l'exhaustivité, permet de mettre en évidence plusieurs tendances, qui peuvent caractériser le développement des musées au XIX^e siècle. En l'occurrence, hormis le Guide Joanne publié en 1867, *Paris : nouveau guide de l'étranger et du Parisien* (Joanne, 1867), il est intéressant de noter que la notion de sociabilité est moins présente dans ces ouvrages, pour lesquels domine principalement l'aspect descriptif des collections, mais moins celle de leur accessibilité. Les horaires d'ouverture et conditions

³⁸⁶ L'on note bien l'aspect revendicateur de ce travail affirmé dans la préface de l'ouvrage : « Il est urgent cependant de reprendre cette excellente mesure. Elle est signe d'un gouvernement jaloux de donner à l'art une impulsion sérieuse » (Guédy, 1889, p. 6).

³⁸⁷ Les guides Joanne deviendront les Guides bleus en 1919.

³⁸⁸ Pour ce faire, je me suis appuyée ici sur notamment sur Nieuwerkerke, A. E. (1869). *Rapport de M. le Comte de Nieuwerkerke... Sur la situation des Musées impériaux pendant le règne de Napoléon III (1853-1869)* ; Viardot, L. (1855). *Les musées de France : Paris. Guide et memento de l'artiste et du voyageur, faisant suite aux musées d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne, d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie* ; Société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes. (1855). *Paris illustré. Son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs. Nouveau guide des voyageurs... Publié par une société de littérateurs, d'archéologues et d'artiste (Guides Cicerone)* ; Joanne, A. (1867). *Paris : nouveau guide de l'étranger et du Parisien/illustré par Adolphe Joanne...* ; Guédy, T. (1889). *Musées de France et collections particulières*. La méthodologie de collecte et les données sont présentées en Annexe 2. « Paris. Les musées à Paris à la moitié du XIX^e siècle ».



d'accès semblent n'apparaître que dans les guides touristiques³⁸⁹, et ce, principalement après les années 1860. Notons également, sans pour autant en faire une analyse dédiée, que la structure narrative de certaines sources se recoupe dans leurs descriptions, et l'on retrouvera parfois quelques formulations similaires³⁹⁰, de manière assez frappante, interrogeant ainsi la frontière entre les catégories de sources.

C. Reconfiguration(s) morphologiques

Une reconfiguration des lieux autour du musée du Louvre

Le premier point particulièrement frappant repose dans la place accordée (matériellement) à l'institution du Louvre, traduisant autour de l'ancien palais royal une reconfiguration centralisée des collections, non seulement parisiennes, mais nationales. Nous avons quitté le Muséum central des Arts au lendemain de la Révolution qui avait permis l'institutionnalisation du musée moderne en France. Le musée du Louvre devient sous l'Empire l'outil de la propagande napoléonienne, enrichi pendant une vingtaine d'années des saisies réalisées durant les conquêtes de l'Empereur³⁹¹. Devenu un temps le centre de l'art de l'Europe, réunissant les chefs-d'œuvre anciens et modernes de France, des Pays-Bas, d'Italie, de Rhénanie et de Bavière, notamment sous la direction de Vivant Denon, sa rutilance ne survit pas à la chute de l'Empire et les collections saisies sont restituées à partir de 1814. Pourtant, outre cette parenthèse bonapartiste, le Louvre garde une place de choix dans le concert des patrimoines. Le *Rapport de Nieurwerkerke* en 1869, fondé sur les musées

³⁸⁹ Le *Guide Joanne* (1867) comporte dans sa partie introductive, une catégorie dédiée à l'« Emploi du temps. — Modèles d'itinéraires. — Jours et heures d'ouverture des monuments, musées, etc. — Théâtres : prix des places. » destinée à permettre au visiteur d'organiser ses journées de visite. Dans le *Guide Cicerone* (1855), il existe une partie consacrée à l'arrivée et l'installation du visiteur : cependant, les informations, bien qu'organisées afin de permettre au visiteur d'appréhender sa visite, ne s'étendent pas à des aspects pratiques tels que les horaires d'ouverture.

³⁹⁰ On remarque notamment des descriptions similaires, voire identiques, dans le *Guide Cicerone* et le *Guide Joanne*. Par exemple, la notice du musée de peinture du Louvre s'ouvre sur l'exacte même phrase : « Si l'on pouvait faire remonter la création de notre musée national jusqu'à la première formation du cabinet des rois de France, il serait le contemporain de la *galerie degl' Uffizi* de Florence, c'est-à-dire de la plus ancienne collection publique d'objets d'art qui se soit ouverte en Europe » (Guide Cicerone, 1855, p. 450 et Guide Joanne, 1867, p. 635), qui fait la même référence à la *Galleria degl' Uffizi* de Florence que Louis Viardot (« À l'exception de la *Galleria degl' Uffizi*, de Florence, dont la fondation peut remonter aux premières années du XVI^e siècle, tous les musées de l'Europe, dans leur forme actuelle de collections publiques d'objets d'art, sont d'une époque très récente » [Viardot, 1855, p. 1]). On retrouve ce même principe pour le musée assyrien « qui n'est encore qu'à sa naissance, renferme quelques monuments très-précieux de l'antique civilisation que fondèrent Assur et Nemrod » (Guide Cicerone, 1855, p. 490 et Guide Joanne, 1867, p. 672), reprenant l'ouverture employée par Viardot en 1855 (« Le Musée assyrien n'est encore qu'à sa naissance. Il n'y a pas plus de dix à douze ans qu'on a commencé dans la Mésopotamie les explorations intelligentes qui doivent sans cesse ; et chaque année, accroître ses richesses » [Viardot, 1855, p. 390].)

³⁹¹ Comme le rappelle Krzysztof Pomian, « l'armée de Bonaparte devient le principal instrument de la politique d'acquisition du Muséum des arts s'agissant de la peinture italienne et des antiques, sans oublier d'autres établissements, notamment la Bibliothèque nationale, rue de Richelieu à Paris, et le Muséum d'histoire naturelle. À partir du traité signé avec le duc de Parme le 9 mai 1796, les traités imposés aux vaincus par Bonaparte contiennent une clause qui oblige le signataire à livrer aux vainqueurs un nombre déterminé d'œuvres d'art, de manuscrits ou de productions naturelles, selon les cas » (Pomian, 2021, p. 35).



impériaux³⁹², ne traite que des quatre départements du Louvre (département des Antiquités Égyptiennes ; département des Antiques et de la Sculpture moderne ; département du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes & Musée des souverains ; Département des peintures, des dessins et de la chalcographie). Louis Viardot consacre aux 12 musées composant les trésors du Louvre près 459 pages (soit plus de 90% de son ouvrage), répartissant les 10% restants au musée du Luxembourg, au Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny, au musée de l'Artillerie et au Palais des Beaux-arts. *Le Paris illustré. Son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs* (1855) accorde, dans une moindre proportion, 75% de son chapitre sur les beaux-arts aux collections du Louvre (44 pages). Dans le Guide Joanne, en comptant les pages consacrées aux expositions et aux collections particulières, ce pourcentage se dilue autour des 65% (59 pages). Seul Théodore Guédy en donne une approche plus raisonnable, lui accordant quelques lignes dans sa liste des musées de France.

Cette prédominance du musée du Louvre n'est pas imméritée tant les collections qui l'habitent sont nombreuses et répondent à sa vocation universelle : alors que « tous les musées s'y trouvent à peu près réunis » (Guide Cicerone, 1855, p. 449), il opère à la manière d'un « ogre » — pour reprendre la métaphore d'Arnaud Bertinet — qui ne laisse que peu de place à ses « concurrents », d'autant qu'un regard évolutif laisse apparaître ses enrichissements successifs. En 1855, Louis Viardot et le Guide Cicerone mentionnent 12 « musées » — je reviendrai sur cette appellation —, incluant le musée des Souverains³⁹³ créé le 15 février 1852 par Louis-Napoléon Bonaparte, encore président de la République française, sous la Direction générale des Musées (Bertinet, 2015, p. 207), dans les cinq salles longeant la colonnade du Louvre. En 1867, le guide Joanne liste 16 musées au sein du Louvre, et près de 20 ans plus tard, Théodore Guédy rapporte que « les collections se divisent en 18 musées [à] savoir : Peinture, dessins, gravures, sculpture antique, sculpture du Moyen Âge et de la Renaissance, sculpture moderne française, des antiquités assyriennes, des antiquités égyptiennes, des antiquités grecques et étrusques, algériennes, de la marine, ethnographique, des émaux et des bijoux, Sauvageot, Campana, La Caze et oriental » (p. 407), les quatre dernières étant des acquisitions récentes. Cette augmentation numérique n'est pas anodine, et traduit bien l'enrichissement progressif de ce musée qui phagocyte la plupart des collections : la collection Campana est acquise en 1861 du gouvernement romain et compose, avec quelques

³⁹² L'arrêté du 22 janvier 1852 réforme la direction générale des musées, en la séparant de la direction des Beaux-arts : elle récupère à cette époque la gestion des musées de Versailles, du Trianon et du Luxembourg, ainsi que les musées de province (Bertinet, 2015, p. 46). À la proclamation de l'Empire, ces musées intègrent le domaine de la couronne et les musées impériaux sont placés sous la tutelle de la Maison de l'Empereur.

³⁹³ L'ambition du futur Napoléon III était ainsi de mettre en place « un musée spécial destiné à recevoir tous les objets ayant appartenu authentiquement aux souverains qui ont régné sur la France, et ainsi de légitimer le régime impérial (Bertinet, 2015, p. 207). *Le Guide Cicerone* témoigne, peut-être en se faisant l'écho de cette volonté d'en faire un instrument de pouvoir, du succès rencontré par ce nouveau musée où « une triple rangée de curieux se presse chaque dimanche dans ces nouvelles salles » (1855, p. 493).



acquisitions complémentaires³⁹⁴, le musée Napoléon III³⁹⁵ (Joanne, 1867, p. 676). La collection du musée Sauvageot, « relative aux curiosités du Moyen Âge et de la Renaissance » (Joanne, 1867, p. 675) est créée par don à l'État de « A. C. Sauvageot (né à Paris en 1781 et mort en 1860), qui, dans son désintéressement, ne voulut rien accepter qu'un logement dans ce Louvre où il apportait une fortune » (Joanne, 1867, p. 675).

Mais dans ce cadre, ce qu'il est intéressant de noter, c'est l'usage du mot « musée ». Si Nieuwerkerke rapporte une division du musée en quatre départements correspondant aux différentes collections, force est de constater que plusieurs d'entre elles prennent la dénomination de « musée ». La référence aux départements est absente des autres sources consultées, mais se compose en plusieurs musées : à la même date, Louis Viardot et le guide Cicerone divisent du Louvre en 12 musées³⁹⁶. Pour autant, les listes ne sont pas entièrement identiques. Les musées de peinture, de dessins, de gravures, assyrien, égyptien, américain, étrusque, de la marine ou des souverains forment un socle commun. Le Guide Cicerone mentionne par exemple les sculptures antiques et les sculptures modernes comme deux entités différentes, là où Louis Viardot ne voit que deux grandes divisions d'un même ensemble, installées dans des espaces disjoints (les sculptures antiques occupent les salles du rez-de-chaussée, les sculptures modernes prennent place dans la cour du Louvre). Ce dernier ne mentionne pas non plus le musée algérien, contenant « qu'un petit nombre d'antiquités », et dont le Guide Joanne indique seulement qu'il n'est « pas ouvert au public » (Joanne, 1867, p. 621), alors que le musée des émaux, des bijoux et de la poteries n'apparaît pas dans la classification du Guide Cicerone. Cette dénomination n'est pas sans évoquer le même principe que celui rencontré précédemment pour différencier « cabinets » et « collections ». La collection, considérée comme « complète », installée dans un lieu « distinct » soulève des problématiques à la fois en termes de constitution des collections, de muséographie — bien que cette séparation des espaces n'aille pas toujours de soi³⁹⁷ —, et d'organisation³⁹⁸.

³⁹⁴ Il s'agit notamment des antiquités rapportées de Syrie par M. Ernest Renan ; de Macédoine, par MM. Heuzey et Daumet, et enfin, d'Asie Mineure, par MM. Perrot et Guillaume (Joanne, 1867, p. 676).

³⁹⁵ « Les collections de ce musée ont été provisoirement exposées au palais de l'Industrie, du 1^{er} mai au 1^{er} novembre 1862 ; elles doivent être installées prochainement au Louvre dans la salle des Sept-Cheminées. » (Joanne, 1867, p. 676).

³⁹⁶ Cette répartition n'est pas sans interroger les manières actuelles de compter les musées, qui prolonge pour certains cette distinction entre collection et espace. Par exemple, en Belgique, les quatre « musées » de la Bibliothèque royale étaient encore présentés de manière distincte.

³⁹⁷ « Plusieurs des collections que nous venons d'énumérer n'occupent pas un local bien distinct, auquel il soit possible d'arriver sans traverser un autre musée que celui que l'on cherche. » (Joanne, 1867, p. 651)

³⁹⁸ On note, par exemple, que le Musée Sauvageot ne possède pas les mêmes conditions d'accès que les autres musées du Louvre : « on ne visite ce musée que le mardi, le samedi et le dimanche, et avec une permission dont la demande doit être adressée au directeur général des musées » (Joanne, 1867, p. 675).



Le monde des musées au prisme des beaux-arts

Pourtant, c'est peut-être au travers d'un autre principe, particulièrement éloquent, que pourrait se comprendre cette notion de « musée ». Suite logique d'une reconfiguration des lieux (et des sources) autour de l'ancien Muséum central des Arts, la séparation entre les collections qui relèvent des Beaux-arts (certainement en lien avec la structure administrative et la gestion des musées) et les « autres » collections est actée. Cette partition est perceptible dans la structure même des ouvrages étudiés : elle transparaît dans évidemment dans les listes restreintes présentées dans le *Rapport de M. le Comte de Nieuwerkerke... sur la situation des Musées impériaux pendant le règne de Napoléon III* mais également dans *Les musées de France : Paris* de Louis Viardot (1855). La structuration des guides touristiques, notamment du Guide Cicerone, est encore plus représentative de la complexité à appréhender le phénomène muséal. Sur les sept chapitres ordonnant l'ouvrage³⁹⁹, la catégorie des « musées » est abordée de manière quasiment exclusive dans celui consacré aux beaux-arts, comme cela est mentionné en introduction de chapitre :

le Louvre est une véritable forteresse de l'art, et tous les musées s'y trouvent à peu près réunis. Deux seulement sont hors de son enceinte : l'un est le musée du Luxembourg, qui renferme les ouvrages des peintres vivants, en attendant qu'au jour de leur mort, ces ouvrages aillent grossir le grand dépôt de la galerie du Louvre ; l'autre est le musée de l'hôtel de Cluny, fondé par M. du Sommerard, acheté depuis par le gouvernement et devenu public sous le nom de Musée du Moyen Âge. L'École des Beaux-arts est elle-même un quatrième musée, dans lequel on a réuni, autant qu'on a pu les chefs-d'œuvre, ou du moins quand l'original a manqué, la copie des chefs-d'œuvre de la Renaissance. Enfin, le musée d'artillerie, moins intéressant à coup sûr pour les officiers d'artillerie que pour les archéologues, nous a paru avoir des droits incontestables à être rangé dans cette catégorie. (Société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes, 1855, p. 449-450).

Pour trouver d'autres d'institutions muséales, il faut se référer à l'index présentant en fin d'ouvrage l'ensemble des « musées » dont le Musée des monnaies et celui des Gobelins qui « ne pouvaient se séparer des établissements auxquels ils appartiennent », le Musée des machines au Conservatoire des arts et métiers, les divers musées du Jardin des Plantes et de l'École de médecine, qui, « n'ont rien en commun avec les beaux-arts » (Société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes, 1855, p. 450), mais également le Musée minéralogique de l'École des Mines, et le Musée typographique de l'Imprimerie Impériale. Tout comme le Muséum d'histoire naturelle, ces différentes institutions sont présentées dans des chapitres différenciés, liés à l'enseignement et à l'étude. Cette partition consacrant aux beaux-arts l'apanage des ensembles de musées, se trouve renforcée dans le Guide Joanne (1867) ou chez Théodore Guédy (1889), qui font apparaître en *sus* une liste des collections privées d'œuvres d'art ou d'églises en possédant, ou dans le premier cas, les lieux d'exposition comme le « Palais de l'Industrie et les autres expositions ». Le musée se retrouve à la jonction de la collection d'œuvres d'art et de sa fonction d'exposition, éloignant du

³⁹⁹ Il s'agit de : « Arrivée et installation à Paris », « Description de Paris et de ses monuments » ; « Les plaisirs à Paris » ; « Les Beaux-Arts » ; « Les études » — où se situe la description du Muséum d'histoire naturelle — ; « l'Administration », « l'Industrie et le commerce ».



périmètre des institutions considérées comme telles, celles dédiées à d'autres collections ou destinées à l'étude.

Pour Louis Viardot, la dénomination de musée ne peut être qu'attribuée à ces institutions : son attitude farouche face au musée de la Marine et au musée des Souverains, situés au Louvre, ou au musée de l'Artillerie, en est par ailleurs symptomatique :

À ce musée de marine je n'ai qu'un reproche à faire mais grave : c'est qu'au Louvre il n'est point à sa place. L'art nautique n'est pas un art, dans le sens que nous devons donner ici à ce mot ; c'est une science. Et le nom de musée ne s'applique qu'à la réunion des modèles de ses découvertes et de ses procédés que par un abus analogue du mot, par une autre extension forcée qui l'enlève à son sens véritable. Vous mettez au Louvre les plans en relief de quelques ports de mer ; pourquoi n'y mettez-vous pas aussi les plans des places fortes qui sont à l'hôtel des Invalides ? Vous faites au Louvre un musée de la marine ; pourquoi n'y apportez-vous pas le musée de l'artillerie ? Pourquoi n'y faites-vous pas un musée des mines, un musée de physique, de chimie, de géologie, d'histoire naturelle ? Pourquoi n'y transportez-vous pas d'un seul coup, et de proche en proche, toutes les collections du Jardin des Plantes ? [...] Je comprendrais aussi, en fait de marine, qu'on y plaçât les poupées ornées que sculpta Puget. Tout cela tient à l'art, est l'art dans ses œuvres. Mais, tel qu'on l'a fait, n'étant qu'une collection d'inventions scientifiques, le musée de marine devrait être au ministère de la marine, ou, si la place y manque, au Conservatoire des arts et métiers (Viardot, 1855, p. 458-459).

Celui-ci illustre une conception du musée, particulièrement anachronique pour le regard contemporain où seuls les « musées, [...] formés d'œuvres d'art, méritent de porter ce nom » (Viardot, 1855, p. 459). Face à cette attitude, toujours présente même si elle s'exprime plus ou moins clairement et selon diverses modalités, le phénomène muséal n'apparaît que de manière partielle, au travers d'un filtre qui à la fois élargit sa diversité et dans le même temps, oriente son développement.

Un écart entre les musées reconnus et pris en charge par l'Administration centrale

Ces deux tendances sont liées à un troisième aspect, qui va durablement affecter les représentations du phénomène muséal, car la comparaison des données collectées parmi les sources choisies laisse apparaître points communs et spécificités. Celle-ci peut se justifier de deux manières. En premier lieu — et ce, d'autant plus que les dates des publications s'étalent sur toute la seconde moitié du XIX^e siècle — ce différentiel est à lier aux transformations des institutions muséales : ouvertures (le musée du Conservatoire de la Musique ouvre en 1864, le musée Galliera est construit à partir de 1878⁴⁰⁰, le musée historique de Paris en 1880, le musée Guimet en 1885) ou dans une moindre mesure, de fermetures (le musée des Souverains n'existe plus dès 1872). Cette question de l'évolution du périmètre muséal est, par ailleurs,

⁴⁰⁰ La collection de la duchesse de Galliera pour laquelle le musée est construit est envoyée de Paris en Italie : jusqu'en 1895, la ville de Paris n'en fait rien, jusqu'à l'ouverture d'un musée de portraits de femmes et de dentelles. Ce n'est qu'en 1977 que le Palais Galliera prend les fonctions de musée de la Mode et du Costume.



une difficulté dans son appréhension, car les institutions peuvent se modifier selon plusieurs modalités :

D'abord dans son objet : ainsi le musée Guimet, conçu à l'origine pour être un centre de religions comparées, devient-il un musée des Arts asiatiques. Parfois ce sont les collections qui se déplacent. Ainsi le Louvre abrite-t-il pendant plus d'un siècle les plans-reliefs aujourd'hui installés aux Invalides et à Lille et récemment les fonds du Musée de l'Homme qui sont transférées au Musée du Quai Branly. Enfin, les objectifs évoluent également : ainsi le musée des Colonies. Dans les années 1960, sa raison d'être, jugée « politiquement incorrecte » est abandonnée. Le premier musée est donc remplacé par un second, le Musée de la France d'outre-mer, puis par un troisième, le Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie avant de connaître une mutation totale : en 2005, le Palais de la Porte Dorée abritera un Musée des Arts décoratifs des années 30 (Andia, 2004, p. 23).

Cette dimension liée à l'évolution du monde des musées en recoupe une seconde, reposant dans la diversité des visions qui sont exprimées par les différentes sources consultées. Le rapport de Nieuwerkerke appréhende le champ muséal sous l'angle de l'Administration : au-delà de l'ambition même de ce rapport, il indique une prise en considération restreinte du musée, limitée aux institutions (ici à l'institution) composant les musées impériaux, autrement dit nationaux, relevant de la gestion de l'État et surtout de la Direction générale des musées (donc de l'organe dédié à la gestion des musées).

Cette conception, pour le moins réduite, s'oppose à deux autres visions, que l'on pourrait qualifier d'érudite et de touristique, dont les caractéristiques s'entremêlent tant les descriptions fournies sont étoffées et parfois, similaires (comme vu *supra*). Les périmètres esquissés, d'amplitude variable, laissent ainsi apparaître la possibilité d'une extension du phénomène muséal, coïncidant avec des visions différenciées du monde des musées. Et pour peu que cette remarque soit pertinente, elle ne constitue pas un moment particulier de l'évolution du champ muséal, mais une condition préalable à sa compréhension, dans le temps et dans l'espace.

3. Les transformations du champ muséal au XX^e siècle : vers les musées du XXI^e siècle

L'évolution des institutions muséales au XX^e siècle porte les germes d'une transformation durable à la fois sur la manière de les concevoir — voire de les percevoir — et par extension, sur leur place dans la société. Le XIX^e siècle s'est imposé, jusque dans les premières décennies de son successeur, comme celui de la formalisation du musée classique et de sa prolifération. Le XX^e siècle s'érige comme celui de sa lente et difficile organisation, et surtout dans ses trois dernières décennies, va voir les musées se métamorphoser dans une logique oscillante entre dynamismes et crispations, entre crises et renouvellements. Les institutions



françaises ne semblent pas échapper à ce mouvement partagé avec d'autres pays européens⁴⁰¹, soumis à un ensemble de facteurs politiques, économiques et sociaux⁴⁰². Paris pouvait se retrouver dans les mêmes évolutions temporelles : l'immobilisme des premières décennies, le déclin aggravé par les conflits mondiaux, le faste des Trente Glorieuses et la créativité renouvelée — au travers à la fois du développement de la Nouvelle Muséologie, mais également des grands chantiers de construction et du spectaculaire muséal — dès les années 1970 en réponse à une crise globale des musées. Tout comme les musées français et européens, les établissements parisiens deviennent à la fois des outils de développement social, mais également économique et touristique, dont s'emparent l'État pour faire valoir son pouvoir. Dans cette perspective, une nouvelle place est accordée aux publics et ancre la question de la fréquentation comme signe de vitalité et d'activité muséale.

A. L'entrée des musées dans le XX^e siècle

Le monde des musées en France s'ancre ainsi dans un mouvement international, voire mondial. Elle se traduit notamment par une densification du maillage territorial des musées, liée aux traditions politiques, administratives et culturelles, mais également à la montée en puissance des régions et au rôle des capitales dans un contexte mondial (Ballé, 2003). Mais elle repose également sur la multiplication de ses formes, due plutôt à « la transformation ou à l'extension de types existants qu'à l'apparition de nouveaux types de musées » (Ballé et Poulot, 2020, p. 100). Arts et sciences connaissent un développement similaire, ancré dans une approche dynamique, intégrant les enjeux du contemporain. Les musées d'art contemporain connaissent une croissance exponentielle, jusqu'aux nouveaux modèles inaugurés par le centre Georges-Pompidou (1977) ou le musée Guggenheim à Bilbao (1997). Avec la création du Palais de la Découverte en 1938, les musées scientifiques montrent la science « en train de se faire ». Parallèlement, les musées français intègrent l'institutionnalisation de l'ethnologie en leur sein : la création du musée de l'Homme (1937) et du Musée national des Arts et Traditions populaires (créé en 1937 et ouvert en 1972) permet l'émergence du musée-laboratoire. Mais ceux-ci vont connaître un long déclin à partir des années 1990 : les institutions commencent à s'orienter vers les enjeux contemporains des sociétés, dont les musées de société — et plus tard les musées de civilisation — vont se faire les héritiers. Le modèle du musée classique s'estompe peu à peu dès les années 1970 par l'émergence de nouvelles formes (notamment les écomusées, mais également les centres d'interprétation, les centres scientifiques et les centres d'art contemporain), ou se modernise par une approche renouvelée. Cette phase de créations et de mutations fait également écho aux modifications du champ patrimonial, d'abord en extension avec l'intégration des

⁴⁰¹ Rappelons ici, comme le formulait déjà Louis Réau en 1909, que la place créatrice de la France dans le monde des musées n'est pas suivie d'une dynamique motrice, car « nous retrouvons ici ce mélange déconcertant d'invention et de routine, d'ardeur révolutionnaire et de misonéisme timide, qui caractérise l'esprit français » (Réau, 1909a, p. 7).

⁴⁰² Je renvoie le lecteur au Chapitre 1. 3. « Le musée dans son environnement : mutations et métamorphoses ».



paradigmes du patrimoine scientifique, industriel et technique (Jadé, 2006) puis par l'apparition de la catégorie du patrimoine immatériel (Unesco, 2003) qui constitue une interrogation en extension de son essence.

Plusieurs mutations vont considérablement influencer sur la manière de considérer le phénomène muséal. Le XX^e siècle porte avec lui toute une réflexion sur l'organisation du monde des musées, comme la réalisation du vœu de Louis Réau de « fortifier l'institution par d'utiles réformes » (Réau, 1909a, p. 3). L'attention portant sur l'aménagement des collections et sur les réformes muséographiques (Conférence de Madrid, 1934), le développement de fonctions muséales de plus en plus complexes (conservation, recherche, éducation, exposition, communication) et la mise en œuvre d'un programme planifié de construction et de rénovation dont les projets scientifiques et culturels se font l'écho ont tous pour point commun de s'appuyer sur un phénomène particulier. La professionnalisation du secteur (débutée au XIX^e siècle avec la création du corps des conservateurs) s'accompagne de la structuration d'associations professionnelles, nationales et internationales, et du développement d'outils de collaboration, notamment par le biais de la mise en place de revues internationales, de normes déontologiques ou de standards permettant d'appréhender des questions communes à la communauté muséale. Outre la structuration du secteur, cette émergence du professionnel dans le champ muséal opère un glissement dans sa conception, glissant de l'antagonisme entre les initiatives publiques et les initiatives privées à celle, plus englobante, entre les compétences scientifiques de la profession et l'amateurisme supposé de bénévoles.

La seconde mutation notable repose dans le rapport renouvelé entre l'État, Paris, et la province. En France, la création d'un ministère de la Culture (1959), l'augmentation du budget dédiée à la culture jusqu'au 1 % du budget de l'État (atteint sous le ministère de Jack Lang), dans une volonté de démocratisation culturelle, puis son retrait progressif, mettent en exergue le rapport fort entre les musées et l'Administration centrale. Avec la création du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, les grandes réalisations muséales reprennent leur fonction de symboles politiques, rappelant « la volonté présidentielle de marquer le paysage patrimonial » (Desvallées et Mairesse, 2011b, p. 32) dans une tradition dont s'étaient emparés auparavant rois et empereurs.

Le rôle de l'Administration est surtout celui du contrôle. La promulgation le 13 juillet 1945 de l'*ordonnance n° 45-1546 portant organisation provisoire des musées des beaux-arts* (reprenant la loi du 10 août 1941 dans ses grandes lignes (« Extrait du Journal Officiel », 1943) transforme l'ancienne Direction des musées nationaux en Direction des musées de France (DMF) (Gaudron, 1947, p. 368) et rattache les musées de province⁴⁰³ (soit « classés », soit « contrôlés ») aux musées nationaux. Cette modification de dénomination et de structure est significative de la volonté d'étendre la compétence de l'État à « la quasi-totalité des musées dont la mission commune de conservation et de diffusion culturelle s'imposait peu à

⁴⁰³ Comme nous le verrons plus tard, cette gestion s'applique principalement aux musées de beaux-arts, d'histoire et d'archéologie.



peu » (Sallois, 1995, p. 35). Elle indique d'une part la fin de la primauté des beaux-arts, et de l'autre, la volonté d'une vision englobante, contrôlée, sur l'ensemble des musées implantés sur le territoire. La *loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France* (2002) poursuit ce même dessein en consacrant la catégorie généraliste⁴⁰⁴ des « musées de France », alors même qu'elle redonne un rôle — relatif — aux territoires par le biais des Directions régionales des Affaires culturelles (DRAC) et des Directions des Affaires culturelles (DAC), dans la continuité des lois de décentralisation adoptées en 1982 et 1983⁴⁰⁵.

Cette métamorphose transparait non seulement dans la manière de recenser les musées en France⁴⁰⁶, mais interroge également la manière d'envisager les établissements parisiens. En 1937, la statistique présentée par François Boucher à l'Exposition Universelle mentionnait 41 musées pour la ville de Paris — l'érigeant ainsi comme la ville la plus pourvue en musées —, sans pour autant indiquer leur définition si ce n'est d'indiquer leur répartition entre les musées d'art, d'histoire, ainsi que de sciences et techniques (Boucher, 1937). Après 1945, les différentes publications dédiées au fonctionnement des musées de France réduisent les musées parisiens aux musées nationaux installés dans la capitale et aux musées appartenant à la Ville de Paris⁴⁰⁷. Cette situation est significative des tensions à l'œuvre : non seulement il est difficile de connaître le nombre de musées en province, mais dans le même temps, ceux de la ville de Paris sont resserrés autour de ces deux catégories⁴⁰⁸. L'équation à plusieurs inconnues de type « musée de France *moins* musée de province *égal* musées de Paris » n'est pas satisfaisante à cet égard, et se confronte à la disparité d'estimations plus hautes : Pomian parle de 150 musées à Paris en 1987, Béatrice de Andia en annonce 130 en 2004, proche des 132 musées annoncés par l'Office de Tourisme de Paris en 2021, le World Cities Culture Forum rapporte l'existence de 31 musées nationaux et de 237 autres musées⁴⁰⁹.

Par sa place proche du pouvoir politique, économique et culturel, Paris constitue un terrain propice aux mutations du XX^e siècle, et sur la manière dont les structures informationnelles s'en emparent. Son succès touristique repose notamment sur la présence des « nouveaux musées » qui « jouent un rôle central dans la construction d'une image territoriale attrayante pour les activités et les populations qui assureront le développement de la métropole dans un contexte postindustriel et mondialisé » (David Navarrete, 2008, p. 71).

⁴⁰⁴ Voir Chapitre 5. 1. A. « Ancrage politique et juridique des musées de France ».

⁴⁰⁵ Notamment les lois du 2 mars 1982 relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions ; du 7 janvier 1983 relative à la répartition des compétences entre les communes, les départements, les régions et l'État ; et celle du 22 juillet 1983 qui complète la loi du 7 janvier 1983.

⁴⁰⁶ Voir Partie II. Introduction générale.

⁴⁰⁷ Paris étant redevenue une municipalité en 1976, José Frèches rappelle que ses musées devraient appartenir à la catégorie des musées classés. Ils bénéficient cependant d'un régime spécial et dépendent de la Direction générale des affaires culturelles de la ville de Paris sans avoir de personnalité morale ni d'autonomie financière (Frèches, 1979, p. 25).

⁴⁰⁸ Il est évidemment un élément majeur qui participe à cet état de fait, car beaucoup de musées échappent au contrôle de la DMF (musées privés, musées publics relevant d'autres administrations centrales).

⁴⁰⁹ Voir : World Cities Culture Forum, s. d.



B. Modifications du paysage informationnel

Les transformations du monde des musées, et par extension l'augmentation de son effectif, ne peuvent être décorrélées là encore des sources et des structures d'information liées à la représentation du phénomène muséal. La volonté affichée par cette approche est ainsi de prendre en compte le panorama le plus large des outils pouvant être utilisé pour mieux connaître les musées. Appliqué au territoire parisien, ce travail doit permettre de mettre en valeur une typologie d'outils (en prenant en compte leur dimension évolutive, notamment du fait des transformations techniques, politiques et sociales) et de sélectionner ceux permettant d'établir une approche large des musées, afin de contribuer ultérieurement à une approche du phénomène muséal français.

L'examen des sources s'appuie sur deux principes. Le premier est d'ordre communicationnel : un musée, pour exister, doit communiquer, de la simple brochure présente en Office de Tourisme aux réseaux sociaux. Le deuxième soulève des enjeux de reconnaissance au sein de l'espace public : pour exister, il doit être reconnu, l'enjeu étant de définir qui peut accorder cette reconnaissance. De fait, les sources mobilisées⁴¹⁰ s'intègrent dans une approche à la fois inclusive en termes de supports de communication, mais également de temporalité (de 1959 à 2020).

L'évolution des outils officiels

Les rapports dédiés aux musées sous la responsabilité de l'État se multiplient dans une logique de rationalisation et de structuration administrative, devenant des outils nécessaires au contrôle d'ensembles de plus en plus larges⁴¹¹. Ceux-ci s'incarnent sous la forme du répertoire⁴¹² : celui réalisé par Germaine Barnaud, publié en 1959 vise à pallier l'obsolescence des données du *Répertoire des musées français* établi en 1933 par l'Office international des musées (OIM, 1933), considéré comme « la première publication d'ensemble consacrée à cette question ». Sa réédition en 1982 (Barnaud et Samoyault, 1982) prend place alors qu'émerge au sein de la Direction des Musées de France (DMF) le projet « d'un fichier permanent et informatisé des différents musées, principalement de ceux relevant de sa tutelle qui, outre les facilités et les rationalisations de gestion qu'il aurait pu induire, aurait

⁴¹⁰ Il existe tout un ensemble de sources qui ne sont pas ici mobilisées, mais qui ont pour autant le mérite d'exister : les annuaires des associations (comme l'ICOM ou l'Association nationale des conservateurs du patrimoine et des professionnels des musées et des autres patrimoines publics de France — AGCCPF) mais également les sources confidentielles, qui par définition, n'ont pu être retrouvées et mobilisées.

⁴¹¹ Voir Chapitre 5. 1. B. « Représenter et observer les musées de France ».

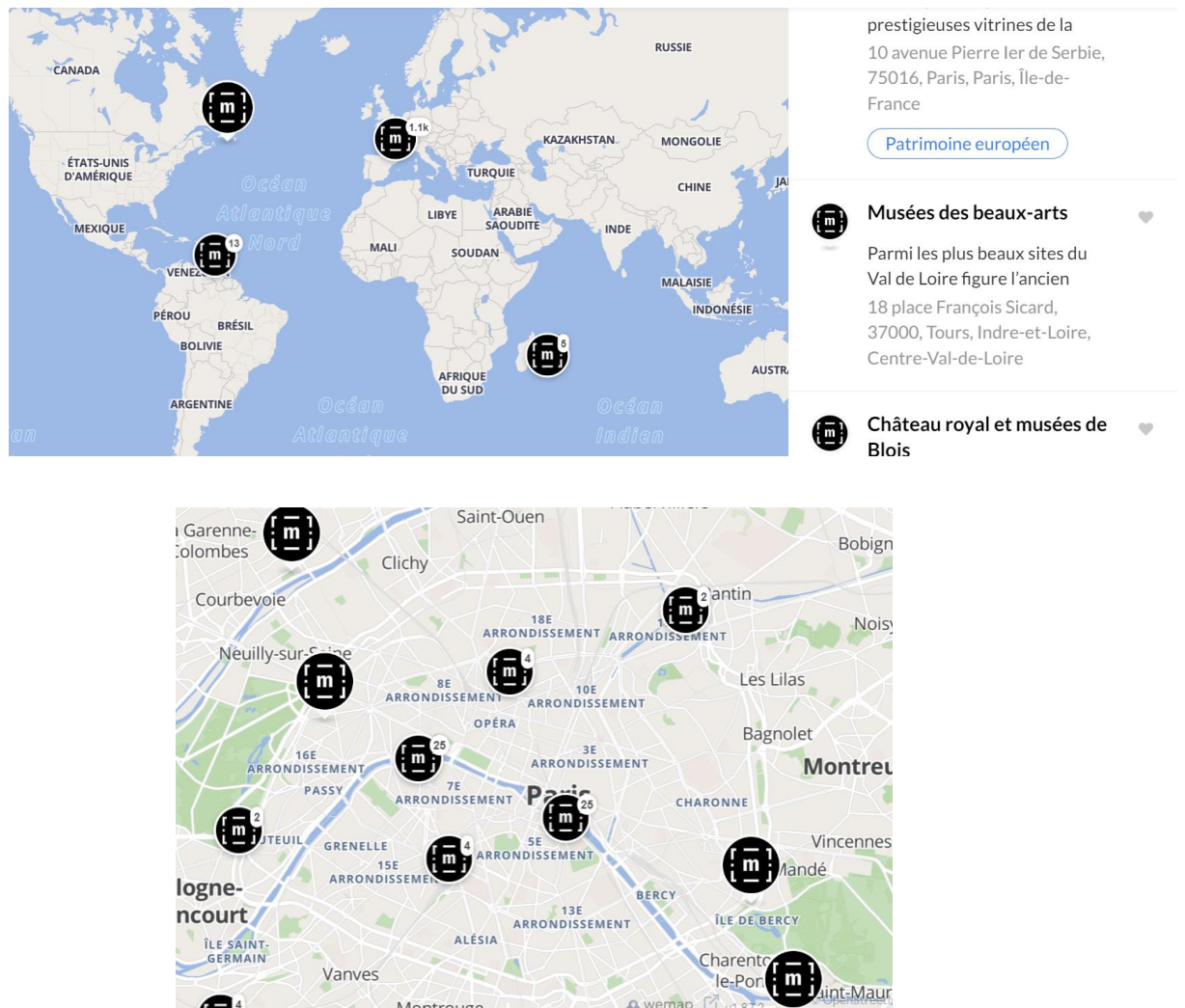
⁴¹² Il existe néanmoins sur cette période d'autres initiatives gouvernementales. L'Inventaire des lieux d'exposition de collection permanente, initié en 1983 par le Département des études et de la prospective du ministère de la Culture et de la Communication (dirigé et réalisé par Gérard Krafft) pourrait compléter ce panorama, notamment par la mise en place de différents répertoires régionaux. Cependant, le caractère assez confidentiel de l'exercice et l'oubli relatif dans lequel sont tombées ces sources ne permettent pas ici leur exploitation. Cet inventaire sera étudié au Chapitre 5. 1. C. « Les acteurs de la statistique : définir l'offre muséale ». Il est mentionné ici pour témoigner de la diversité des initiatives pouvant être mises en place.



contribué à l'actualisation des données contenues dans ce répertoire » (Krafft et DEP, 1988, p. 5). Entre les deux éditions, peu d'outils sont mis à disposition : la liste des musées classés apparaît dans la première édition de la série des *Que sais-je* consacrée aux musées en France (Poisson, 1950), mais n'est cependant ni systématique ni complète.

Le ministère de la Culture met aujourd'hui à disposition plusieurs outils permettant de définir l'ensemble des musées de France⁴¹³ : il tient à jour en particulier « la Liste des musées de France⁴¹⁴ », téléchargeable en PDF sur le site du ministère (Ministère de la Culture, s. d. c). Les données sont également accessibles en *open data* et par le biais d'une carte interactive.

FIGURES 3a et 3b. Cartes interactives des musées de France : les musées de France dans le monde (incluant les DROM-COM) et à Paris



Source : Ministère de la Culture, s. d. c.

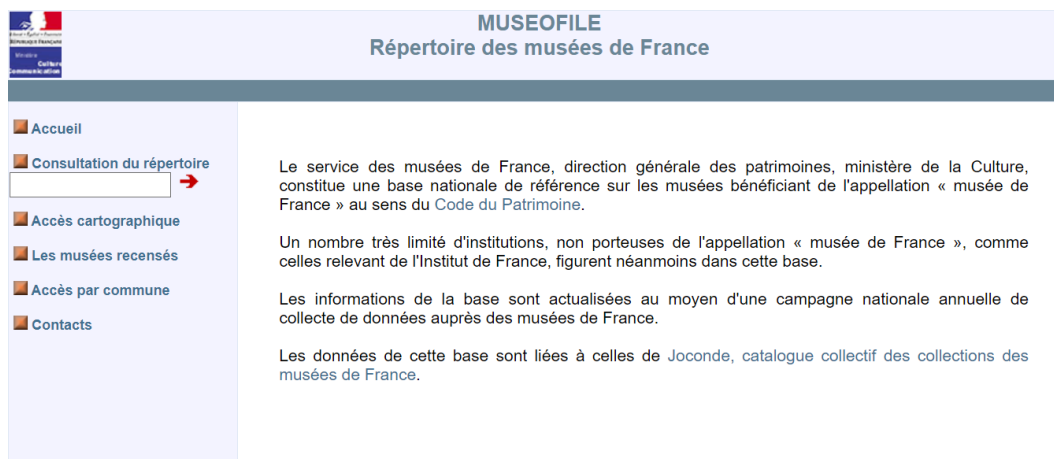
⁴¹³ La genèse et l'usage de ces outils seront développés au Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « musée de France » » et au Chapitre 5. 1. B. « Représenter et observer les musées de France ».

⁴¹⁴ La version utilisée est celle datée du 24 mars 2020, la précédente ayant été publiée en 2018. La dernière en date a été mise en ligne le 16 novembre 2022.



Enfin, afin d'avoir une vision plus descriptive des nombreux musées composant cette population, la base Muséofile⁴¹⁵, créée en 1990, offre à la fois une liste complète et des fiches individuelles associées aux musées de France, mais également à « un nombre très limité d'institutions, non porteuses de l'appellation ». À sa création, cette base dépend de l'Observatoire permanent des publics, avant de migrer sur la base Mistral en 2003. À partir de 2018, un travail de mise à jour et de réactualisation de la base⁴¹⁶, avec l'ambition de verser l'ensemble des données sur la plateforme POP à l'horizon 2020⁴¹⁷, est engagé⁴¹⁸.

FIGURE 4. Page d'accueil du Répertoire Muséofile (2018) (capture d'écran)



Le musée comme attraction touristique : variations autour des guides

La question des musées s'intègre dans une réflexion plus large sur le tourisme, qui se développe dans la seconde moitié du XX^e siècle comme une pratique sociale généralisée. Gérard Krafft rappelle que « souvent, l'existence des musées n'apparaissait encore, au moins dans la documentation écrite disponible au public en librairie ou distribuée par certains

⁴¹⁵ La base Muséofile (et sa genèse complexe) seront plus particulièrement exploitées et explicitées dans les Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « musée de France » » et au Chapitre 5. 1. B. « Représenter et observer les musées de France ».

⁴¹⁶ Cela passe notamment par un travail d'enquête en ligne, qui porte sur les Informations générales, informations juridiques, éléments budgétaires, ressources humaines, équipement, collections, publics. Et en effet, les fiches, complétées de manière variable, offrent des informations sur le musée (Nom et dénomination officielle, adresse, contact, notice) et sur ses collections (Thématiques principales, Historique, Atouts majeurs, Thèmes des collections [détail], Artistes phares, Intérêt architectural, Protection bâtiment, protection espace).

⁴¹⁷ Lors de cette recherche sur les musées parisiens (2020), les données versées en *open data* étaient plus difficilement accessibles (une remarquable par ailleurs généralisable à l'ensemble des outils mis en place par le ministère) que la liste « figée » des musées de France : si elles sont ont été utilisées plus tard dans ce travail, je me suis fondée ici principalement sur sa version PDF. De même, le versement des données de la base Muséofile sur la plateforme POP a eu lieu en 2021 et ont donné lieu à une harmonisation des données : elle n'est ici pas exploitée. La base Muséofile n'est actuellement plus accessible (hormis à la BNF et pour certaines parties sur Internet archives).

⁴¹⁸ Voir : Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « musée de France » » et au Chapitre 5. 1. B. « Représenter et observer les musées de France ».



organismes publics ou privés, qu'environnée, pour ne pas dire perdue, parmi d'autres informations de nature différente, comme un simple facteur, accessoire parmi tant d'autres, d'attraction touristique et de promotion locale» (Krafft et DEP, 1988, p. 6). Si l'Administration s'empare également de la question des musées sous l'angle du tourisme⁴¹⁹, « au mieux, les musées sont alors considérés comme un élément de patrimoine ou d'équipement culturel et c'est à ce titre qu'ils figurent dans les atlas culturels régionaux réalisés à la fin des années 60 par le ministère des Affaires culturelles » (Krafft et DEP, 1988, p. 7).

Cette tendance transparaît surtout dans la prolifération d'une édition consacrée aux voyages au travers de collections de guides touristiques de référence, mais également d'une série de guides spécialisés sur la question muséale⁴²⁰. Ceux-ci opèrent une certaine concurrence avec les données gouvernementales et s'attirent les critiques des conservateurs du patrimoine⁴²¹. Car, « dans le paysage touristique, le guide occupe une place à part : c'est un discours certes de professionnels, mais pas de ceux du terrain, ce sont des professionnels de l'édition qui le produisent » (Viallon et Gaham, 2011, p. 43) et leur construction interroge ainsi la frontière entre le monde de l'édition et celui de l'expertise. Véritables maillons de l'histoire des guides touristiques, ils participent de cette représentation du phénomène muséal en modifiant considérablement le paysage de l'information offerte au grand public⁴²². Entre 1980 et 2010, l'édition touristique est ainsi marquée par la parution de plusieurs guides consacrés aux musées de France. Si ceux-ci sont essentiels pour appréhender l'évolution des musées entre 1980 et 2010, ils ne permettront pas d'en offrir une vision plus actuelle. On parle ainsi du *Guide des musées de France* de Pierre Cabanne (publié chez Bordas à partir de 1984, puis chez Larousse en 1997), du *Guide Tocqueville des Musées de France* d'Aude Grouart de Tocqueville (1997), mais surtout de la série des guides Renault, Seat et Dexia publiés aux éditions du Cherche-midi dont la surenchère numérique des musées a offert un contrepoint aux données gouvernementales.

⁴¹⁹ Krafft mentionne notamment l'existence d'« une brochure consacrée exclusivement aux musées », réalisée par le Commissariat Général au tourisme en 1956, « lequel contacta en 1974 le ministère de la Culture pour participer à sa mise à jour, élargissait d'ailleurs cet objectif à l'ensemble du territoire français » (Krafft et DEP, 1988, p. 7).

⁴²⁰ Si j'étudie ici principalement les guides dédiées aux musées en France, il existe bien évidemment toute une large part, bien plus dense, dédiée à des territoires délimités ou des typologies spécifiques de musées.

⁴²¹ Voir : Humbert, 1991.

⁴²² Ce point s'appuie sur une étude réalisée sur un corpus défini de guides touristiques. Le lecteur pourra en retrouver le développement en Annexe 2. « Morphologie brute des musées parisiens au XXe siècle. Étude : des guides dédiés aux musées ».



TABLEAU 14. Tableau récapitulatif des caractéristiques des guides étudiés

	Morley et Le Vavas seur, 1991	Cabanne, 1997	Tocqueville, 1997	Morley et Le Vavas seur, 2001	Barrot, 2006
Auteur ou autrice	Tourisme Muséologie	Art Patrimoine	Art Patrimoine Tourisme	Tourisme Muséologie	Journalisme
Périmètre	Musées classés, contrôlés et non contrôlés	Monde de l'art	Sélection personnelle	Musées classés, contrôlés et non contrôlés	Musées classés, contrôlés et non contrôlés
Organisation générale	Département Commune Musée <i>alphabétique</i>	Régions Communes <i>administratif</i>	Région <i>Ordre subjectif</i> Commune <i>alphabétique</i>	Département Commune Musée <i>alphabétique</i>)	Département Commune Musée <i>alphabétique</i>
Classement	Uniformisé	Critique	Subjectif	Uniformisé	Uniformisé
Format	Réduit	Livre d'art	Livre d'art	Réduit	Réduit
Caractéristiques	Présentation muséologique	Commentaires d'œuvres	Commentaires subjectifs et anecdotes	Présentation muséologique	Absence d'information contextuelles
Approche	Muséologique	Beaux-arts	Amateur	Muséologique	Touristique
Nombre de musées	185	83	95	264	103

L'ensemble délimité de ces guides touristiques, spécialisés, laisse apparaître une production hétérogène. S'ils ne se limitent pas au champ strict des musées parisiens, ils mettent en lumière les spécificités éditoriales pouvant émerger au sein d'un même ensemble de production d'informations. On y retrouve en filigrane certaines postures⁴²³ (celle de l'amateur, celle des beaux-arts, celle de l'expert soit des musées soit de l'édition), qui se traduisent également par des nombres variables de musées recensés (Tab. 9). Elle peut expliquer la concurrence existante au sein même de ces productions, selon des critères de reconnaissance émis par les professionnels. Le guide Dexia, malgré son approche muséologique, provoque notamment un certain rejet : « Au total, perfectible car réédité chaque année, il offre des clés supplémentaires au touriste pour passer la porte de nos établissements. Mais rien, pour le moment, n'est susceptible de remplacer le Guide Bordas, réalisé sous la direction de Pierre Cabanne, dont celui-ci demeure le frère cadet malgré le nombre d'établissements cités » (Humbert, 1991, p. 40).

⁴²³ Voir : Annexe 2. « Morphologie brute des musées parisiens au XXe siècle. Étude : des guides dédiés aux musées ».



Les guides face à l'essor du numérique et du e-tourisme : l'exemple de TripAdvisor

La question des guides touristiques tels qu'ils se sont développés dans les dernières décennies du XX^e siècle constitue une parenthèse à la fois essentielle, et particulière dans ce panorama. Le tournant numérique, en particulier l'émergence du web 2.0 lié aux notions de partage et de présence sociale, affecte à la fois les secteurs de l'édition, remettant en question les modes de production et de diffusion des savoirs, et du tourisme. Il nécessite l'adaptation des maisons d'édition, mais également valorise l'émergence des *pure-players*. Dans ce cadre, les guides touristiques font face à la multiplication des sites web, des médias en ligne, mais également de la montée des plateformes de tourisme (TripAdvisor, Booking, etc.). Ces dernières ancrent la « fin d'un modèle basé sur la confiance donnée aux experts professionnels et aux entreprises productrices de biens et services touristiques » (Cousin et al., 2014) et l'émergence d'un modèle économique « appuyé sur la valorisation des échanges non marchands ou interpersonnels [...] et la vente de conseil en *e-reputation* auprès des prestataires traditionnels » (Cousin et al., 2014). Symbole des nouvelles logiques issues de révolution du tourisme, l'émergence de la plateforme TripAdvisor⁴²⁴ a bouleversé les habitudes des voyageurs, mais également la manière de communiquer des différents acteurs du tourisme, de la compagnie de voyage à l'hôtellerie. En proposant une des plus vastes bases de référencement liées aux visites et aux activités, le site s'appuie sur des phénomènes *d'e-reputation*, mettant les avis des consommateurs au centre de ses préoccupations. Ici, c'est pour ses capacités de référencement que je souhaite exploiter cette base. Si la plateforme n'est évidemment pas spécifique au domaine culturel et muséal, elle permet néanmoins de recenser l'ensemble des établissements qui sont présents sous cette catégorie⁴²⁵.

Les répertoires de musées

Entre les listes officielles et les guides touristiques, la place des répertoires internationaux interroge⁴²⁶. Ce format naît au XX^e siècle, notamment par les répertoires nationaux longtemps pris en compte par les associations de professionnels et dont les configurations récentes — je pense notamment aux répertoires de l'ICOM — se recentrent principalement sur leurs membres. Le répertoire même, en tant que forme, n'est pas, de fait, l'apanage d'un secteur particulier, pouvant se retrouver autant dans les productions officielles, associatives que touristiques, puisqu'il s'agit d'une évolution des listes longtemps usitées au XIX^e siècle. Mais il prend une consistance particulière au regard des enquêtes internationales, menées d'abord par George Henri Rivière puis par Kenneth Hudson, et constitue un ensemble aussi étendu dans son territoire d'approche qu'il n'est que pauvre en nombre de publications. Parmi elles

⁴²⁴ Le développement de TripAdvisor sera amplement développé dans le Chapitre 4. 1. B. « Périmètres périphériques ».

⁴²⁵ On retrouvera par ailleurs, pour chacune d'entre elles, les informations utiles à la visite et à la communication avec les visiteurs : nom, classement de l'expérience, informations pratiques, avis des visiteurs et notation des expériences et fiche contact.

⁴²⁶ Cette question a été abordée dans le Chapitre 1. 4. C. « Le rôle des associations de professionnels de musées ».



se trouvent les trois éditions de *The Directory of Museums* réalisé par Hudson et Nicholls (entre 1975 et 1985), puis la série de *Museums of the World* publié entre 1990 et 2021 (27 éditions⁴²⁷) par les éditions allemandes K.G Saur, acquises en 2006 par Walter de Gruyter. La 27^e édition marque la fin de cette publication, désormais accessible uniquement sous forme de base de données électronique. Leur intérêt pour une telle entreprise n'est pas surprenant, car ces éditions, dédiées au secteur académique, prennent en charge en particulier des revues et des bases de données spécialisées dans différents domaines (De Gruyter, 2021).

Une telle dimension offerte au monde des musées peut cependant poser question, à la fois encore sur la notion d'expertise proposée par ces projets éditoriaux : dans un cas mené par deux spécialistes des musées, dans l'autre porté par des spécialistes de l'édition et surtout, des bases de données. Et comme pour les guides de musées, cette distinction apparaît dans la présentation des ouvrages : Kenneth Hudson et Ann Nicholls justifient leur projet dans une longue introduction consacrée à la place des musées dans le monde contemporain, intégrant une réflexion sur la définition du musée. Ils exposent également leur méthode de travail, les critères choisis, et proposent un glossaire permettant d'appréhender avec précision les catégories usitées dans le répertoire. De même, chaque pays (classés par ordre alphabétique) bénéficie d'une présentation de sa situation muséale. Ce n'est pas le cas pour les nombreuses éditions du *Museums of the World*⁴²⁸. Bien que les conventions principales de présentation soient respectées, notamment par un classement par pays, ville et musée (et ce, de manière alphabétique), les indications offertes par le répertoire allemand sont plus sommaires. Elles présentent la structure du répertoire et des entrées, ainsi qu'une liste de 15 catégories de musées, sans les définir outre mesure. Cependant, des variations apparaissent selon les années de parution : en 2002 (9^e édition), l'éditeur indique que les informations sur les fermetures de musées sont intégrées pour la première fois. En 2004 (11^e édition), les nouvelles entrées dans le répertoire sont attribuées aux listes pourvues par les associations nationales et internationales. Pour autant, les méthodes d'enquêtes ne sont pas mentionnées, hormis si ce n'est pas la mention d'un questionnaire administré à l'échelle mondiale dans les premières versions du répertoire (2002, 2004, 2007). En 2021, Ruth Lochar, contactée en vue d'avoir des informations plus détaillées sur la manière de récolter et de construire les catégories du répertoire, m'indiquait seulement que leurs « méthodes d'enquête étaient très simples : nous avons utilisé le web. Dans les pays germanophones, nous avons envoyé des questionnaires si le musée disposait d'une adresse électronique⁴²⁹ » (Communication personnelle, 14 juillet 2021).

⁴²⁷ Ce répertoire a été dirigé à la suite par Elizabeth Richter, Michael Zils, Marco Schulze puis en dernier lieu par Ruth Lochar.

⁴²⁸ J'attire l'attention du lecteur sur le fait que toutes les éditions n'ont pas pu être consultées, car non accessibles : il est possible que les premières versions soient plus explicites sur les méthodes d'enquêtes, mais ce point n'a pu être vérifié. J'ai notamment eu accès aux 5^e, 9^e, 11^e, 12^e, 14^e, 26^e et 27^e éditions.

⁴²⁹ « *Methods were quite simple: we used the web. In the German speaking countries we sent out questionnaires if the museum has an email address.* »



Il serait également avisé de savoir à qui ces répertoires, outils exhaustifs mais peu répandus, sont adressés. Ils ne semblent destinés ni à l'Administration ni à un public touristique, surtout au regard du coût d'achat élevé de ces publications. Si cette question n'est pas développée dans *Museums of the World*, les critères définis par Kenneth Hudson et Ann Nicholls dans la première édition du répertoire en 1975 proposent une autre grille de lecture. Les utilisateurs pourraient constituer sept catégories : les personnes travaillant dans les musées, les libraires, les chercheurs, les amateurs (« *people with hobbies and enthusiasm* »), les enseignants et affiliés, les personnes liées au domaine touristique et enfin, ceux investis par les enjeux géopolitiques. La conclusion pour les auteurs est sans appel : « Il est évident que l'on ne peut pas satisfaire une telle variété de personnes de la même manière⁴³⁰ » (Hudson et Nicholls, 1975, p. xii) d'autant que ce répertoire s'inscrit dans une perspective internationale. Les répertoires internationaux apparaissent ainsi comme des objets de savoirs situés, témoins de l'intérêt représenté par le monde des musées.

Échanges et réutilisation de données : des sources qui n'en sont pas

En amont, dans une démarche de déconstruction des données, certains choix ont dû être faits : je n'ai pas retenu en l'occurrence les données publiées par le World Cities Culture Forum (WCCF) qui annonçait en 2019 l'existence de 297 musées à Paris (d'après des données récoltées en 2018), composés par 28 musées nationaux et 269 musées « autres » (World Cities Culture Forum, s. d.a ; World Cities Culture Forum, s. d.b). Néanmoins, ces données sont le résultat d'une compilation des données du ministère de la Culture (pour les musées nationaux), de la DRAC Île-de-France, de l'APUR (Atelier parisien d'Urbanisme) et l'IAU Île-de-France (Institut Paris Région). La compilation de ces données est le fruit de travail de collaborateurs au niveau des villes⁴³¹ : le WCCF ne conserve pas de traces de l'ensemble des données mentionnées. Il pose ainsi question sur la méthode employée à la fois de collecte et de compilation, mais également sur les données elles-mêmes. La recherche des données brutes diffusées par les sources mentionnées laisse raisonnablement supposer que les données pourvues par le ministère de la Culture et, par extension par la DRAC, reposent sur la liste des Musées de France. J'ai également étudié les données de l'APUR, disponibles en *open data* (APUR, 2016) : les musées appartiennent au « Recensement des lieux culturels accueillant du public existant et cartographié dans le cadre de l'étude Grand Paris Express et lieux culturels » réalisé en juin 2015 et constituent un ensemble de 193 unités. Cependant, une étude plus approfondie des données montre bien qu'il ne s'agit pas des musées de la ville de Paris intra-muros, qui ne regroupent que 95 établissements sur les 193 susmentionnés, mais

⁴³⁰ « *It is evident that one cannot give equal satisfaction to such a variety of people.* »

⁴³¹ D'après Geneviève Marciniak du WCCF, contactée en février 2020 : « Toutes les villes présentées sont membres du Forum et nous travaillons en collaboration avec elles pour compiler les données. Ainsi, chaque ville puisera dans ses propres ressources pour nous fournir ces données. Nous ne disposons pas du fichier des 297 musées de la ville de Paris, mais il est possible de l'obtenir en consultant les archives de la ville » (Communication personnelle, 13 février 2020). (« *All of the cities profiled are members of the Forum, and we work with them collaboratively to compile the research. As such, each city will draw upon their own resources to provide us with this data. We do not have the file of all 297 museums for the City of Paris, but this could likely be obtained through their records.* »)



bien de l'ensemble des données collectées dans le Grand Paris et en Île-de-France. Quant aux données de l'IAU Île-de-France (Institut Paris Région), les données brutes sur les musées ne sont pas accessibles à partir du portail des données géographiques ouvertes, qui découlent, elles aussi, des données de la DRAC Île-de-France. En supposant que comme pour les données de l'APUR, nous nous appuyons sur les données concernant l'ensemble de l'Île-de-France, soit 136 musées sur la liste des musées de France (actualisée au 24 mars 2020). Néanmoins, si les ordres de grandeur s'expliquent, ce n'est pas le cas des chiffres communiqués.

Comme les musées, le paysage informationnel est soumis à des transformations qui modifient sa morphologie, ses producteurs et des usages. Le survol de ces différentes catégories de sources, qui semblent prolonger des traditions ancrées dès le XIX^e siècle, permet déjà de mettre en évidence leurs caractéristiques, leurs organisations, leurs enjeux mais laisse surtout émerger la possibilité de données entièrement différentes.

C. Évolution des musées parisiens : approche historique et contemporaine

L'ensemble des sources étudiées se scinde en deux ensembles. La première base de données globale, fondée sur des guides publiés entre 1959 et 2006, n'a pas vocation à fournir une image précise des musées parisiens, mais d'appréhender de manière large ce qui a pu être considéré, à un moment donné, comme appartenant à la famille des musées. Elle témoigne cependant, au travers des 332 entrées collectées qui n'apparaissent pas toutes avec la même régularité, de l'absence de principes fédérateurs pour des « unités d'exposition dont la réalité est incontournable et que ne dédaignent pas nécessairement les visiteurs » (Krafft et DEP, 1988, p. 12). Dans ce panorama, le musée du Louvre, autrefois poids centralisateur du monde des musées parisiens, n'apparaît que comme une entrée parmi d'autres. Les formes muséales se multiplient, et parfois se dédoublent. Les dénominations évoluent et les musées s'inscrivent dans des évolutions temporelles, laissant apparaître des phénomènes de mutations, d'ouvertures ou de fermetures. C'est surtout par une seconde base de données, plus restreinte dans le temps (2018-2020), qu'il va être possible de comparer les outils utilisés (bien que cela ne garantisse pas l'actualisation des données).

Morphologie contemporaine des musées parisiens

Les résultats sont assez étonnants, variant de 55 (Musées de France) à 321 entrées (TripAdvisor). Cet écart marqué met, encore une fois, en évidence la difficulté à développer une statistique cohérente, structurée et évolutive, en lien avec une méthodologie parfois obscure et des outils aux enjeux différents : les sources utilisées les développent assez peu, les catégorisations des musées ne sont pas claires et homogènes et l'ensemble des résultats obtenus est déjà filtré selon les outils du recensement. De plus, on peut noter dans certains cas



une certaine lenteur à l'actualisation des données existantes, ou du moins, une hétérogénéité dans les pratiques.

TABLEAU 15. Recensement des musées de Paris (approche contemporaine) selon les sources sélectionnées

Sources	Nombre de musées parisiens recensés
Ministère de la Culture, 2020 <i>Liste des musées de France et base Muséofile</i>	55
De Gruyter, 2019 <i>Museums of the world</i>	188
TripAdvisor, Juin 2020	321
Wikipédia, 2020	107
Guide du Routard, 2020	84
Guide Michelin, 2020	96
APUR, 2015	106
Officiel des spectacles, 2020	95
Timeout, 2020	87
Office de Tourisme de Paris - Paris Info, 2020	87
Nombre total d'établissements recensés	457

En se basant sur cet ensemble de dix bases de données, il apparaît que la liste des 457 établissements muséaux obtenue⁴³² est principalement due à des listes qui ne se recoupent pas (Fig. 5). Évidemment, un noyau d'institutions apparaît, formant le cœur des institutions qui sont reconnues et intégrées à la catégorie des « musées », mais elles sont seulement 18 institutions à être mentionnées par la totalité des outils. Il s'agit principalement des musées bénéficiant d'une reconnaissance étatique (car ayant l'appellation « musée de France ») mais également médiatique et de fréquentation. Ce qui est particulièrement flagrant, c'est que seulement 21 % de ces musées et établissements à caractère muséal sont mentionnés 5 fois et plus. Déjà dans cet échantillon, apparaissent à de nombreuses reprises des musées qui ne correspondent pas nécessairement aux critères donnés par l'ICOM ou par le ministère de la Culture : s'y intègrent les centres de sciences, les musées sans collection, les fondations ou encore les centres d'art contemporain, pour lesquels l'affiliation avec le phénomène muséal est déjà documentée.

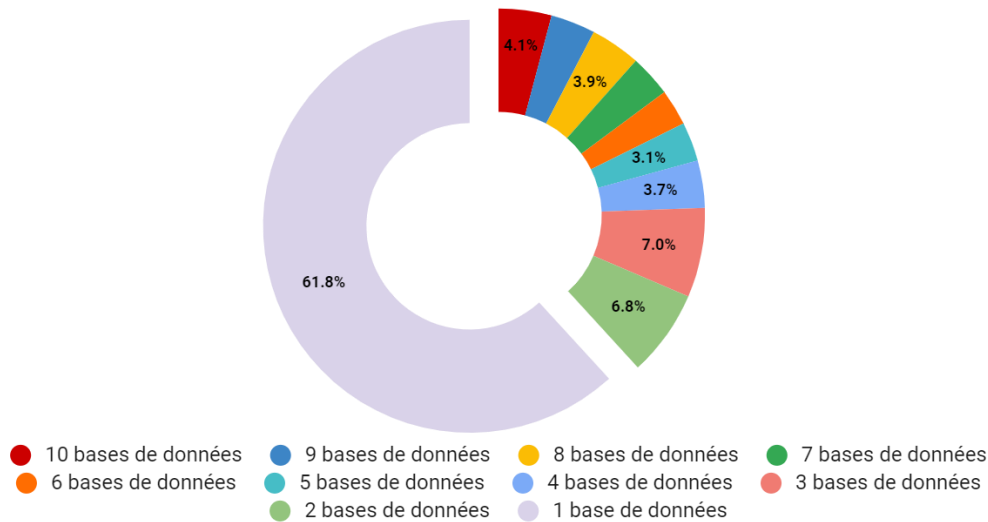
Surtout, dans cette morphologie générale, la plus grande partie des données récoltées n'est mentionnée qu'une seule fois et représente 61,8 % de l'ensemble des « musées » appréhendés. Ici le spectre des musées s'élargit, notamment sous le poids numérique des établissements recensés par TripAdvisor ou dans le répertoire *Museums of the World* : les associations de musées, les collections patrimoniales, les galeries, les *concept-stores* côtoient les expositions temporaires, les espaces éphémères, les pavillons d'art, les marchés d'artistes, les bars possédant quelques tableaux ou encore les caves à vin de luxe.

⁴³² La base de données compilées est présentée en Annexe 2 « Paris. Morphologie brute des musées parisiens au XX^e ».



FIGURE 5. Répartition des établissements du corpus selon leur nombre d'apparition dans les bases de données sélectionnées

Part des établissements du corpus, selon leur nombre de citations (apparition dans les sources sélectionnées)



On peut ainsi esquisser les traits d'une morphologie mouvante, selon son éloignement progressif des différentes définitions du musée connues et partagées par la communauté muséale, notamment de celle qu'en fait le ministère de la Culture, et plus largement de la définition de l'ICOM (2007) Cette physionomie du paysage muséal parisien, à ce stade des réflexions, interroge mais nécessiterait d'être approfondie afin de comprendre cette torsion des caractéristiques principales des musées.

Définir une approche discriminante

La Liste des musées de France : une vision administrative de l'institution ?

La liste au 24 mars 2020 des musées de France dénombre 53 musées sur la ville de Paris. Trois ont disparu de la liste de 2018 : le Musée de la Mode et du Textile et le Musée de la Publicité, formant un ensemble avec le Musée des Arts Décoratifs, et le Musées des Arts africains et océaniens fermé depuis 2003. La comparaison entre cette liste, formant de fait le noyau dur des musées en France puisque reconnu par une instance gouvernementale, et la base Muséofile, fait apparaître quelques anomalies. Un certain nombre de musées de France, par exemple, n'apparaissent pas sur la base (Musée de l'Institut du Monde arabe, Musée d'art et d'Histoire de l'Hôpital Saint-Anne, Musée Yves-Saint-Laurent, Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, Musée de l'École nationale supérieure des Beaux-arts). Pourtant, la liste des musées présentée sur la base Muséofile indique un nombre d'entrées (pour accéder aux fiches versées sur la plateforme POP) non négligeable puisque l'on en dénombre 70. Un certain nombre d'institutions possèdent donc une fiche (et un numéro d'identification) sur cette base, mais pour 17 institutions, cette fiche n'existe pas —



ou plus — : elles ne sont ni reconnues ni existantes dans cette population. Les données accessibles en ligne finalement, ne sont pas mises complètement à jour et ne se recoupent pas toujours parfaitement : si l'on complète avec la carte interactive mise en place par le Ministère et avec les données en *open data*, les données ne se calquent pas parfaitement. De plus, la base Muséofile, en intégrant dans son projet initial les musées de France « et d'autres musées », rend les contours des musées de France plus flous. Le musée de l'Ordre de la libération en fait-il partie ? Pourquoi ne retrouve-t-on pas Universciences mentionné pourtant dans la carte interactive des Musées de France ?

Quelques questionnements « typiques » du recensement des musées peuvent être soulignés à partir de la confrontation des listes⁴³³ (Annexe 2). Concernant l'adéquation entre les données recensées et les sites (physiques) par exemple, plusieurs cas de figure existent : soit qu'il s'agisse d'un site avec plusieurs appellations (comme le Musée des Arts Décoratifs), soit de plusieurs sites avec la même appellation (Musée de la Marine ; Muséum d'histoire naturelle), soit éventuellement des annexes (Galerie du Panthéon bouddhique). De manière globale, il semble que malgré les critères particulièrement précis pour établir un groupe de musées correspondant à des critères définis par l'administration centrale n'est pas aussi solide dans l'exercice du dénombrement que l'on pourrait le penser.

La population définie correspond à un ensemble de critères, issus des différentes caractéristiques et fonctions du musée émises par la loi : c'est ici l'Administration qui reconnaît le musée — candidat par ailleurs à cette dénomination. Les premiers recensements de musées correspondant à cette vision particulière du musée remontant à la première liste des musées de France établie par Yvonne Pruvost, assistante à l'Inspection générale des Musées de Province, centralisant une importante documentation appartenant aux musées après la transformation en 1945 de la Direction des Musées nationaux. À cette liste de Musées nationaux, se sont ajoutés des « établissements relevant d'autres départements ministériels ou de collectivités diverses » (Barnaud, 1959, p. v), mais également des galeries scientifiques ou techniques, complétant la vision des musées d'art, d'histoire, d'archéologie et d'ethnographie. Si le répertoire établi par Germaine Barnaud en 1959 s'appuie sur la définition du musée adoptée par l'ICOM en 1949, cette approche administrative est déjà prégnante. Dans ce cadre, il est indiqué au lecteur que les Trésors d'église, dont la modernité de la mise en exposition les apparente à de « petits musées d'art religieux » étaient présents dans ce répertoire, aux côtés de musées historiques ou des galeries d'exposition temporaire annexées à des bibliothèques. Cependant, on n'y retrouve pas les châteaux, les musées privés « dont la continuité n'est pas assurée », ni le Palais de la Découverte, « son directeur ayant estimé que cet établissement ne pouvait être considéré comme un musée » (Barnaud, 1959, p. vi). La liste des musées de France, héritière de ce raisonnement, illustre ainsi une vision administrative du musée et de la population qu'il constitue, en établissant une cohérence entre la vision

⁴³³ Les données sont présentées en Annexe 2. « Paris. Les musées parisiens au XXI^e siècle : approche contemporaine (2018-2020) ».



intrinsèque de l'institution et sa reconnaissance gouvernementale et de fait, mettant en place une forme canonique du musée.

Museums of the World : l'héritier des grands répertoires du XX^e siècle

De manière globale, le panorama des musées proposé par le répertoire *Museums of the World* (2019) est plus large que celui proposé par la liste des musées de France. On compte en effet 1878 données (sans doublon), composant des familles de musées plus larges, et plus éloignées, de ce que l'on considère administrativement comme musée. Cette impression est renforcée par le rattachement à des catégories paraissant éloignées des musées. Par exemple, on retrouve dans cet ensemble 16 associations de musées, considérées comme autant de ressources liées aux musées. On trouve également une forte présence des bibliothèques présentant un espace d'exposition (« *Library with exhibition* »), de galeries d'exposition (« *Public Library* ») ou de simples collections. Dans un sens, l'approche proposée se rapproche fortement de ce qui était établi dans le *Guide Dexia des 10 000 musées et collections en France, Dom-Tom, Andorre et Monaco* (Morley et Le Vavasseur, 2001), avec une vision particulièrement large de ce qui fait musée : des micromusées, des salons-musée, des bibliothèques et des médiathèques, des collections associatives, des collections de restaurants et des pharmacies-musées, des boutiques et des magasins (comme la collection Deyrolle).

Alors que Kenneth Hudson et Ann Nicholls présentaient une liste de critères précis pour justifier la présence d'un établissement dans leur répertoire (la présence d'une collection est obligatoire, les zoos, jardins botaniques, les maisons d'histoire sans visée pédagogique, les sites historiques qui sont seulement des sites historiques, les collections existant à des fins de propagande et les collections fondées sur aucun thème solide, ne sont pas pris en compte), les publications allemandes n'en font pas état. Néanmoins, il apparaît bien que les critères adoptés obéissent à une vision particulière, exhaustive, voire savante, que l'on pourrait qualifier de « muséologique », où les principales caractéristiques des musées (collection, fonctions, missions) sont prises en considération, dans une parenté d'approche plus prégnante avec les guides touristiques dédiés aux musées, qui incluent dans leurs listes « les trésors d'église, les conservatoires, les “maisons” des parcs naturels et du patrimoine, les bibliothèques-musées, mines-images, cavernes riches en art et muséalisées, maisons natales, ainsi que des muséosites archéologiques où la didactique est présente et évocatrice » (Morley et Le Vavasseur, 1991, p. 8).

Par ailleurs, un élément de compréhension peut reposer dans les indications offertes par Alain Morley et Guy Le Vavasseur, notamment au regard des collections et des expositions. Ceux-ci indiquent en 1991 que « contrairement à ce que nous avons fait dans l'édition 1990, et compte tenu d'une certaine vogue pour les expositions temporaires, qui permettent notamment aux jeunes artistes d'accéder au musée et à certaines collections d'être exposées sans obliger le consommateur culturel à de longs parcours, nous avons pris en compte une partie des musées faisant des expositions temporaires, soit uniquement, soit en parallèle à des



collections, soit en alternance, faute de place de celles-ci » (Morley et Le Vavasseur, 1991, p. 8) : la place de collections et d'expositions ne serait-il pas ici le résidu d'un questionnement, d'une traduction des évolutions muséales des années 1980 avec la multiplication des expositions temporaires, plus qu'un rapport uniquement à l'objet ?

Enfin, la plus grande problématique concernant ce répertoire réside surtout dans l'actualisation des données présentées, alors que certaines institutions mentionnées sont fermées depuis 1994. On ne compte pas moins de 36 lieux fermés ou délocalisés et une dizaine au statut non défini. Au-delà, cela fait apparaître la question des musées dits « virtuels » (Musée arménien de France, Musée de l'histoire du protestantisme) qui sont des musées fermés, mais existent néanmoins numériquement : peuvent-ils intégrer ce recensement ?

TripAdvisor: la notion d'expérience au cœur du musée

En comparant le site TripAdvisor à trois périodes distinctes (juillet 2019, janvier 2020 et juin 2020), il est aisé de noter une augmentation numérique rapide des listes, variant de 301 à 329 musées (qui va à l'encontre de ce qui est vu juste supra). Par ailleurs, la catégorie qui s'accroît le plus — et qui forme la part la plus nombreuse par ailleurs de ce panorama — est celle des galeries, pouvant apparaître comme une variable d'ajustement. Cependant, de manière assez étonnante, les données présentées augmentent, mais comparativement moins rapidement que les espaces fermés ou inactifs qui sont signalés. Parmi les mises à jour, nous pouvons signaler le retrait du Musée Dapper, du Musée des Lettres et Manuscrits — tous deux fermés —, du musée de la Curiosité, du muséum de Chocolat (doubleton du Musée du Chocolat) et de la Forêt de l'Escargot. Ce rythme déséquilibré laisse ainsi imaginer que le système d'agrégation des données est cumulatif — malgré le format numérique et participatif qui devrait permettre une vision adaptée à un instant *t*.



Figure 6. Catégories de musées, correspondant à la recherche « Musées à Paris » (Juillet 2019/Janvier 2020/Juin 2020) sur le site TripAdvisor (Captures d'écran)

Musées	Musées
<input type="checkbox"/> Galeries d'art (142)	<input type="checkbox"/> Galeries d'art (161)
<input type="checkbox"/> Musées spécialisés (100)	<input type="checkbox"/> Musées spécialisés (97)
<input type="checkbox"/> Musées d'art (52)	<input type="checkbox"/> Musées d'art (53)
<input type="checkbox"/> Musées d'histoire (17)	<input type="checkbox"/> Musées d'histoire (18)
<input type="checkbox"/> Musées des sciences (10)	<input type="checkbox"/> Musées des sciences (11)
<input type="checkbox"/> Musées militaires (5)	<input type="checkbox"/> Musées militaires (5)
<input type="checkbox"/> Observatoires et planétariums (3)	<input type="checkbox"/> Musées pour enfants (3)
<input type="checkbox"/> Musées d'histoire naturelle (2)	<input type="checkbox"/> Observatoires et planétariums (3)
<input type="checkbox"/> Musées pour enfants (2)	<input type="checkbox"/> Musées d'histoire naturelle (2)

Musées	
<input type="checkbox"/> Galeries d'art	175
<input type="checkbox"/> Musées spécialisés	96
<input type="checkbox"/> Musées d'art	54
<input type="checkbox"/> Musées d'histoire	17
<input type="checkbox"/> Musées des sciences	11
<input type="checkbox"/> Musées militaires	5
<input type="checkbox"/> Musées pour enfants	3
<input type="checkbox"/> Observatoires et planétariums	3
<input type="checkbox"/> Musées d'histoire naturelle	2

De manière globale, l'aspect particulièrement inclusif de cet ensemble, comparé à la liste des musées de France, interpelle : l'éloignement avec une segmentation marquée des éléments qui constituent le musée est particulièrement perceptible, notamment au regard des galeries d'art qui forment une part non négligeable de l'ensemble.

Cette physionomie axée sur ces lieux d'exposition et de vente pourrait cependant être le résultat d'une distorsion de la catégorie des « *Art Galleries* » anglo-saxonnes qui sont bien des musées d'art. Dans la version américaine de TripAdvisor, le schéma de classification est le même, « galerie d'art » devenant l'équivalent d'« art galleries ». Or, si l'on prend pour exemple le schéma des musées londoniens, il s'agit bien d'une liste de musées d'art : Guildhall Art Gallery, Dulwich Picture Gallery, The Queen's Gallery ou encore la Serpentine Galleries font partie de cet ensemble. De manière générale, l'analyse des établissements catégorisés sur TripAdvisor comme « musées » soulève des questions fondamentales sur les lieux qui apparaissent éloignés — ou du moins, peu légitimes — pour être qualifiés comme tels. Paradoxalement, la catégorisation adoptée ne laisse pas percevoir la variété de cet ensemble particulièrement hétérogène.

On retrouve également des boutiques d'objets, des produits dérivés, des espaces éphémères, des bars, des caves à vins, ou même des lieux « à voir » (la maison de Dalida, pour exemple, ne se visite pas, mais se regarde de loin [TripAdvisor, s. d.f]). Et pour cause, les conditions de TripAdvisor mises en place pour référencer les activités comme les « attractions permanentes » ne sont pas spécifiques au domaine du muséal : il s'agit de présenter un intérêt



touristique, d'être tout public, de respecter la politique de l'entreprise vis-à-vis des animaux, mais également d'être ouvert et disponible au grand public suivant un calendrier régulier, d'être ouvert pendant au moins 12 semaines consécutives de l'année et d'accepter les réservations dans le cas où l'établissement ne serait pas actuellement ouvert. De fait, le système de reconnaissance des musées semble se dissoudre — ou se complexifier ? — découlant d'une logique touristique et d'un objectif de fréquentation.

Une question se pose sur les différents espaces référencés : avec le Palais de Chaillot (musée de la Marine ; musée de l'Homme) ; le Muséum d'Histoire naturelle (avec les différentes galeries), mais également avec les espaces dédiés aux enfants au sein des institutions culturelles, proposant une expérience différenciée et tarifée spécifiquement au niveau de la billetterie (notamment pour le MNHN). Il s'agit ici d'une logique de référencement inversé, puisqu'il s'agit de mettre à disposition les informations nécessaires à un visiteur en quête d'une expérience précise et qualitative. Cette logique permet notamment d'expliquer des regroupements de lieux, qui peuvent être considérés de manière administrative comme des entités différentes (le musée des Arts Décoratifs, par exemple, ne constitue qu'une entrée unique), mais ont des tarifications uniques pour un même espace. De même, les expériences différenciées, notamment au regard du public « enfant », sont mises en évidence.

Ouvertures

Le poids des musées (et des collections)

En filigrane de cette étude sont apparues des difficultés inhérentes à l'entreprise de recensement. Comment retranscrire l'ensemble des données collectées ? Quels sont les paramètres à prendre en compte pour définir des catégories de musées ? Peut-on lisser la taille (fréquentation, collection, budget, staff) des musées à des unités uniformes ? C'est une question à la fois centrale pour des questions de comptage, mais également de représentation du phénomène muséal.

Si la question du lieu joue dans cette question du recensement, la méthode de transcription de la réalité du phénomène muséal se pose. À une autre époque et sur autre sujet, Jean Vergnet-Ruiz et Jacques Thuillier s'interrogeaient sur la différence existante entre le Louvre, « le premier [des] musées » et certains musées provinciaux qui « possèdent tout juste une ou deux sculptures, quelques estampes, des objets de folklore : à peine de quoi faire honneur à un notaire provincial » (1962, p. 7). Si l'on parle ici du poids des musées, les auteurs s'attachent plus particulièrement à une position opposant la capitale et la province, qui s'explique en partie par le développement de l'histoire des musées et les différentes acceptions du musée qui en découlent. S'ils ne remettent pas en question la prise en compte la statistique de chaque unité, s'interrogeant plus précisément sur le devenir des musées provinciaux au regard de la répartition budgétaire, il reste que cette problématique se résout difficilement. Considérer l'ensemble des musées comme des entités uniformes, de simples entrées sur une liste, permet d'une part d'éviter des biais de représentation (taille de la collection, chiffres de fréquentation) qui occulteraient une partie du champ muséal. Dans le même temps, ce point de vue évidemment ne reflète pas la réalité de ce monde. Comment, dès lors, pondérer cet ensemble ?



Une autre question se pose également : la « taille » d'un musée dépend-elle seulement de la richesse de ses collections ?

Réinterroger les fonctions du musée : la fonction d'exposition au détriment de l'éducation et de la recherche ?

La collection est-elle, finalement, le cœur de la définition du musée ? Au regard des différentes données collectées, le musée apparaît principalement comme un lieu où l'on peut voir quelque chose, justifiant par exemple le nombre de collections, artistiques ou patrimoniales, mentionnées bien que n'appartenant pas à des lieux consacrés, des salles de l'Unesco aux caves à Vin de Paris, en passant par les armoires des plus grands restaurants de la capitale. Par extension, cela interroge également les liens existants entre l'art et la vente : les boutiques, les concept-stores, ou les marchés de la création se développent de manière parallèle aux espaces « patrimoniaux » dans les boutiques marchandes ? Il y a donc une mise en évidence sur les valeurs d'authenticité et de rareté, qui augmentent la valeur marchande de ces objets. Pour ceux qui appartiennent à des boutiques (comme les collections de la serrurerie Dantin) ou des restaurants (La Tour d'argent, le Procope), la valeur patrimoniale de ces objets annihile leur valeur marchande.

Conclusion : des visions différentes du musée ?

L'exploration du territoire muséal parisien, prenant comme point d'ancrage l'ouverture de différents paradigmes temporels, depuis la fin du XVIII^e autour de l'ouverture du musée du Louvre jusqu'au seuil du XXI^e siècle, a permis jusqu'ici de retracer les évolutions d'un paysage mouvant, mais également de son environnement informationnel. De fait, elle remet déjà en perspective le *topos* — évoqué plus tôt — de la formation d'un monde autour de l'institutionnalisation du musée d'art universel, comme unique grille de lecture des métamorphoses qui l'ont traversé. Au contraire, elle ancre la diversité muséale comme inhérente à ce phénomène, comme plusieurs familles cohabitants ensemble.

Néanmoins, les musées ne sont pas les seuls protagonistes de ce parcours. À la variété de leurs formes répond celle des outils utilisés pour les recenser, décrivant un paysage informationnel protéiforme, répondant à des enjeux variés et variables. Le point principal des différentes études menées repose dans la multiplicité des visions qu'ils offrent, matérialisées autour d'un élément central : les listes qui sont réalisées ne se recoupent ni ne s'additionnent, mais se superposent de manière plus ou moins éloignées d'un référentiel « officiel » du musée, complexifiant ainsi la statistique dessinée autour de cette institution.

Dans ce cadre, les bases de données, constituées de la Liste des musées de France, du répertoire *Museums of the World* et de la plateforme TripAdvisor poursuivent une longue tradition de catégorisation des outils du recensement, entre rapports officiels, de répertoires érudits et de guides touristiques, apparaissant comme les plus discriminantes.

Leur analyse sur le territoire parisien laisse ainsi supposer le fait que le musée ne posséderait pas une définition univoque. Selon les outils mis en pratique et utilisés, ce sont autant de



visions de ce monde qui apparaissent, conditionnés à des logiques de reconnaissances et de recensement. Trois ont été esquissées ici : une approche administrative, une approche muséologie (ou érudite) et enfin, une approche touristique. Pour autant, le développement de ces outils sur le temps long, et leur examen, permet de souligner à la fois leurs apports communs et leurs spécificités, éclatant une approche qui serait cloisonnée. Il conviendra par la suite d'en étudier les modalités de mise en place et de diffusion, de développer les enjeux de reconnaissance et les significations que nous pouvons leur accorder.

Si le territoire parisien est riche d'enseignement sur la manière d'appréhender le champ muséal, ce travail doit être relu à l'aune d'une étude poussée à l'échelle de la France. Afin de réinterroger et comprendre le paysage muséal français, nous utiliserons la même méthode d'étude à partir de ces trois outils. À ce stade des réflexions, il est envisageable que poussé à plus grande échelle, ce travail laisse apparaître des problématiques qui n'ont pas été envisagées jusqu'alors. Le fonctionnement des musées semble se composer en cercles concentriques, nécessitant de définir notre positionnement avant d'avoir accès au panorama muséal existant à un instant donné et dans un espace géographique précis. Finalement, il n'existerait pas « un », mais « des » panoramas du phénomène muséal, des paysages complexes, à la physionomie mouvante, pour un objet multifactoriel qui contrebalance la vision d'unicité véhiculée par le mot « musée ».



Chapitre 4. Visions et divisions des musées en France : construire des paysages muséaux

La liste attire l'homme, parce qu'elle semble pouvoir quadriller le monde, en épuiser la diversité ; mais l'homme souhaite que le monde ne se laisse pas quadriller si aisément.

Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, 2010, p. 8

Introduction

L'étude exploratoire du territoire parisien⁴³⁴ a permis de retracer — bien que sommairement — l'évolution des informations accessibles sur les musées sur un espace circonscrit, et surtout, d'appuyer le rôle des systèmes informationnels dans la définition de visions différenciées (administrative, muséologique ou « érudite », touristique) de cette institution. L'expression de ces différences est loin de n'être qu'une vue de l'esprit qui serait pour le moins intangible. Au contraire, elle se matérialise au travers d'un ensemble d'éléments concrets et mesurables : par la variabilité des périmètres définis, par la spécificité des acteurs qui s'y engagent et leurs méthodes de collecte, par la fluctuation des indications fournies, mais surtout par le contenu des listes ainsi constituées. Car c'est bien là un point essentiel, connu, mais difficilement exprimé — ou exprimable — : aucune liste de musées, établie sur un même territoire, ne se ressemble. Elles se recoupent, tout du moins, reliées par des ensembles communs et des éléments gravitationnels qui ancrent leurs particularités, offrant des regards renouvelés sur le monde des musées selon les points de vue adoptés. Loin d'y voir l'écho d'une instabilité inhérente au phénomène muséal, ce qui pourrait apparaître comme faiblesse devient potentialité : ces panoramas peuvent se combiner, pour offrir un ensemble unique, aux points de vue multisitués, mais dont l'essence même repose sur ce qui « fait » musée.

Cependant, le panorama des musées parisiens esquissé dans les pages précédentes ne peut prétendre être le reflet, bien plus vaste et complexe, de l'ensemble des établissements correspondant à la catégorie « musée », appliquée à la totalité du territoire français. Car Paris n'est pas « la » France : elle en est, comme je l'ai mentionné, à la fois une composante et une hypertrophie. Le rapport entre la capitale et sa province est le fruit de relations difficiles, parfois conflictuelles, qui prennent racine en particulier dans la proximité avec le pouvoir central, dans les enjeux relatifs à la responsabilité et à la reconnaissance des musées et dans

⁴³⁴ Voir Chapitre 4. « “Explorer” le champ muséal : les musées de Paris. Récit d'une recherche ».



le développement historique souvent inégal du phénomène muséal sur l'ensemble du territoire. Les particularités de Paris, à la fois géographique, politique, sociale et culturelle, ne laissent présager de la morphologie muséale en France, traduite par ces énumérations de lieux, de collections, ou de projets nommés « musées ». Nécessité se fait donc de repenser l'institution muséale en explorant ainsi les confins des frontières administratives nationales : le changement d'échelle qu'induit la prise en charge de la « France entière » et de ses 34 970 communes — réparties sur 96 départements métropolitains, ses quatre départements ultramarins et ses territoires d'outre-mer, et étalées sur plus de 600 000 km² — suppose de pouvoir réévaluer l'usage des outils du recensement sélectionnés et leur pertinence dans une telle entreprise. La place accordée aux musées de France y est, évidemment, le point névralgique : ces établissements regroupés autour de la loi éponyme⁴³⁵ se constituent comme une cellule incompressible au cœur et dans le corps des institutions muséales françaises, qui bien souvent s'y réduisent, mais ne peuvent s'en contenter. Ils s'enrichissent ainsi des apports des listes issues du répertoire *Museums of the World* et du site de référencement TripAdvisor, sélectionnées pour leur approche discriminante⁴³⁶. À ce trio déjà solide, j'ajouterais également les possibilités offertes par la « base de connaissance libre et gratuite » (Wikidata, s. d.a), centralisant et structurant les données appartenant au projet Wikimedia. Cet ensemble de bases de données, outils au cœur de la question du recensement des institutions muséales et de la construction de périmètres particuliers, constitue ainsi le point de départ d'une démarche de recherche prenant racine dans les structures informationnelles pour éclore en une relecture des concepts même de musée et de muséal⁴³⁷. Si cette introduction est prolongée par quelques éclaircissements quant à la méthode adoptée, il s'agira en premier lieu d'engager une réflexion à partir du monde muséal permis par la confrontation des bases de données utilisées, afin d'en étudier les imbrications et les frictions. Cette première approche — technique — permettra ainsi deux relectures du phénomène muséal, à partir du territoire des musées, qu'il soit géographique ou conceptuel.

Éclaircissements méthodologiques

Une telle entreprise exige ainsi une méthodologie spécifique, permettant l'union du centre et de ses périphéries, même les plus éloignées de l'aura de la capitale. La question, apparue maintes fois au cours de ce travail — *combien existe-t-il de musées en France ?* —, n'est ainsi que la pierre angulaire, essentielle, mais non suffisante, d'une démarche particulière⁴³⁸. Celle-ci est fondée sur le croisement de systèmes d'information — dépendant d'un ensemble de ressources matérielles, humaines, financières — qui répondent à leurs propres stratégies et offrent des visions individuelles du musée par la constitution et le contenu de ces listes. Elles soulèvent ainsi plusieurs enjeux, inscrits dans une dualité certaine : d'une part autour de la

⁴³⁵ Voir : Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France, 2002.

⁴³⁶ Voir : Chapitre 4. 3. « Les transformations du champ muséal au XX^e siècle : vers les musées du XXI^e siècle ».

⁴³⁷ Voir Partie II. Introduction générale.

⁴³⁸ Cette méthode sera décrite *infra*, et de manière détaillée dans l'Annexe 2 « France. La mise en œuvre d'une base de données globale ».



reconnaissance de systèmes autonomes, mettant en regard des ensembles plus ou moins légitimes et reconnus, et leur approche combinatoire comme proposition d'un paysage muséal unique, voire inédit. De l'autre, cette méthode, appliquée à un territoire spécifique et dans une temporalité donnée, suppose de prendre en compte sa pertinence face au territoire considéré, mais également son adaptabilité, soit par l'intégration d'autres bases de données (de manière cumulative) ou par ses possibles applications à d'autres espaces.

De la base à la donnée

La méthodologie mise en œuvre dans le cadre de cette recherche s'appuie ainsi sur l'existence préalable de bases de données⁴³⁹ (qui ne sont donc pas créées *ex nihilo*), résultats d'un processus de collecte, de stockage et d'utilisation permettant la gestion de volumes importants de données, devant être — dans l'idéal — accessibles⁴⁴⁰, structurées et mises à jour. Recourir au concept de la base de données⁴⁴¹, inscrite à la fois dans les pratiques de savoirs du champ scientifique et dans les objets routiniers du quotidien, ne se limite d'ailleurs pas à évoquer son aspect purement technique. Les sociologues Patrice Flichy et Sylvain Parasie (2013) en rappellent quelques aspects fondamentaux liés à leur usage et à leur capacité représentative pour « les individus qui rencontrent cette forme sociotechnique, alors même qu'ils s'inscrivent dans les mondes sociaux les plus variés » (p. 10). En effet, l'émergence des bases de données répond à la fois à une évolution technologique « depuis les registres papier des siècles précédents jusqu'à l'Internet actuel » (Flichy et Parasie, 2013, p. 11), mais également aux « transformations politiques, morales et économiques⁴⁴² des sociétés occidentales »

⁴³⁹ Le choix de ces bases de données n'est évidemment pas exhaustif et ne constitue pas l'unique manière de faire. Je renvoie ici au travail réalisé par Noémie Couillard et Maylis Navallon en 2022 (à paraître) portant sur les sources permettant d'analyser l'activité muséale en France : les autrices mettent en lumière un ensemble plus large de bases de données pouvant être utilisées aux mêmes fins que ce travail de recherche.

⁴⁴⁰ La question de l'accessibilité peut cependant être interrogée, notamment pour le répertoire *Museums of the World*, sous ses formats imprimé et électronique, dont j'ai déjà mentionné le coût d'acquisition élevé. Ceci étant, outre les barrières économiques, l'accessibilité recoupe un ensemble d'éléments techniques liés à la facilité de recherche, à la description des méthodes et des données, et aux critères garantissant leur qualité, qui ne sont pas nécessairement assurés par les formats numériques.

⁴⁴¹ L'émergence des bases de données dépasse les enjeux techniques et technologiques, et se frotte en l'occurrence aux études sur les infrastructures de la recherche (*infrastructure studies*). Florian Jatton et Dominique Vinck (2016) rappellent ainsi que les bases de données s'intègrent dans quatre axes d'analyse (sociohistorique, sociologique, études en sciences et techniques, études sur les pratiques de catégorisation et de classification) sans pour autant faire l'objet d'un champ d'étude unifié : ils encouragent ainsi la possibilité d'une étude des bases de données au sein de l'écosystème de recherche. Cette approche n'étant cependant pas au cœur de ma recherche, le lecteur curieux pourra se référer aux deux numéros de la *Revue d'anthropologie des connaissances* autour des « Travailleurs de l'écrit, matières de l'information » (6-1, 2012) et de « Ce que les data font aux SHS » (10-4, 2016). Les deux numéros de la revue *Réseaux*, dédiés à la sociologie des bases de données (vol 2-3, n° 178-179, 2013) et à la production des données à la frontière de plusieurs mondes sociaux (vol 4, n° 228, 2021), peuvent également compléter ce panorama.

⁴⁴² Les deux auteurs mentionnent notamment les travaux de Jon Agar (2003, *The government machine. A revolutionary history of the computer*, MIT Press) sur le développement l'usage des machines des cartes perforées, qu'il relie à la volonté de l'administration britannique de protéger « la race » ; ou encore les recherches d'Alain Desrosières (2008, *Pour une sociologie historique de la quantification. Tome I : L'argument statistique*, Presses de l'École des Mines) sur l'organisation de l'État néolibéral et la nécessité de quantifier les relations entre les différents pôles de l'administration.



(Flichy et Parasio, 2013, p. 12). Leur mise en place est ainsi le fruit de processus et de logiques particulières, répondant à la fois à des besoins d'information et à la possibilité de communication entre les sphères sociales, correspondant à leurs usages en tant qu'*objets-frontières*⁴⁴³. Elles deviennent ainsi un passage obligé pour comprendre la complexité de la « donnée ». L'on ne saurait ainsi les approcher sans prendre en considération l'ensemble des systèmes préexistants dans lesquelles elles s'inscrivent, traduisant à la fois stratégies et valeurs des acteurs, et mettant en lumière les liens inhérents entre la structure informationnelle, en tant qu'écosystème⁴⁴⁴, et la « donnée », comme matériel discursif. L'intérêt porté aux structures informationnelles soulève ainsi des intérêts à la fois de connaissance du fonctionnement de ces écosystèmes, mais aussi de développement d'une méthodologie nécessitant la mise en place de l'automatisation et de la systématisation de la collecte et supposant la possibilité d'une mise en commun par la compilation des données. Finalement, en prenant comme point d'entrée la structure informationnelle, deux chemins se dégagent : celui menant de « la » base à « la » donnée, et le second, conduisant « des » bases à « la » base de données.

Choisir des bases de données

Les bases de données étudiées sont représentatives de typologies spécifiques, à la fois intégrant la présence de la catégorie « musée » (en tant que catégorie *globale*, et donc *non limitante*) et recouvrant l'ensemble du territoire (et donc *non restreinte* à une partie donnée). Agissant à la manière d'outils du recensement, ces structures permettent d'interroger l'existence des musées sur le territoire, à la fois en les identifiant et en leur attribuant des caractéristiques, mais offrent également la possibilité d'une mesure de l'activité muséale sur un périmètre délimité.

Le développement de l'Internet⁴⁴⁵ constitue un élément fondamental dans l'omniprésence des bases de données auxquelles il donne accès — convoquant par ailleurs l'analogie existante entre l'informatique et les grandes infrastructures techniques (Flichy, 2021) — et cette démarche s'inscrit ainsi dans un contexte d'intérêt favorable. D'une part, le développement de la démarche collaborative auquel contribue notamment, en France, la promotion de l'ouverture des données publiques (*open data*) dans le cadre de la *Loi du 7 octobre 2016 pour une République numérique*⁴⁴⁶ (2016), modifie leur logique de publication et promouvant leur

⁴⁴³ Comme cela a été développé dans le Chapitre 2. 1. B « Produire des données sur les musées : infrastructure de la connaissance et systèmes d'information », les objets-frontières sont caractérisés par leur flexibilité interprétative, leur structure organisationnelle et leur granularité (Star, 2010).

⁴⁴⁴ La notion même d'écosystème « permet de s'affranchir d'un projet de relation directe entre les citoyens et les données, et de légitimer l'intégration des intermédiaires dans le processus » (Mabi, 2015, p. 55).

⁴⁴⁵ Ce c'est pas tant l'apparition du World Wide Web à la fin des années 1980 qui constitue un tournant que la généralisation des sites web, encouragée à partir des années 2000. Ces années voient « une diffusion très rapide de l'information personnelle, [celle] du développement des possibilités d'une communication à la fois de masse et personnalisable » (Schafer et al., 2012, p. 6), et notamment les transformations induites par le Web 2.0 — dit « Web social » — qui valorise l'ouverture de la publication des contenus numériques.

⁴⁴⁶ Voir : Loi n° 2016-1321 du 7 octobre 2016 pour une République numérique (1), 2016.



réutilisation. De l'autre, l'émergence d'un ensemble d'acteurs privés, ici liés au développement du tourisme, contribue au référencement des informations constitutives de ce secteur d'activité.

Dans ce cadre, la méthode employée requiert quelques précautions d'usage : si l'étude porte sur la catégorie « musée » telle qu'elle est présentée dans les bases de données sélectionnées, il n'est pas question ici d'intégrer ici les données d'autres formes qui en seraient proches ou affiliées, et qui auraient pu enrichir ce panorama⁴⁴⁷. D'autre part, la démarche de recherche engagée requiert des besoins particuliers et des réponses techniques adéquates : les bases de données doivent permettre l'extraction d'informations et leur manipulation, ce que ne permettent pas les données émises en format PDF (préservant la mise en page des documents), des données cartographiques (qui ne sont pas présentées sous forme de liste) ou de données non numériques du fait du temps de transcription requis et de la marge conséquente d'erreurs qui peuvent être réalisées sur un ensemble volumineux de données. Elle valorise ainsi les possibilités de solutions numériques, à prendre en compte dans le cadre des mutations rapides des outils et de leurs pratiques.

TABLEAU 16. Tableau récapitulatif des principales bases de données utilisées

Sources	Producteur	Langue	Couverture spatiale	Fréquence de mise à jour	Réutilisation première
Liste des Musées de France et Base Muséofile	Ministère de la Culture — Service des musées de France	Français	France	Annuelle	Applications web
<i>Museums of the World</i>	Société (éditions scientifiques)	Anglais	Monde	Annuelle (arrêtée en 2021)	Référencement professionnel
TripAdvisor	Société	Français	Monde	Quotidienne	Référencement touristique
Wikidata	Contributeurs (dans le cadre d'une fondation)	Anglais	Monde	Quotidienne	Encyclopédie

L'hétérogénéité des sources mobilisées (Tab. 11), en tant que « processus de traduction⁴⁴⁸ » des stratégies des concepteurs dans un artefact technique, implique ainsi de repenser leur utilisation dans une logique de recherche souvent éloignée de leurs conditions d'existence premières. Elle suppose à la fois d'en définir des méthodes de collectes adaptées, permettant de transformer le matériel existant afin de le détourner de son usage d'origine et de le rendre

⁴⁴⁷ C'est le cas, pour ne citer qu'elles, des artothèques, qui sont notamment étudiées par l'équipe de recherche ARP (Artothèque Recherche Patrimoine) (Laboratoire HiCSA — Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) coordonnée par Arnaud Bertinet, dans le cadre du projet ANR (Agence nationale de la Recherche) « Les artothèques publiques françaises et leurs collections, 1982-2022 ».

⁴⁴⁸ Le terme de « traduction » n'est pas anodin ici. Comme nous l'avons vu au Chapitre 2. 1. B. « Produire des données sur les musées : infrastructure de la connaissance et systèmes d'information », il fait référence à la théorie de l'acteur-réseau et à la sociologie de la traduction, développées notamment par Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour.



malléable pour mieux le lire ou le « faire parler ». Mais surtout, ce premier examen rappelle que le choix des données récoltées n'est pas neutre et nécessite de trouver le point d'équilibre entre les points communs et les spécificités intrinsèques à chacune de ces bases de données. Loin de n'être qu'un simple chemin pour accéder à des listes d'établissements et à leurs principales caractéristiques, les bases de données présentent des différences structurelles et stratégiques qui contribuent à la représentation de ce monde⁴⁴⁹. Transcrivant les ambitions et les moyens d'un ensemble non homogène d'acteurs, ces appareillages permettent de souligner l'existence de deux modalités de collecte, soit « maîtrisée » (ministère de la Culture, éditions De Gruyter), soit « participative » (TripAdvisor, Wikidata), faisant émerger des compétences d'expertise du champ muséal largement différenciées.

TABLEAU 17. Tableau récapitulatif des méthodes de collectes des données pour chaque base de données

Bases de données	Accès	Réutilisation	Méthode de collecte des données	Période de récolte des données
Liste des musées de France (mise à jour au 31 janvier 2022)	Open data – téléchargement de fichiers	Licence ouverte 2.0	Téléchargement des fichiers disponibles	Septembre 2022
<i>Museums of the World</i> (2020)	Accès payant	Droits d'auteurs	Extraction par <i>webscrapping</i> ⁴⁵⁰	Juillet à octobre 2022
TripAdvisor (2022)	Site internet — API payante	Droits d'auteurs	Extraction par <i>webscrapping</i>	Novembre 2021
Wikidata (2021)	Requête SPARQL	Licence Ouverte Creative Commons CCO 1.0	Wikidata Query Data Service ⁴⁵¹	Novembre 2021

Une transformation en trois actes

Par ailleurs, l'approche évolutive (ou historique) engagée dans l'étude exploratoire des musées de Paris sur plusieurs siècles n'aurait ici que peu de sens, et tel n'est pas le propos que je souhaite développer. Pour autant, si elle ne s'étale pas sur une ligne temporelle, la notion d'évolution garde ici toute sa place. L'axe de cette nouvelle étape dans la possibilité de construction du paysage muséal français est, sans surprise, dédié au rapport entre les structures informationnelles et leur description du monde des musées, en éprouvant une

⁴⁴⁹ Je rappelle également que ces bases de données ne sont pas exclusives : d'autres auraient pu être mobilisées pour cette démarche de recherche, notamment les données pouvant être collectées sur des plateformes de géolocalisation et de cartographie comme Google Maps ou Openstreetmap. Cependant, la mise en œuvre d'une première méthodologie de recherche pourra permettre d'y intégrer un nombre plus conséquent de bases de données lors de travaux futurs.

⁴⁵⁰ Extraction automatisée des données à partir d'un site web. Pour cette extraction, j'ai utilisé l'extension Instant Data Scrapper pour récupérer les URL des fiches dédiées aux musées, puis j'ai extrait l'ensemble des sites répertoriés avec le logiciel Octoparse 8.

⁴⁵¹ Voir : Wikidata, s. d.c.



méthode de collecte, de comparaison voire d'harmonisation des données. Elle résulte ainsi de deux logiques distinctes : celle de l'analyse autonome des bases de données existantes, considérées comme des objets-frontières permettant la communication entre les mondes sociaux⁴⁵², et celle de la confrontation de ces structures informationnelles pour l'élaboration d'une morphologie globale du champ muséal. De fait, la transformation n'est plus celle du monde des musées, mais celle de la base de données, comme résultat d'un processus, de choix et de stratégies devant être mis en lumière pour évaluer le travail « invisible » de la construction des savoirs.

L'analyse des interfaces des structures informationnelles⁴⁵³ et la récolte des données qu'elles comportent constituent ainsi le premier acte de la transformation d'un matériel brut à une substance manipulable pouvant permettre de construire des paysages muséaux. Le second mouvement s'inspire de la mise en place et du nettoyage des informations regroupées. La transformation annoncée, « des » systèmes de listes de musées à « une » base de données compilées, forme la dernière étape d'un mouvement cherchant à aller de la base à la donnée, en offrant un nouveau sens aux informations collectées. Si les quatre bases de données mobilisées composent des systèmes autonomes dont les analyses peuvent se confronter, leur compilation induit un travail de reconfiguration des données, en leur affectant une logique qui leur est propre.

TABLEAU 18. Nombre de données brutes et de données nettoyées (intermédiaires et finales) pour chaque liste de musées

Base de données	Données brutes	Données nettoyées ⁴⁵⁴ (intermédiaire)	Données compilées
Liste des musées de France	1221	1221	1221
<i>Museums of the World</i>	4870	4775	4749
TripAdvisor	4593	4507	4486
Wikidata	1631	1331	1208

La structure globale du produit final va dépendre à la fois de la qualité des données collectées, mais également des rapprochements qui peuvent être faits entre ces infrastructures premières. Qu'il s'agisse ainsi de la liste des musées de France, de *Museums of the World*, de TripAdvisor ou bien de Wikidata, elles ont toutes en commun deux types de variables comparables. Il s'agit en premier lieu, indépendamment de la dénomination des établissements, des données spatiales (région, département, commune, code postal, voire coordonnées GPS) et temporelles

⁴⁵² Voir Chapitre 2. 1. B. « Produire des données sur les musées : infrastructure de la connaissance et systèmes d'information ».

⁴⁵³ La méthodologie est explicitée dans la notice présentée en Annexe 2. « France. La mise en œuvre d'une base de données globale ».

⁴⁵⁴ Ces données « nettoyées » apparaissent ici comme une étape intermédiaire, comparativement à celles qui seront présentées *infra* et dans l'Annexe 2 « France. La mise en œuvre d'une base de données globale » : elles résultent d'un processus de « nettoyage » propre à chaque base de données.



(année de création). Au contraire, d'autres variables, marquées par des écarts flagrants, ne peuvent être étudiées que de manière indépendante. C'est le cas pour celles relatives aux moyens de communication des établissements (numéro de téléphone, adresse mail, site web) — qui supposerait un travail de vérification supplémentaire et sont soumises aux aléas du temps —, à la catégorisation — nécessitant un travail d'uniformisation et de recodage — ou à leur classement — spécifique à la logique de TripAdvisor —, qui ne seront pas prises en compte dans cette première base de données. Une fois le choix des variables défini, les listes peuvent se confronter les unes aux autres : la base constituée garde ainsi la trace de leur origine.

1. Un monde pour plusieurs univers

Les systèmes d'information — dont l'importance n'est pas à minorer⁴⁵⁵ — constituent une porte d'entrée fondamentale pour l'appréhension de la morphologie du phénomène muséal en France. C'est ainsi à partir de la confrontation des bases de données (liste des musées de France, répertoire *Museums of the World*, site de référencement TripAdvisor, base de données Wikidata) — soit par comparaison directe, soit par mise en relation de leurs structuration — que peuvent émerger visions et divisions du paysage muséal sur ce territoire. Cependant ces bases de données ne soustraient ni ne s'additionnent : elles se recoupent en une base unique⁴⁵⁶, obéissant à sa propre stratégie, et esquissant une nouvelle manière d'approcher le phénomène muséal. Celle-ci ne s'émancipe pas entièrement des systèmes d'information primaires qui ont permis sa mise en œuvre. Ils restent des actants primordiaux pour comprendre cette construction et faire émerger les enjeux de leur propre existence. Dans un mouvement allant du produit « fini » aux méthodes sous-jacentes de la « construction », c'est par la confrontation des périmètres qu'il pourra être permis d'interroger à la fois les problématiques liées à la statistique de comptage, et par-delà la technique, d'accéder au cœur de la notion de musée dans ce processus.

Le recoupement des bases de données existantes laisse ainsi apparaître un ensemble de 7477 établissements muséaux⁴⁵⁷, répartis sur l'ensemble des territoires métropolitains et ultramarins, dans une proportion que ne laissait pas envisager la prise en compte indépendante des outils du recensement (Tab. 13). Au-delà de la donnée numérique, celle-ci indique que les établissements rencontrés au fil des tableurs se sont pas en tout point identiques, et paradoxalement, que les listes qu'ils dessinent ne se recoupent pas, mais presque s'additionnent. Parallèlement, elle relève la question fondamentale de savoir ce qui « fait » musée au sein d'une liste, car la distance avec ce qui est officiellement considéré comme n'est pas explicitée.

⁴⁵⁵ Voir : Annexe 2. « France. La mise en œuvre d'une base de données globale ».

⁴⁵⁶ Cette base est accessible en Annexe 2. « France ».

⁴⁵⁷ L'ensemble des données est disponible en Annexe 2 « France ».



Il est possible d'ores et déjà de noter un fait intéressant, que ne laissait pas d'entrevoir l'étude exploratoire de la ville de Paris pour laquelle le nombre maximum d'institutions recensées était le fait des données récoltées sur TripAdvisor. Pourtant, sur l'ensemble du territoire français, c'est bien la base de données *Museums of World* qui offre le panorama le plus large des musées en France avec 4775 établissements recensés (pour 4507 sur TripAdvisor) (Tab. 13). L'une des hypothèses pouvant l'expliquer repose dans le croisement entre les logiques touristiques et collaboratives prônées par le fonctionnement de la plateforme de référencement : celles-ci laissent supposer que la situation exceptionnelle de la capitale dans ce périmètre est valorisée par son poids dans le tourisme national, du point de vue à la fois des établissements et des visiteurs et de fait, minore l'importance des autres espaces. Cette inversion des tendances appuie d'une part le fait que les logiques décrites sur Paris ne sont pas reproductibles à l'échelle du territoire national et restent encore à découvrir. De l'autre, elle indique également que la répartition géographique, appréhendée par le truchement des sources et de leur configuration, est fondamentale pour appréhender les comportements du phénomène muséal et les synergies pouvant être à l'œuvre dans ce panorama général.

A. Imbriquer les périmètres

L'intérêt de cette recherche ne repose pas tant dans la véracité des chiffres que dans les méthodes et les significations de leur construction. Pourtant, parler d'un ensemble de 7477 entités catégorisées comme « musées » est loin de constituer une donnée anodine : si elle peut se noyer dans le flot des nombres, elle n'en reste pas moins une indication inédite — voire exceptionnelle — sur le champ muséal français, une estimation qui n'avait jamais été consacrée jusqu'alors, si ce n'est sous l'angle de la supposition ou par le biais de certains guides spécialisés⁴⁵⁸ — faisant parfois apparaître un antagonisme entre musées officiels (reconnus par l'État) et non officiels —, mais jamais par la confrontation des outils du comptage statistique. Néanmoins, cette évaluation compose une donnée particulièrement située, à la fois dans le temps et dans l'espace. Surtout, elle reste tributaire du choix des bases de données sélectionnées, valorisant leur rôle dans la constitution de ces périmètres variables, et de la méthode employée pour leur croisement. Évoquer, sans précisions, 7477 entités référencées nécessite une distance critique que ne peuvent satisfaire les jugements de valeur — *Est-ce vrai ? Est-ce faux ? Est-ce trop, ou au contraire pas assez ?* De fait, au-delà des chiffres et de leur pouvoir d'évocation, l'enjeu est celui de la mise en lumière d'une

⁴⁵⁸ Je pense en particulier à la collection des Guides Renault, Seat et Dexia (étudiés au Chapitre 3. 3. B. « Modifications du paysage informationnel »), en particulier au *Guide Dexia des 10 000 musées et collections en France, Dom-Tom, Andorre et Monaco*. Les auteurs justifient ce chiffre par les « 9000 musées et collections ouverts au public, non contrôlés qui sont, soit des musées appartenant à des ministères (Éducation nationale, Défense, Anciens Combattants, etc.), soit à des associations ou des municipalités, soit d'autres créations comme des trésors d'église, des fondations, des châteaux, des maisons du patrimoine, des parcs naturels et des initiatives de particuliers (dont certains iront rejoindre un jour ou l'autre, un musée officiel), mais qui tous correspondent aux critères de la définition internationale officielle des musées » (Morley et Le Vavas seur, 2001, p. 10).



morphologie du phénomène muséal et de sa compréhension, par le retour aux sources utilisées.

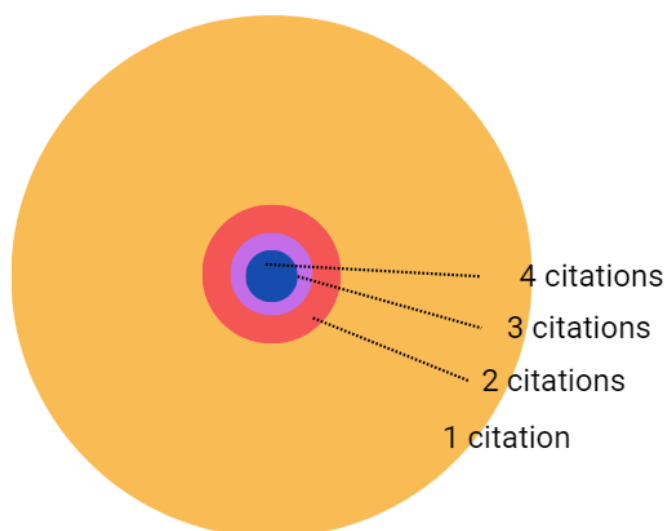
Les musées « en » France : panorama global des musées sur le territoire français

Les chiffres sont parlants : cependant leur prise en compte autonome ne permet pas d'envisager les disparités des périmètres définis ni les enjeux au cœur de la définition du musée. Car l'on aurait facilement pu imaginer de prime abord que ces listes soient semblables, construites autour des mêmes éléments, notamment autour des institutions reconnues comme « musées de France ». Or, que la question soit abordée en termes de valeurs absolues ou de répartition, le panorama des musées proposé s'éloigne tout particulièrement des discours officiels et laisse apparaître un monde imbriqué, fonctionnant en cercles concentriques à partir de leur récurrence dans les bases de données (Fig. 7).

TABLEAU 19. Nombre de musées en fonction de leur apparition dans les bases de données sources (nombre de citations)

Nombre de citations	Nombre de musées	%
4	469	6,3
3	809	10,8
2	1306	17,5
1	4894	65,4

FIGURE 7. Représentation proportionnelle du nombre de musées selon le nombre de citations dans les bases de données sources



Le « cœur » du monde des musées est constitué par les établissements apparaissant à la fois dans la liste des musées de France, dans le répertoire *Museums of the World*, sur le site de référencement TripAdvisor et dans les données versées dans Wikidata. Cependant, cet



ensemble ne concerne que 6,3 % du panorama constitué (468 établissements)(Tab. 19). On y retrouve par exemple le musée du Peigne et de la Plasturgie d'Oyonnax (Ain) ou du Musée des sciences - Muséum des Volcans d'Aurillac (Cantal), à la fois musées de France, et recensés dans le répertoire *Museums of the World*, sur la plateforme TripAdvisor et versé dans Wikidata.

Au contraire, la très grande majorité des établissements (65,4 %) ne sont cités qu'une seule fois et de manière exclusive — dans la même logique soulignée au regard des musées parisiens⁴⁵⁹ : 53 musées de France, 2384 entités présentes dans *Museums of the World*, 2299 issues de TripAdvisor, et seulement 155 en provenance de Wikidata. Si cette proportion laisse apparaître un fonctionnement relativement autonome de chacune des bases de données, la place prise — ou laissée — par le répertoire *Museums of the World* et la plateforme TripAdvisor est primordiale, car 4683 « musées » (soit 62,6 % de la base de données globale) apparaissent de manière indépendante dans l'une ou l'autre de ces bases de données. Elles indiquent ainsi deux choses : d'une part, les listes obtenues par ces outils comportent des établissements très différents, de l'autre, le contenu de ces listes présente des approches diverses⁴⁶⁰ (on y retrouve autant des centres d'interprétation, des chocolateries que des châteaux) Dans le même temps, quel que soit le nombre de citations, ce sont les institutions présentes dans ces deux bases de données qui constituent le point de bascule ébranlant le panorama des musées de France, et donc de la vision administrative du musée — la seule véritablement connue à ce jour.

⁴⁵⁹ Voir : Chapitre 4. 3. C. « Morphologie contemporaine des musées parisiens ».

⁴⁶⁰ Cet aspect central, s'il n'est que mentionné ici, sera développé plus en profondeur *infra*.



TABLEAU 20. Répartition des musées selon le nombre de citations et la configuration des bases de données d'origine

Nombre de citations	Configuration des bases de données sources	Nombre de musées
1 citation	Musées de France	53
	<i>Museums of the World</i>	2384
	TripAdvisor	2299
	Wikidata	155
2 citations	Musées de France/ <i>Museums of the World</i>	141
	Musées de France/TripAdvisor	22
	Musées de France/Wikidata	15
	<i>Museums of the World</i> /TripAdvisor	834
	<i>Museums of the World</i> /Wikidata	148
	TripAdvisor/Wikidata	150
3 citations	Musées de France/ <i>Museums of the World</i> /TripAdvisor	389
	Musées de France/TripAdvisor/Wikidata	34
	Musées de France/ <i>Museums of the World</i> /Wikidata	96
	<i>Museums of the World</i> /TripAdvisor/Wikidata	289
4 citations	Musées de France/ <i>Museums of the World</i> /TripAdvisor/Wikidata	469

Si les musées de France, centre névralgique du développement du phénomène muséal en France, se posent comme des musées « officiels », de « vrais » musées, qu'en est-il de l'ensemble de ces institutions qui ne bénéficient pas de cette reconnaissance étatique, mais contribuent au dynamisme du territoire français ? Quelles sont, par ailleurs, ces entités qui forment l'essentiel du paysage muséal en France ? Comment les structures sous-jacentes des bases de données contribuent-elles à en fournir des périmètres particulièrement variables ? Finalement, et de manière prosaïque, la question « Combien ? » dissimule les formules tout aussi structurantes, mais plus délicates du « quoi » — *qu'est-ce que l'on compte ?* — et du « comment » — *comment le compte-t-on ?*.

Première géographie des périmètres

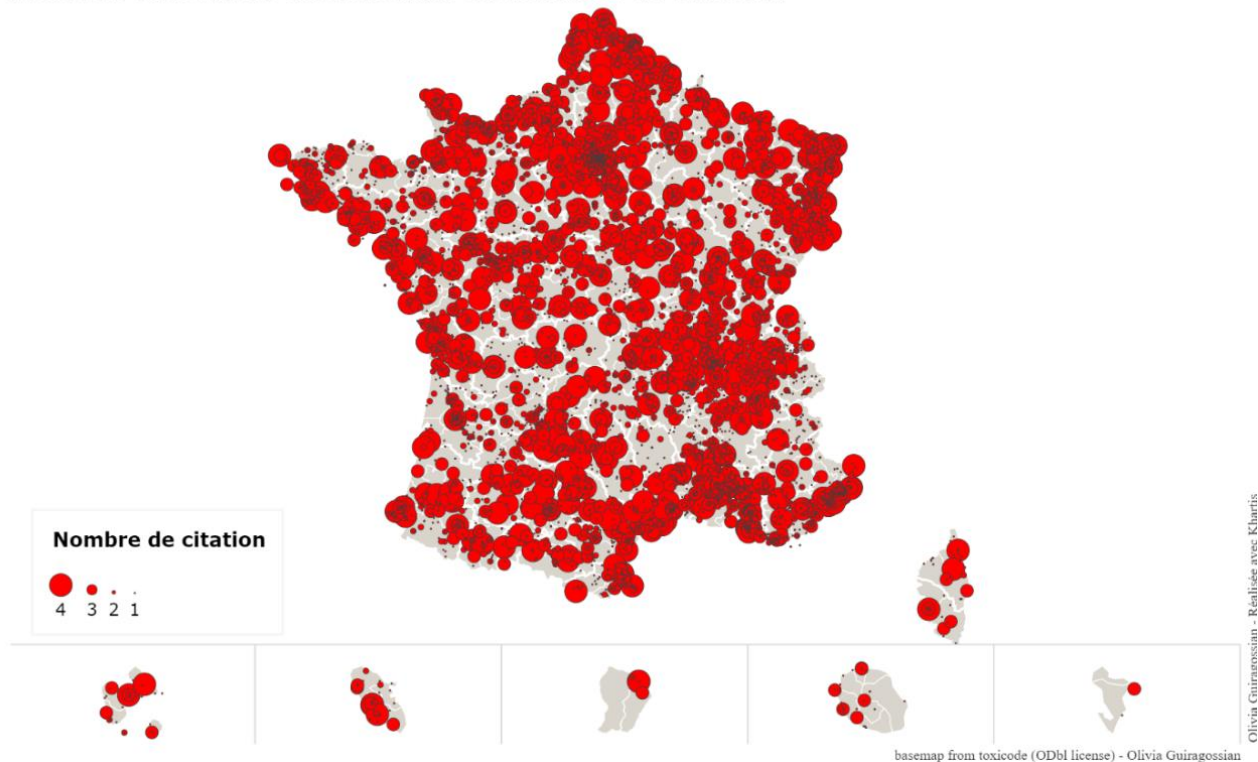
La répartition géographique des entités considérées comme « musées » au sein de la base de données compilées indique que tout le territoire français — à l'exception de Wallis-et-Futuna — est imprégné par le développement du phénomène muséal, à des degrés divers. Néanmoins, si des disparités apparaissent — qui seront présentées *infra* — l'aménagement du territoire relu au prisme des établissements muséaux en fonction du nombre de citations dans les bases de données sources (Fig. 8) appuie quelques observations. En premier lieu, il n'y a pas de



répartition homogène des musées en France : ils sont concentrés (en nombre) sur certaines zones géographiques précises. C'est le cas pour Paris et l'Île-de-France, mais également autour de la région Auvergne-Rhône-Alpes, le long de la façade méditerranéenne, dans le Nord ainsi que dans le Haut et le Bas-Rhin. Dans des proportions moindres, le littoral atlantique et une partie de l'Occitanie sont également marqués par la présence de ces musées.

FIGURE 8. Carte des musées en France en fonction du nombre de citation dans les bases de données sources

Musées en France en fonction du nombre de citation



Remarque : Le nombre de citations indique l'apparition dans une, deux, trois ou dans les quatre bases de données étudiées.

Outre la densité muséale qu'elles supposent, ces zones cumulent à la fois des musées cités à de nombreuses reprises (donc pouvant correspondre à la vision administrative et officielle des musées en France) et ceux qui ne sont cités qu'une seule fois (et présentant *hypothétiquement* une vision particulière de l'institution muséale). Néanmoins, il serait erroné de ne pas considérer dans ce panorama les zones qui apparaissent comme les moins denses, concernant une partie de la Nouvelle-Aquitaine (Gironde, Landes, Gers, Charente-Maritime, Dordogne, Lot-et-Garonne, Creuse) et du Grand Est (Aube, Haute-Marne, Vosges, Meuse), ainsi que la Haute-Saône, la Côte-d'Or, une partie de la Bretagne (Côtes-d'Armor, Ille-et-Vilaine), le Puy-de-Dôme, l'Aveyron, la Lozère, l'Ardèche, la Drôme, les Hautes-Alpes, et surtout les territoires insulaires (Corse et DOM-COM). Celles-ci possèdent des musées — bien que ce



constat ne découle pas d'une évidence —, mais apparaissant de manière plus disparate selon les bases de données originelles. D'une part, leur présence indique que le phénomène muséal peut-être être connu sur ces territoires à partir de données non étatiques, qui n'étaient de fait pas suffisantes pour appréhender le développement des musées dans ces espaces. Mais surtout, ce contraste souligne la possible existence d'établissements muséaux particuliers, correspondant à une vision donnée de l'institution.

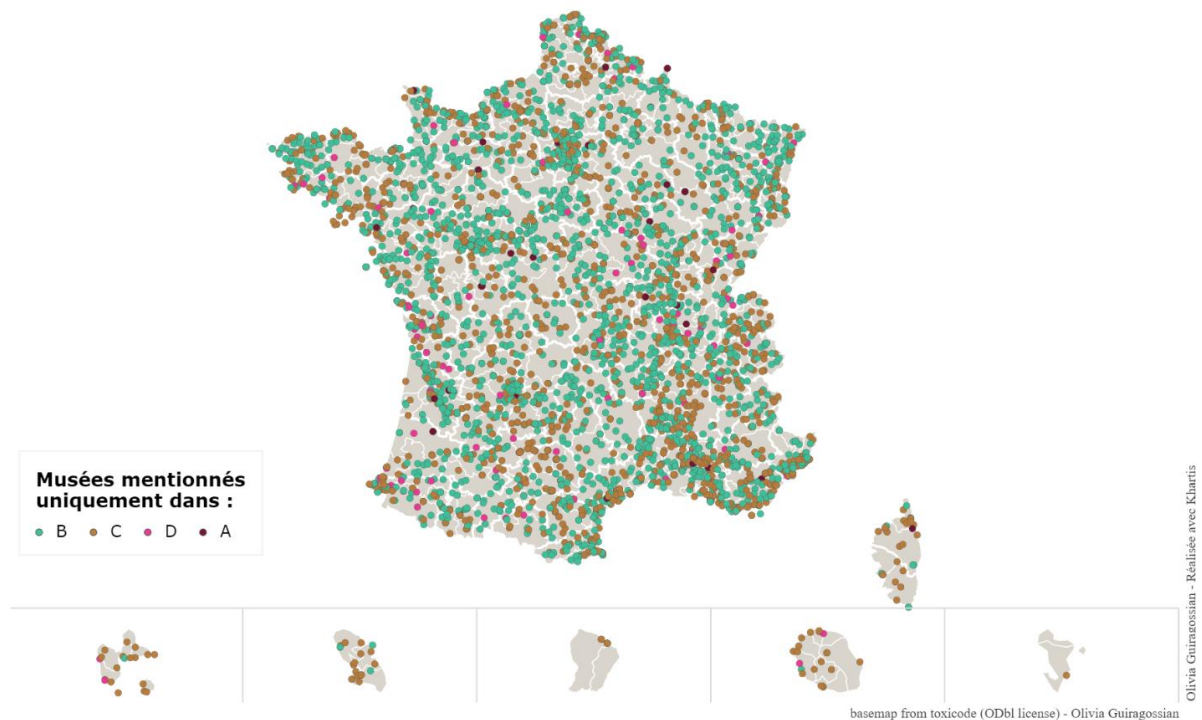
Penser les différences

Cette « vision » spécifique, qui serait le fait du répertoire *Museums of the World* et de la plateforme TripAdvisor, est particulièrement saisissante dès lors que l'on s'intéresse aux données qui n'ont pu — ou ne peuvent — être recoupées et accordées entre elles.

FIGURE 9. Carte des musées mentionnés uniquement dans une unique base de données

(A - Musées de France; B - *Museums of the world*; C - TripAdvisor; D - Wikidata)

Musées en France en fonction de leur base de données source



En effet, si les données issues des musées de France (uniquement) et de Wikidata (seulement) sont éparées, à la fois en volume et en répartition, la part prise par les musées de deux autres bases de données (*Museums of the World*, TripAdvisor) détonne dans ce panorama (Fig. 9). Constituant la majeure partie des établissements considérés comme « musées » sur le territoire, elles dessinent une morphologie du monde des musées particulièrement proche du paysage considéré dans sa globalité, supposant ainsi leur influence directe. De fait, si elles permettent un différentiel assez marqué entre les différents outils du recensement, celui-ci



apparaît principalement par le biais de deux logiques : par l'augmentation du nombre de musées dans les zones les plus densément fournies et par l'apparition d'établissements dans des espaces considérés comme « sinistrés » ou peu imprégnés par le phénomène muséal — ce qui est particulièrement perceptible dans les régions insulaires. Néanmoins, la représentation cartographique ne permet pas, à ce stade, d'apprécier les différences d'implantation ni même les caractéristiques propres à chacune de ces bases de données

L'appréhension d'un panorama global du phénomène muséal français, résultat de l'imbrication de périmètres variés et dessinés par plusieurs systèmes d'information, laisse ainsi place aux enjeux liés à sa mise en place. Ceux-ci peuvent ainsi être perçus par le prisme des rapprochements et des éloignements — dans un jeu continu d'oscillations — entre les différents outils du recensement qui le construisent et constituent chacun leur propre univers. En prenant nos interrogations en sens inverse, c'est dans la confrontation de ces données, de leur structure première et dans les enjeux méthodologiques (« comment ? »), que pourra s'ouvrir l'interstice permettant d'interroger la notion de « musée » (« quoi ? »).

B. L'univers des systèmes d'information

La perspective d'un monde construit par imbrication de périmètres nécessite de réintégrer un raisonnement prenant en compte la nature intrinsèque des systèmes d'information qui le composent, par le truchement des bases de données, qui en sont la face immergée, visible et exploitable. Celles-ci répondent chacune à leurs propres besoins et stratégies, que le recensement des musées soit, ou non, leur priorité. Elles participent ainsi des ressources collectées, stockées et diffusées, des systèmes d'information, par des systèmes sociotechniques intégrés dans un environnement spécifique⁴⁶¹. L'ancrage de ces comportements particuliers ne peut occulter le fait que ces bases de données correspondent à des idéaux types pouvant être représentatifs de plusieurs logiques, croisant à la fois typologie d'acteurs, catégories des données utilisées et stratégies d'action. La liste des musées de France, archétype de la donnée publique, répond ainsi au besoin de reconnaissance et de contrôle mis en place par l'État centralisateur incarné par le Service des Musées de France⁴⁶² (SMF), divisé en deux sous-directions⁴⁶³ (Sous-direction des collections et Sous-direction de la politique des musées). Les acteurs privés, représentés par les éditions scientifiques

⁴⁶¹ Voir : Chapitre 2. 2. B. « Les sciences de l'information et de la communication : recoupements et éloignements ».

⁴⁶² Le Service des Musées de France est l'un des quatre services de la Direction générale des patrimoines et de l'architecture du ministère de la Culture. L'organigramme de la DGPat est présenté en Annexe 1. « Organisation(s). Organigrammes ».

⁴⁶³ Ces sous-directions sont elles-mêmes divisées en plusieurs bureaux : un Bureau de l'inventaire des collections et de la circulation des biens culturels, un Bureau des acquisitions, de la restauration, de la conservation préventive et de la recherche et un Bureau de la diffusion numérique des collections, pour la Sous-direction des collections ; un Bureau du pilotage des musées nationaux, le Bureau de l'animation scientifique et des réseaux et le Bureau de l'expertise architecturale, muséographique et technique pour la Sous-direction de la politique des musées. Voir : Annexe 1. « Organisation(s). Organigrammes »



allemandes De Gruyter et l'entreprise américaine TripAdvisor ainsi que ses nombreux contributeurs — qui, au demeurant, ne représentent pas des acteurs locaux cette fois, mais internationaux — ne proposent cependant pas les mêmes approches quant à la collecte de leurs données. Le répertoire *Museums of the World* est ainsi tributaire d'un travail éditorial interne, enracinant ses informations comme des données privées — et de fait, monnayables — mais se fait l'héritier à la fois des grands répertoires et des guides touristiques du XX^e siècle⁴⁶⁴. À l'inverse, le site TripAdvisor a construit son développement autour des données collaboratives — inscrites dans une logique du don —, fondées sur la participation des visiteurs et des utilisateurs : il propose ainsi, plus que des données, un service, participant aux transformations des pratiques touristiques liées à l'avènement du Web 2.0. Enfin, la base de données Wikidata, appartenant à la fondation Wikimedia, traduit les ambitions des encyclopédies savantes développées sous un mode « amateur », mais constitue son modèle économique à la fois sur l'ouverture des données (publiques), obtenues de manière contributive (don). Elle forme ainsi un point de jonction, un croisement, entre ces différentes logiques.

Ainsi, au-delà des particularités inhérentes à leur nature et à leur modèle économique, il s'agit d'inscrire ces bases de données dans un environnement reproductible — rappelant que la méthodologie appliquée se veut à la fois réitérable, cumulative et exportable — tout en permettant de mettre au jour certaines constantes dans le processus de traduction et dans les comportements décrits par ces bases de données. Car toutes les données ne parlent pas d'une même voix : elles portent chacune leur propre discours, comme autant de regards décentrés, dont découle la diversité du monde des musées.

Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « Musée de France »

Les « musées de France » constituent l'ensemble le plus largement usité dès lors qu'il s'agit de faire allusion à l'institution muséale en France. La reconnaissance législative dont font l'objet les 1221⁴⁶⁵ institutions ayant bénéficié de l'appellation sur avis du Haut-Conseil des Musées de France⁴⁶⁶ en vertu de la *loi n° 2002-5 du 4 janvier relative aux musées de France*

⁴⁶⁴ Voir : Chapitre 4. 3. B. « Modifications du paysage informationnel » et Chapitre 4. 3. C. « Définir une approche discriminante ».

⁴⁶⁵ Ces institutions ne sont plus qu'au nombre de 1216 en 2023, du fait notamment du retrait d'appellation des entités composant le Muséum national d'Histoire naturelle. Ces derniers retraits intervenant après la mise à jour de la liste des musées de France du 31 janvier 2022, ils ne sont cependant pas pris en compte dans le périmètre étudié ici.

Voir : Arrêté du 5 mai 2022 retirant l'appellation « musée de France » en application de l'article L. 442-3 du code du patrimoine, 2022

⁴⁶⁶ Jusqu'en 2020, c'est le ministère de la Culture qui accorde et promulgue les décrets attribuant ou retirant l'appellation Musée de France. Depuis le *Décret n° 2020-1371 du 10 novembre 2020*, ce rôle est désormais confié au préfet ou à la préfète de région, hormis dans le cas des musées nationaux — nous reviendrons sur la portée de ce changement dans le Chapitre 5. La demande, qu'il s'agisse de l'obtention ou du retrait de l'appellation, émane cependant du propriétaire de l'institution : elle ne se fait pas de manière automatique. (Voir : Décret n° 2020-1371 du 10 novembre 2020 relatif à la déconcentration de l'appellation « musée de France », 2020)



permet de constituer cet ensemble comme le centre névralgique du monde muséal français, l'unique périmètre dont la légitimité à être qualifiée de « musée » ne serait pas à remettre en question. Elle résulte à la fois d'un processus historique de codification législative⁴⁶⁷ et d'une adaptation par les autorités — considérées comme compétentes — de la prise en compte des évolutions traversant le champ muséal depuis les années 1970 et les transformations profondes du monde des musées⁴⁶⁸. Mais surtout, elle représente une réponse au besoin de protection du mot « musée »⁴⁶⁹ (Jessu, 1983) dans un contexte de prolifération de l'institution⁴⁷⁰.

Une définition, plusieurs critères

Au regard de la définition du musée inscrite dans la loi-musée de 2002, l'appellation « musée de France » peut être attribuée par le ministère de la Culture ou par les préfetures de région, sur demande de son propriétaire, à « toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public » (Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France, 2002).

⁴⁶⁷ Ce point sera repris et développé au Chapitre 5. 1. A. « Ancrage politique et juridique des musées de France : une « passion de la loi » française ».

⁴⁶⁸ Comme le rappelle Marie-Christine Bordeaux (2016) dans sa recension de l'ouvrage de Marie-Christine Labourdette (2015) que l'ordonnance n° 45-1546 du 13 juillet 1945 portant organisation provisoire des musées des beaux-arts, encore en activité au début du XXI^e siècle, « s'est donc trouvée en décalage important, au moment du "boom" des musées au cours des années 1980, ou de l'émergence des musées de société dans les années 1970, avec la réalité et la diversité des musées français » (Bordeaux, 2016, p. 2).

⁴⁶⁹ En 1983, Philippe Jessu rapporte la question posée par le député Gérard Istace à l'Assemblée nationale, où celui-ci interrogeait le ministre de la Culture sur « l'emploi du mot "musées" qui désigne tout autant les musées classés, les musées contrôlés et les musées privés. Ces derniers échappent à toute intervention de l'État tant quant à leur contenu qu'à leur gestion. Il apparaît que le mot "musée" devrait être réservé aux musées où l'État intervient, car certains musées privés sont des "fourretout" qui arnaquent des objets de valeur contestable. Il demande quelle politique suivre en la matière » (Jessu, 1983, p. 5).

⁴⁷⁰ Ce point sera développé au Chapitre 5. 1. A. « Ancrage politique et juridique des musées de France : une « passion de la loi » française ».



TABLEAU 21. Tableau récapitulatif des critères exigés pour l'obtention de l'appellation « Musée de France »

Critères	Section de l'article correspondant
Forme juridique (art.1)	« L'appellation "musée de France" peut être accordée aux musées appartenant à l'État, à une autre personne morale de droit public ou à une personne morale de droit privé à but non lucratif »
Engagement sur les missions (art. 2)	« a) Conserver, restaurer, étudier et enrichir leurs collections ; b) Rendre leurs collections accessibles au public le plus large ; c) Concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ; d) Contribuer aux progrès de la connaissance et de la recherche ainsi qu'à leur diffusion. »
Direction scientifique (art.6) : <i>être obligatoirement dirigé par un personnel scientifique issu de la filière culturelle territoriale ou nationale (conservateur ou attaché de conservation).</i>	« Les activités scientifiques des musées de France sont assurées sous la responsabilité de professionnels présentant des qualifications définies par décret en Conseil d'État ».
Service des publics (art.7) : <i>disposer en propre ou en réseau avec d'autres musées, d'un service éducatif.</i>	« Chaque musée de France dispose d'un service ayant en charge les actions d'accueil des publics, de diffusion, d'animation et de médiation culturelles. Ces actions sont assurées par des personnels qualifiés. Le cas échéant, ce service peut être commun à plusieurs musées ».
Inventaire (art. 12) <i>tenir à jour un inventaire de ses collections.</i>	« Les collections des musées de France font l'objet d'une inscription sur un inventaire. Il est procédé à leur récolement tous les dix ans. »
Projet scientifique et culturel (art. L441-2) <i>rédiger un projet scientifique et culturel (PSC) qui fixe ses grandes orientations.</i>	« Ils établissent un projet scientifique et culturel, qui précise la manière dont sont remplies ces missions. Le projet inclut un volet éducatif qui précise les activités et partenariats proposés aux établissements d'enseignement scolaire. »

L'ensemble des musées qu'elle désigne correspondent, dans l'idéal, à un ensemble de critères définis dans un cadre législatif précis (Tab. 21), relatifs à leur forme juridique (public, privé à but non lucratif), à leurs missions, à leur organisation et à leur professionnalisation ainsi qu'à la mise en place d'outils de gestion (inventaire, projet scientifique et culturel) et peuvent, de fait, être soumis au contrôle scientifique et technique de l'État (article 5).

L'un des points fondamentaux de l'appellation des musées de France repose principalement dans la centralité de la collection. Natacha Villeroy, anciennement référente des ressources numériques pour la base Muséofile, appuie cette perception du musée imprégnant toute l'organisation et l'activité du SMF :



On comprend bien quand on y est [au SMF] la notion de collection. La définition a changé quand je suis arrivée là-bas, pour moi, parce que je voyais le musée du point de vue de la médiation, qui était mon univers d'avant. Et pour moi, le musée c'était le lieu de l'accueil du public et de présentation des œuvres. Et en fait, quand on est au SMF, le mot « musée » signifie exactement « collections ». C'est vraiment l'entité qui prévaut, c'est l'entité juridique quoi. Et derrière les collections, c'est l'inventaire. On en revient à ça. Dès qu'on se pose des questions sur la raison d'être d'un musée, l'atome de ce musée c'est vraiment l'inventaire. (N. Villeroy, Communication personnelle, 10 février 2021)

La métaphore d'une représentation des particules élémentaires de ce qui fait musée est également évoquée par la conservatrice Laetitia Barragué-Zouita⁴⁷¹, qui rappelle cependant qu'il s'agit d'une « condition nécessaire, mais pas suffisante ». Car

pour qu'il y ait un « musée de France », évidemment, il faut qu'il y ait une collection, mais qui soit ouverte au public, qui soit présentée, sur laquelle il y a de la médiation et qui soit valorisée. Donc dans les faits, il faut une collection, un lieu dans laquelle elle est montrée, et des personnes pour, d'une part, s'en occuper afin de la préserver, et d'autre part en favoriser la diffusion au plus grand nombre. (L. Barragué-Zouita, Annexe 1)

De manière assez paradoxale, la conception du musée exprimée dans la législation française — par ailleurs particulièrement située et éloignée des débats concernant l'évolution de la définition du musée —, élague le triptyque « bâtiment-collection-public⁴⁷² » aux origines du phénomène muséal, en écimant son aspect architectural, laissant ainsi une place primordiale à la collection. Cette logique a un effet significatif sur le panorama du monde muséal en France, qui se retrouve amputé d'une partie d'établissements ne possédant pas de collection, ou du moins pas de collections « propres ».

Pour donner un exemple concret, le Louvre-Lens ne peut pas être « musée de France » parce qu'il n'a pas de collections ; c'est un lieu d'exposition, il a un personnel très compétent, c'est un lieu très structurant pour son territoire, mais il n'a pas l'appellation. Ce qui ne l'empêche pas de participer à des réunions avec d'autres « musées de France » parce que c'est un cas un peu particulier qui expose les collections du Louvre, mais pour nous, c'est un lieu d'exposition et de conservation, et non un musée au sens de la loi. Il ne peut pas être « musée de France » parce que statutairement il n'en a pas la capacité ; de toute façon, il travaille avec les collections du Louvre, on ne peut donc pas créer un autre musée avec les collections déposées d'un autre musée, puisque les dépôts ne comptent pas dans la collection « en propre » d'un établissement. (L. Barragué-Zouita, Annexe 1)

Séparer « le bon grain de l'ivraie »

Les musées de France inscrits sur la liste devraient ainsi — somme toute — correspondre à cet ensemble de caractéristiques, qui est, d'après Laetitia Barragué-Zouita, une « garantie *a priori* du sérieux du musée, c'est-à-dire de son exigence scientifique parce qu'il y a du

⁴⁷¹ Laetitia Barragué-Zouita appartenait, au moment de notre entretien, au Bureau de l'animation scientifique et des réseaux de la Sous-direction de la politique des musées, au sein du SMF.

⁴⁷² Voir : Chapitre 1. 2. B. « Le musée dans le temps : une structure pour penser le développement de l'institution muséale ».



personnel compétent qui est dédié et que, je caricature, mais “c’est pas le Puy-du-Fou”. Ça ne veut pas dire que des musées non “musée de France” ne font pas du super boulot» (L. Barragué-Zouita, Annexe 1). De fait, l’appellation — qui n’est pas synonyme de « label⁴⁷³ » — fait écho à la volonté de séparer le « bon grain de l’ivraie » (Mairesse, 2002, p. 163), mettant en exergue une tension possible entre « vrais » et « faux » musées.

Le périmètre des musées de France mis en place est ainsi représentatif d’une logique administrative où prévalent les actes juridiques : celle-ci est le reflet de la valse des obtentions et des retraits de l’appellation éponyme et l’on ne saurait juger de la pertinence du périmètre défini sans plonger dans le flot des décisions officielles. De manière pourtant assez surprenante, celui-ci fait montre d’une certaine stabilité depuis la première liste établie entre 2002 et 2003 (1145 musées), qui va à l’encontre de l’hypothèse d’une augmentation sans commune mesure du nombre des musées dans le monde : les établissements ayant obtenu l’appellation depuis (76 obtentions) — et ceux l’ayant perdue (24 retraits) — ne constituant qu’un ensemble relativement marginal⁴⁷⁴ (Fig. 10a et 10b).

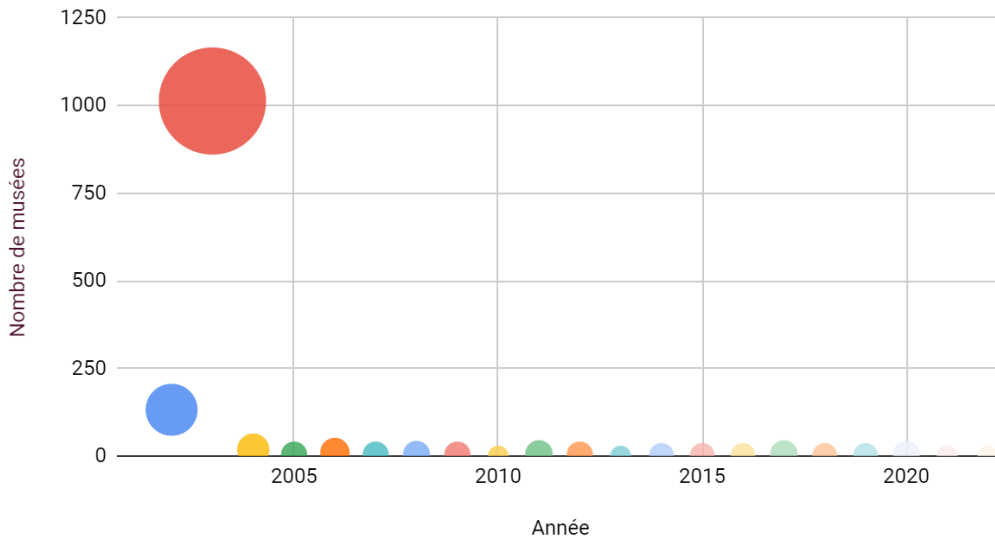
⁴⁷³ Bien qu’il soit d’usage régulier de confondre *appellation* et *label*, les deux attributions n’impliquent pas les mêmes enjeux en termes de reconnaissance et d’engagement face à/de l’État. Le label est une disposition attribuée pour une durée limitée, sous réserve de renouvellement, qui n’engage aucune obligation contractuelle ou réglementaire. L’appellation, est obtenue *ad vitam aeternam* — ou du moins jusqu’à la demande d’un éventuel retrait, et soumet l’établissement à des missions spécifiques.

⁴⁷⁴ Ce comptage a été réalisé à partir de l’étude des actes législatifs ayant attribué ou retiré les appellations.



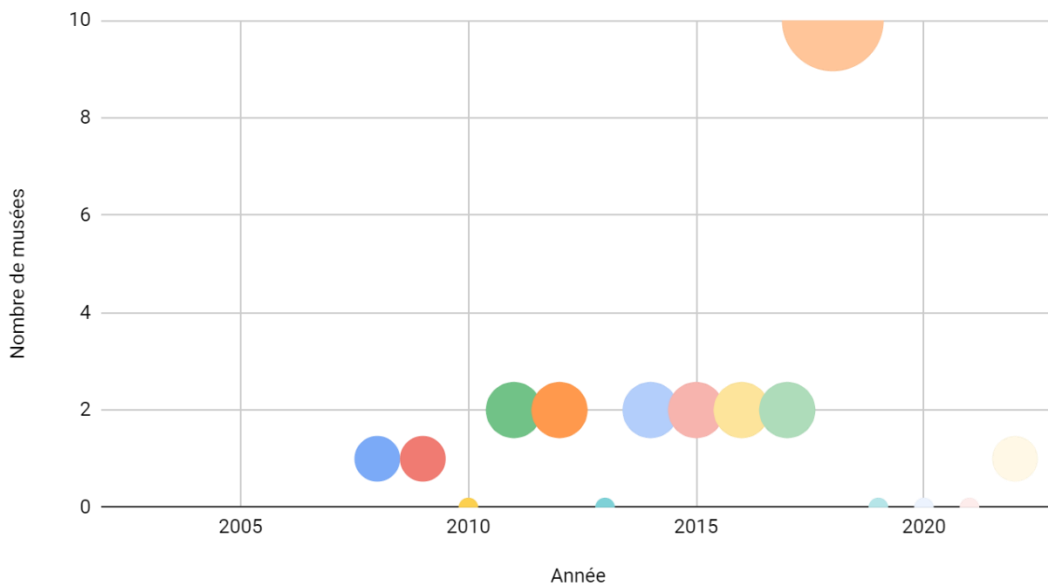
FIGURES 10a et 10b. Évolution du nombre d'obtentions et de retraits de l'appellation « musée de France » depuis 2002

Nombre de musées ayant obtenu l'appellation « musée de France » par année



Remarque : Les bulles sont proportionnelles au nombre d'obtention d'appellation obtenus sur l'année considérée.

Nombre de musées dont l'appellation « musée de France » a été retirée, par année



Remarque : Les bulles sont proportionnelles au nombre de retraits d'appellation obtenus sur l'année considérée.

Remarque générale : au regard des écarts numériques entre obtention et retrait d'appellation, les échelles présentées sur l'axe des ordonnées ne sont pas identiques, et les deux évolutions ne peuvent être retranscrites sur un même graphique.



Les outils des musées de France

De fait, la liste des musées de France, accessible sous ses différents avatars — une liste accessible en consultation simplifiée (format PDF), un tableur trié géographiquement (format CSV), des jeux de données accessibles en *open data* sur la plateforme ministérielle, mais également une carte interactive — correspondent principalement à une liste d'établissements « établie dans la perspective de la Loi-musée de 2002 » (L. Barragué-Zouita, Annexe 1), constituant un maillon dans l'histoire de la reconnaissance des musées par l'État, permettant notamment de regrouper des musées appartenant sous les différentes tutelles de l'État⁴⁷⁵. En effet, Laetitia Barragué-Zouita rappelle que cette liste

reprendait la liste de ce que l'on appelait à l'époque les musées classés et contrôlés⁴⁷⁶. [...] À ce moment-là, les inspecteurs avaient réalisé des missions dans l'ensemble des musées classés et contrôlés, puisque l'on n'avait pas encore arrêté la manière dont la liste serait montée. On ne savait pas si ce serait une liste « par défaut » sur laquelle on demanderait aux gens de réagir, ou si c'était une liste élaborée par le Service des musées de France. Ce qui a été choisi, c'est de faire une liste par défaut sur la base de cette liste de musées classés et contrôlés, et ensuite de laisser aux musées la possibilité de se retirer de la liste de manière volontaire dans l'année qui suivait. (Annexe 1)

La liste des musées de France *stricto sensu* est ainsi la traduction du processus juridique d'obtention et de retrait de l'appellation géré par le Service des musées de France, en particulier de la sous-direction des collections. Elle constitue cependant « une liste très fermée et seulement modifiée pour les nouvelles appellations, les retraits d'appellation et les changements de nom ou d'adresse » (L. Barragué-Zouita, Annexe 1), dont l'apport d'information sur les établissements agréés est relativement limité⁴⁷⁷.

Pour autant, le développement de cette liste s'enchevêtre avec la mise en place d'un outil d'action publique plus évolué, incarné par la base Muséofile (ou Répertoire des musées de France), aujourd'hui intégrée dans la base POP (Plateforme Ouverte du Patrimoine)⁴⁷⁸. Construite comme un « tableau de bord », selon les mots de Laurent Manœuvre, chef du Bureau de la Diffusion numérique des collections (sous-direction des collections du SMF), la mise en œuvre de ce répertoire, antérieure à la promulgation de la loi-musée, correspond à un

⁴⁷⁵ En effet, un grand nombre de musées appartenant à l'État échappent également à la tutelle administrative du SMF : les musées du ministère de la Culture (comme le Centre Pompidou) ; les musées de l'Éducation nationale (le MNHN, le CNAM), le ministère de la Défense (Musée de l'Armée, de la Marine, de l'Air et de l'Espace) ou d'autres ministères spécifiques (La Poste, musée de la Douane, musée de la Légion d'honneur), prolongeant ainsi une différenciation des tutelles issues de l'institutionnalisation des musées sous la Révolution.

⁴⁷⁶ La catégorisation juridique des musées nationaux, musées classés et musées contrôlés compose un corps de musées « historiques » dont l'évolution est assez linéaire. Ce point sera au cœur du Chapitre 5. 1. A. « Ancrage politique et juridique des musées de France : une « passion de la loi » française ».

⁴⁷⁷ Voir : Annexe 2. « France. La mise en œuvre d'une base de données globale ».

⁴⁷⁸ La base POP constitue par ailleurs une source bien plus large puisqu'elle intègre la base Joconde (collections des musées de France), la base Palissy (patrimoine mobilier), la base Mérimée (patrimoine architectural), la base Mémoires (photographies), la base Rose-Valland (MNR-Jeu de Paume ou Musées nationaux récupération correspondant aux œuvres d'art spoliées lors de l'Occupation allemande et non réclamés), la base Enluminures (enluminures), la base Autor (ressources biographiques) et la base Muséofile (répertoire des musées de France).



besoin pratique et politique exprimé en 1992 par Jacques Sallois, alors directeur des Musées de France. Comme le raconte Laurent Manœuvre :

Muséofile a été créé au moment où la direction des musées de France s'installe rue des Pyramides, en 1992. Le directeur des musées de France est Jacques Sallois, à une époque où la Loi Musée de France n'existe pas encore. Jacques Sallois attache beaucoup d'intérêt aux musées en région. Précédemment, les musées de France c'était surtout le musée du Louvre, et un petit peu les autres. Jacques Sallois dit : « les musées, il y en a partout sur le territoire et ils sont extrêmement importants ! ». Donc il veut vraiment créer une dynamique de réseau autour des musées. Il se déplace beaucoup, il va très souvent dans les musées en région, et il veut un tableau de bord, pour, avoir les éléments essentiels, pour, par exemple, discuter avec le préfet, avec les élus, sur les moyens dont bénéficie un musée, sur la nature de ses collections, etc. Il commande à ce moment-là, un outil, Muséofile. Une personne est détachée du CNRS, un ingénieur d'études, et qui, à plein temps, travaille sur la mise en œuvre d'un questionnaire avec les conservateurs de l'Inspection générale des musées, à l'époque. Et puis aussi, les besoins voulus par le directeur des Musées de France de l'époque, qui disait « Moi, je veux savoir combien il y a de personnes, je veux savoir quel est le budget, je veux savoir quel est le nombre d'acquisitions dans l'année ». Enfin voilà, il veut avoir une vision claire de ce qui se passe chaque fois qu'il se déplace. Et en plus, il pose des questions parce qu'il se déplace beaucoup et il dit par exemple « Je vais dans le Nord-Pas-de-Calais donc je veux avoir le tableau de tout ce que vous avez sur les musées du Nord-Pas-de-Calais ». Alors il y va en train, et pendant le train il étudie tous ces dossiers-là. (L. Manœuvre, Annexe 1)

Outre l'impulsion politique à l'origine de la création de cet outil et son développement technique, les liens entre la base Muséofile, conçue de manière autonome sur la base des musées classés et contrôlés, et son rattachement progressif à la liste des musées de France⁴⁷⁹ souligne la répartition des tâches entre deux entités distinctes du Service des Musées de France, la gestion de la liste étant assurée par la sous-direction de la politique des musées⁴⁸⁰, et celle de la base Muséofile revenant à la sous-direction des collections, plus particulièrement au Bureau de la diffusion numérique. Laetitia Barragué-Zouita évoque notamment que pour tout changement, « il faut prévenir la Sous-direction des collections pour que la base Muséofile soit mise à jour » (Barragué-Zouita, Annexe 1). Cet agencement correspond, en outre, aux vocations intrinsèques de ces deux outils, l'un ayant pour ambition de traduire les évolutions du périmètre des institutions correspondant à l'appellation « musée de France » et d'entériner leur intégration dans un processus juridique, l'autre participant à la description de leurs éléments constitutifs par le biais d'un système de notices accessibles, permettant une approche soit ouverte soit ciblée des musées de France. S'y retrouve tout un ensemble d'indications concernant les collections (thématiques principales ; historique ; atouts majeurs ; thèmes des collections [détail] ; artistes phares) ou l'architecture (intérêt architectural ; protection du bâtiment ; protection de l'espace) (Fig. 11). Cependant, leur

⁴⁷⁹ Ce processus sera étudié dans le Chapitre 5. 1. B. « Représenter et observer les musées de France : rôle et évolution d'un système informationnel ».

⁴⁸⁰ Cette sous-direction a notamment en charge, depuis 2019, l'*Enquête annuelle des Musées de France*, qui sera évoquée au Chapitre 5. 1. B. « Reconnaître ou connaître : les enjeux de l'enquête ».



parcimonie se confronte à la volonté de comprendre le dynamisme des musées de France, et les données collectées, relevant plus de la vitrine que de la connaissance, apparaissent comme relativement superficielles et limitées, puisqu'elles n'abordent pas des problématiques liées à la gestion (dont le statut juridique des institutions), à la fréquentation, au budget ou encore — entre autres — au personnel de ces établissements.

Qu'il s'agisse de la liste proprement dite, ou de la base Muséofile, ces deux outils, incarnés par deux bases de données différenciées, participent d'un écosystème spécifique — auquel pourrait être ajouté l'enquête annuelle des musées de France, autrefois enquête Muséofile⁴⁸¹ — mettant en exergue une forte « référentialité » législative et juridique. Celle-ci, constituant un cadre cohérent pour l'action publique, contribuant à une vision administrative de l'institution « musée ».

⁴⁸¹ La question de l'*Enquête annuelle des musées de France*, rattachée aux problématiques liées à l'observation des musées, mais dont les derniers rapports annuels ne sont pas accessibles (hormis celui de 2017), ne sera pas abordée ici. Néanmoins, les données récoltées dans le cadre de cette enquête pourraient répondre aux besoins d'une base de données complète et solide. Voir : Chapitre 5. 1. B. « Reconnaître ou connaître : les enjeux de l'enquête ».



FIGURE 11. Exemple d'une notice détaillée de la base Muséofile, intégrée dans la base POP (à partir du Musée d'Orsay) (capture d'écran)

MINISTÈRE DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

POP : la plateforme ouverte du patrimoine [Panier vide](#) [Améliorez POP !](#)

Musée d'Orsay

[Retour à la recherche](#) [Ajouter au panier](#) [Téléchargement pdf](#)

Nom du musée
Dénomination officielle du musée
musée d'Orsay

Adresse
Adresse
1, rue de Bellechasse
Code postal
75007
Ville
Paris
Département
Paris
Région
Île-de-France

Contact
Téléphone
01 40 49 48 14
Site web
www.musee-orsay.fr/

Appellation/Protection
Appellation musée de France
Musée de France, au sens de la loi n°2002-5 du 4 janvier 2002

Collection
Thématiques principales
Arts décoratifs, Beaux-Arts, Histoire
Historique
Le musée a bénéficié du regroupement des collections du musée du Louvre, postérieures à 1848, et de celles du musée national d'art moderne, antérieures à 1918, auxquelles se sont ajoutées le nombre important de peintures achetées par l'Etat durant cette période.
Atouts majeurs
Tous les courants de la peinture française de 1848 à 1914, du réalisme au post-impressionnisme.
Thèmes des collections (détail)
Architecture et urbanisme, Arts décoratifs : Céramique, Mobilier, Verrerie, Arts du spectacle, Beaux-Arts : Dessin, Peinture, Sculpture, Autres collections : Photographie, Histoire :
Artistes phares
Bonnard, Carpeaux, Daumier, Guimard, Lalique, Manet, Millet, Monet, Renoir, Rodin, Sisley, Seurat, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Vuillard...
Intérêt architectural
Le musée est installé dans l'ancienne gare d'Orsay. Les travaux de transformation de la gare, construite en 1900 par Victor Laloux, se sont échelonnés de 1978 à 1986 sous la direction des architectes Colbois, Bardou et Philippon pour la restauration extérieure et Gae Aulenti pour la transformation intérieure. La grande nef de la gare a été réutilisée comme axe principal du parcours du musée.
Protection bâtiment
Protégé au titre des Monuments historiques :
https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA000886897/bases-%5B%22Patrimoine%22Architectural%20%28M%C3%A9rim%C3%A9%29%22%5D&mainSearch=%22Orsay%22&last_view=%22list%22&idQuery=%22af0e5c616e-c765-0a1e-d0d08bdfa76%22
Protection espace
Abords d'un Monument historique. Site classé. Site patrimonial remarquable.

À propos de la notice
Identifiant du musée
M5060
Nom de la base
Répertoire des Musées de France (Muséofile)
Copyright photo
Musée d'Orsay
Date de création
2007-08-31
[Contactez-nous](#)

[Voir les collections du musée](#)

À propos | Télécharger les bases | Nous contacter | Suivi d'audience et vie privée | POP version 2.1.9

Source : Ministère de la Culture, s. d.g

La politique de l'open data appliquée aux musées de France

Longtemps accessibles sur un mode discrétionnaire, la liste des musées de France et la base Muséofile sont, depuis 2016, intégrées dans la politique de l'open data promue par l'État français. En effet, la loi n° 2016-1321 du 7 octobre 2016 pour une République numérique, faisant suite au Partenariat pour un gouvernement ouvert dans lequel se sont engagés plus de soixante-cinq pays (Mabi, 2015), a pour ambition de garantir l'accès de toutes et tous aux opportunités liées au numérique. Cette réglementation modifie les possibilités d'accès aux



données publiques, en inversant la logique de leur publication « devenue la règle et non plus l'exception », car « les administrations au sens large doivent publier en ligne dans un standard ouvert leurs principaux documents, y compris leurs codes sources, ainsi que leurs bases de données et les données qui présentent un intérêt économique, social, sanitaire ou environnemental⁴⁸² » (Vie publique, 2019). En 2018, l'*open data* « par défaut » devient une obligation pour l'ensemble des administrations et des établissements chargés d'une mission de service public : le ministère de la Culture adopte par ailleurs pour la période 2019-2022 une « nouvelle feuille de route en faveur de l'ouverture, de la communicabilité et de la diffusion d'une offre de données et des contenus culturels publics » (Ministère de la Culture, 2019a, p. 1).

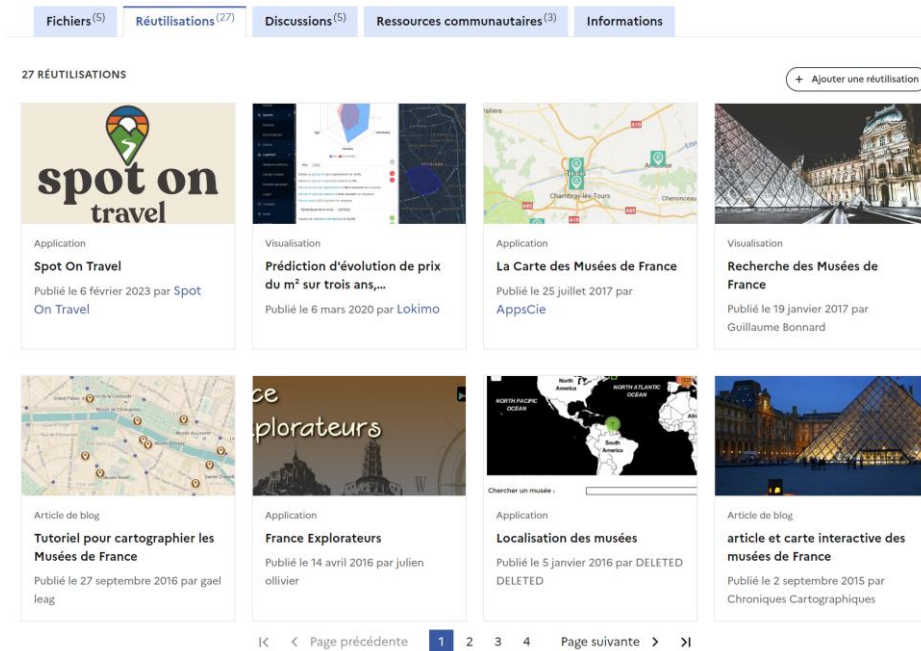
Le rapport entre projet politique et action publique s'incarne ainsi dans le développement de plateformes dédiées, dont la configuration est tributaire des choix réalisés « pour organiser cette libération » (Mabi, 2015, p. 53). Plusieurs existent, dont la spécialisation et la portée est liée à l'entité administrative en charge des données, qu'il s'agisse de l'État, de ministères, des régions, des départements ou encore, par exemple, des municipalités. Deux sont pertinentes dans cette recherche, car les musées de France, sous la responsabilité du ministère de la Culture et *a fortiori*, de l'État, apparaissent non seulement sur la plateforme ouverte des données publiques françaises (data.gouv.fr), mais également sur la plateforme — spécifique — des données ouvertes du ministère de la Culture (data.culture.gouv.fr)⁴⁸³, offrant ainsi deux possibilités d'accès à deux conceptions différenciés des données ouvertes. La première, en effet, valorise la réutilisation des données dans le cadre d'application web (Fig. 12), la seconde s'orientant plutôt vers l'analyse des *data* mises à dispositions, notamment par le biais d'outils comme l'accès aux API ou la création de cartes (Fig. 13).

⁴⁸² Elle s'appuie ainsi sur plusieurs principes, en particulier l'ouverture par défaut (ou par principe) de l'ensemble des données produites ou collectées ; le principe de gratuité ; l'utilisation de standards ouverts et facilement réutilisables et la mise en place d'un service public de la donnée piloté depuis 2017 par la mission Etalab, chargé de la mise à disposition de ces données.

⁴⁸³ Dans leur rapport sur les sources permettant de mesurer l'activité muséale, Noémie Couillard et Maylis Navallon réalisé en 2022 (à paraître) décrivent les possibilités de stratégies *data driven* (soit de collecte, d'analyse et d'interprétation des données dans le but de développer des stratégies d'action) en étudiant de manière assez large les données pouvant être mobilisées au sein de l'*open data* gouvernemental. L'approche des deux autrices est ainsi liée à une démarche de découverte des différents jeux de données pouvant être collectés à cette fin. Mon propos est ici plus réduit et ciblé : les jeux de données ayant été définis en amont de la recherche suite à l'analyse exploratoire consacrée aux musées de Paris (Chapitre 3. 3. C).

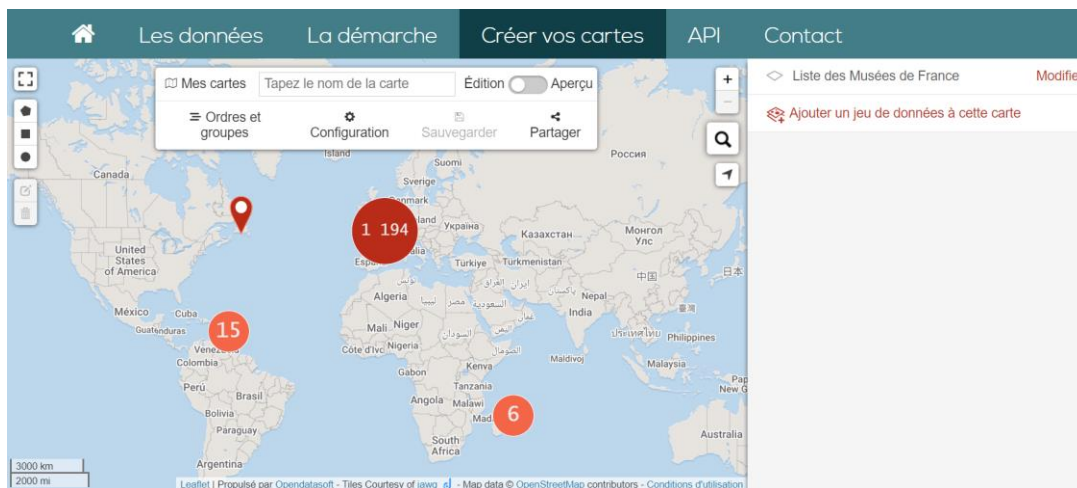


FIGURE 12. Présentation des applications réutilisant le jeu de données « Liste et localisation des musées de France » (capture d'écran)



Source : Etalab et ministère de la Culture (2022, 31 janvier)

FIGURE 13. Carte des musées de France obtenue à partir du jeu de données « Liste des musées de France » et de l'outil « Créer vos cartes » de la plateforme data.culture.gouv.fr



Source : Ministère de la Culture (2022, 8 décembre)

Ces variations de jeux de données laissent supposer l'existence de deux logiques de présentation disjointes : dans un cas, les jeux de données sont mis à jour et élagués — c'est le cas pour data.culture.gouv.fr —, dans l'autre, elles se font sur un processus cumulatif — ce



que laisse penser la structure de data.gouv.fr — ayant le mérite de pouvoir conserver, voire d'archiver, des jeux de données. Sans être en pleine mesure d'expliquer ce phénomène, ces mutations traduisent également les mouvements de mise en œuvre de l'*open data*, les réflexions autour de la structuration des données⁴⁸⁴ (qui ne sont pas égales dans le temps), et le temps nécessaire pour la prise en charge de cette politique, qui doit donner lieu à une systématisation de la structure déterminée pour ces données et permettre ainsi leur homogénéisation. En l'occurrence, les variations du nombre de musées intégrés dans le périmètre d'observation sont également significatives de la prise en charge de ces données encouragée par la politique de l'*open data* : on compte 1243 musées de France en 2012, 1244 en 2014, 1247 en 2015, 1254 en 2017, mais seulement 1221 en 2022 — et dans une moindre mesure, 1216 dans la dernière version du 8 décembre 2022. Cette baisse correspond non pas à un retrait massif des appellations entre 2017 et 2022, ou à la fermeture des musées, mais bien à une remise à niveau d'une liste « nettoyée » de ses scories. En effet, la plupart des musées qui ont disparu entre la liste de 2017 et celle de 2022 concernent soit des retraits effectifs d'appellation, des regroupements d'appellations (c'est le cas pour les antennes du musée de la Marine ou pour le musée Rodin de Meudon) ou la suppression d'établissements n'ayant jamais eu l'appellation Musée de France (Centre Pompidou-Metz ; Louvre-Lens ; Catacombes de Paris ; Aquarium de la Porte dorée [Paris] ; la crypte archéologique de Notre-Dame de Paris) — soit d'un ensemble de lieux liés aux musées de France, mais n'en ayant pas la dénomination.

Dans le cadre de cette recherche, la variabilité des informations accessibles d'un jeu de données à un autre suppose une première réflexion sur la possibilité de travailler non pas sur une liste donnée, mais de combiner les tableurs, afin d'obtenir une base de travail répondant aux besoins de la recherche. Elle implique notamment de faire coïncider les périmètres : ici, à partir de la liste des 1221 musées de France (8 janvier 2022), il apparaît que certains établissements n'apparaissent pas dans le tableur de la base Muséofile, mais uniquement sur la base elle-même⁴⁸⁵. Il s'agit notamment de trois musées ayant obtenu l'appellation en 2019 (Musée Champollion à Vif, Abbaye royale de Fontevraud, Archéosite de Montans) et d'un musée (musée Lamartine de Mâcon), fermé le 12 juin 2016 et dont les collections ont été

⁴⁸⁴ Les jeux de données liés à la « Liste et localisation des musées de France » (datés chronologiquement de 2012, du 31 décembre 2014, du 31 décembre 2015, du 31 décembre 2017, du 31 janvier 2022 et du 8 janvier 2022), présentent des informations qui ne sont pas fournies de manière constante dans un intervalle de temps défini : Le retrait notamment des données liées à la fermeture, l'ouverture et les journées de nocturne peut s'expliquer par leur volatilité, alors que l'apparition de données liées à la géolocalisation des établissements répond notamment à de nouveaux besoins techniques et concorde avec la stratégie politique de proposer des visualisations cartographiques. Il est intéressant de noter également les transformations liées à une catégorie particulière : l'année d'ouverture (2012, 2014) laisse place à la date de l'appellation (2014, 8 décembre 2022), et parfois, à la date de retrait de l'appellation (2017). Le lecteur peut se référer à la notice méthodologique pour en avoir une vision plus précise (Annexe 2. « France. La mise en œuvre d'une base de données globale ».)

Pour les besoins de cette recherche, et l'inscrire dans sa temporalité, j'ai utilisé le fichier mise à jour le 31 janvier 2022.

⁴⁸⁵ Il a donc été possible, pour ces trois cas précis, de consulter les notices intégrées dans la base POP pour compléter les descriptions.



transférées⁴⁸⁶ (au musée des Ursulines dont l'occurrence existe bien dans la liste des musées de France).

De fait, aborder la question de l'accessibilité des outils par l'intermédiaire de l'injonction politique de *l'open data* n'est ici pas fortuit. Elle correspond non seulement à des enjeux de visibilité, mais également de réappropriation de cette liste, l'ancrant dans l'esprit collectif et dans les actions publiques comme l'unique angle d'approche du monde des musées. Le deuxième élément repose dans le mouvement amorcé, à la fois d'une meilleure correspondance d'outils qui dessinaient, jusqu'alors, des panoramas légèrement différenciés⁴⁸⁷ et d'une uniformisation des périmètres⁴⁸⁸ à partir uniquement d'un même référentiel juridique.

Périmètres périphériques

Si les musées de France s'appuient sur un référentiel administratif — traduisant la mise en place d'un processus encadré de reconnaissance étatique à partir notamment d'une définition, de critères, et d'un écosystème de gestion à la fois des institutions et des informations — pour la constitution de leur périmètre, il n'en va pas de même pour les données extraites de *Museums of the World*, de TripAdvisor et de Wikidata. Leur principe de collecte n'est clairement pas exprimé de prime abord, d'autant qu'elles ne possèdent pas de définition de l'institution justifiant de la prise en compte des éléments intégrés dans leur base⁴⁸⁹. Cette absence remarquée d'un référentiel interroge de fait sur leur modalité d'existence, pouvant fonctionner comme autoréférencées (à partir d'un système de listes/notices) ou bien s'appuyant sur un référentiel extérieur (impliquant de retrouver leur trace numérique, notamment par leur site web). La seconde différence significative avec les musées de France repose dans l'usage de ces périmètres. Si, dans ce dernier cas, la liste constitue le soubassement des politiques publiques et culturelles, les trois systèmes périphériques ont une portée beaucoup plus floue. C'est ainsi qu'il faut les aborder : à la manière d'environnements autonomes, s'érigeant à la fois comme la seule porte d'entrée et la principale source d'information de leur propre écosystème, afin d'appréhender ce qui « fait musée ».

Museums of the World : la donnée marchande

En 2021, les éditions De Gruyter décident de la mise en place d'une base de données électronique — semblables aux versions *e-book* des répertoires jusqu'alors imprimés — marquant un tournant dans leur politique éditoriale puisque l'édition 2020 de *Museums of the*

⁴⁸⁶ À l'inverse, le musée Heurteloup-Chevallier (musée municipal) de Château-du-Loir (Sarthe), actuellement fermé, apparaît dans la liste des musées de France, mais n'est pas recensé sur la base POP.

⁴⁸⁷ Voir : Chapitre 3. 3. C. « Définir une approche discriminante ».

⁴⁸⁸ Ce processus et ses implications juridiques, notamment au regard des musées qui ne sont pas sous la tutelle de l'État, seront l'objet du Chapitre 5. 1. A. « Ancrage politique et juridique des musées de France ».

⁴⁸⁹ Ce constat est à nuancer pour Wikidata : l'élément « musée » est décrit de manière très large comme « l'institution qui conserve, collecte et expose des objets dans un souci d'enseignement et de culture », sans pour autant savoir dans quelle mesure cette définition est respectée ou systématisée dans un processus de collecte de données collaboratif. Voir : Wikidata, s. d.b.



World (la 27^e édition) est la dernière publiée par la maison allemande. Cette décision acte ainsi la fin d'un répertoire, dont la mise à jour des données — restant toujours un élément d'interrogation⁴⁹⁰ — n'est plus assurée.

Celles qui restent sont disponibles à partir du site web de l'éditeur (De Gruyter, 2021), et s'agissant de données marchandes, présentent un coût d'acquisition conséquent⁴⁹¹, comme ce fut le cas pour leur homologue papier. Si le processus de collecte et de mise à jour des données est opaque, il en va de même que notamment la nature de l'usage et des usagers de cette base⁴⁹² pour lesquels la visibilité est relativement obstruée. Les quelques travaux reprenant les données de ce répertoire s'appliquent à n'en relever que le nombre de musées présentés, comme soubassement d'une réflexion sur l'augmentation de ces institutions sur un territoire donné. C'est le cas par exemple de Gary Edson (2016) pour lequel le recensement des musées effectué dans ce répertoire permet d'observer la croissance des musées en Asie, en Amérique centrale et en Amérique latine, en Afrique et au Moyen-Orient, mettant en évidence les défis similaires auxquels ces régions sont confrontées. Guido Guerdozi (2015), étudiant le « boom » de l'architecture muséale, suppose une sous-estimation des chiffres avancés par les éditions De Gruyter (Guerdozi, 2015, p. 188-189). Cependant, si la collecte des données publiées dans le répertoire est le fruit d'un processus relativement opaque et si leur qualité n'est que rarement analysée et remise en question, force est de constater que celles-ci semblent pour le moins reconnues, voire accréditées par des institutions mondiales, en premier lieu par l'OCLC et par l'Unesco qui se sont longtemps appuyées sur des chiffres du répertoire pour justifier de la croissance des musées dans le monde⁴⁹³.

Cette base de données électronique est ainsi une traduction numérique des données présentes dans la version imprimée. La page d'accueil en reprend notamment les mêmes éléments de présentation, avec une description succincte de la base et des catégories d'informations disponibles⁴⁹⁴. La recherche s'effectue par mots-clés ou par catégories⁴⁹⁵ : elle donne ensuite accès à une liste d'établissements, présentés par ordre alphabétique ou par pertinence, qui renvoie à un système de notices exposant les informations mentionnées. Cependant, un rapide

⁴⁹⁰ Ce point a été abordé dans le Chapitre 3. 3. B : la méthodologie de collecte a fluctué au fil des éditions. Dans les premières années du répertoire, un questionnaire était envoyé aux institutions recensées afin de mettre à jour des données, mais dans les dernières éditions, la vérification des données est réalisée principalement par Internet, hormis pour les musées allemands.

⁴⁹¹ La base de données électronique de *Museums of the World* a été acquise en 2022 par la bibliothèque de l'Institut national d'Histoire de l'Art (INHA). Je remercie par ailleurs le service d'acquisition de la bibliothèque de l'INHA, notamment Fara Raliarivory, qui ont répondu favorablement à cette demande.

⁴⁹² Je renvoie ici le lecteur au Chapitre 3. 3. B. « Modifications du paysage informationnel ».

⁴⁹³ Par ailleurs, comme cela a aussi été mentionné précédemment, les rapports publiés réalisés par François Mairesse en 2020 et 2021 et publiés par l'Unesco (2019, 2020, 2021) continuent à s'appuyer sur ce répertoire comme source de données — non exclusive — sur l'état des musées dans le monde.

⁴⁹⁴ Nom du musée dans la langue d'origine avec une traduction en anglais si nécessaire ; Adresse, numéros de téléphone et de télécopie ; Adresse électronique et URL ; Type de musée ; Année de fondation ; Responsable du musée ; Personnel académique ; Collections et dispositifs d'accueil.

⁴⁹⁵ « *Full text* » (« texte complet »), « *Person* » (« personne »), « *Institution* » (« institution »), « *Type* » (« catégorie »), « *Subject* » (« sujet »), « *Place* » (« lieu »), « *Country* » (« pays »).



examen en montre les disparités de remplissage, interrogeant ainsi que la qualité des données collectées.

FIGURE 14. Exemple d'une notice complète (Musée d'Orsay, Paris) disponible sur la base de données électronique *Museums of the World*

The screenshot shows the website interface for 'Museums of the World'. At the top, there is a search bar and navigation links for 'EUR', 'EN', and 'Institut National d'Art'. The main content area displays the entry for 'Musée d'Orsay' in Paris, France. The entry includes a 'Licensed' badge, a 'Cite this' button, and a 'Print' button. The data is organized into sections: 'Title' (Musée d'Orsay), 'Address' (62 Rue de Lille, 75343 Paris, Cedex 07), 'Country' (France), 'Phone' (+33 140496814), 'Email' (presse@musee-orsay.fr), 'URL' (www.musee-orsay.fr), 'Type' (Art Museum), 'Founding Date' (1986), 'Description' (19th and early 20th c art (paintings, sculptures, architecture, decorative arts, photography(1848-1914))), and 'Keyword' (Art, Modern and Contemporary). A 'Staff' section lists several individuals with their titles and functions, such as Serge Lemoine (Pres.), Caroline Mathieu (Chief Cons.), and others. On the right side, there is a sidebar with the text 'Access brought to you by Institut National d'Art' and a small image of the museum building.

License	Licensed
Title	Musée d'Orsay
Address	62 Rue de Lille 75343 Paris Cedex 07
Country	France
Phone	+33 140496814
Email	presse@musee-orsay.fr
URL	www.musee-orsay.fr
Type	Art Museum
Founding Date	1986
Description	19th and early 20th c art (paintings, sculptures, architecture, decorative arts, photography(1848-1914))
Keyword	Art, Modern and Contemporary
Staff:	
Title	Serge Lemoine
Function	Pres.
Title	Caroline Mathieu
Function	Chief Cons.
Title	Philippe Thiébaud
Function	(Chief Cons.)
Title	Chantal Georgel
Function	(Chief Cons.)
Title	Alice Thomina-Berrada
Function	(Chief Cons.)
Title	Sylvie Patin
Function	(Chief Cons.)
Title	Françoise Heilbrun
Function	(Chief Cons.)
Title	Oliver Gabet
Function	(Chief Cons.)
Title	Laurence Madeline
Function	Cons.
Title	Catherine Chevillot
Function	(Cons.)
Title	Anne Roquebert
Function	(Cons.)
Title	Marie-Pierre Salé
Function	(Cons.)
Title	Emmanuelle Hérán
Function	(Cons.)
Title	Edouard Papet
Function	(Cons.)
Title	Anne Pingot
Function	Gen. Cur.
Title	Sylvie Patry
Function	(Gen. Cur.)

Source : De Gruyter, 2021



FIGURE 15 : Exemple d'une notice partielle (Musée Jean Mermoz, Aubenton) disponible sur la base de données électronique *Museums of the World* (capture d'écran).

Licensed

Musée Jean-Mermoz
Aubenton, France

Cite this Share this Print

Title	Musée Jean-Mermoz
Address	Pl Mermoz 02500 Aubenton
Country	France
Phone	+33 323977072
Type	Special Museum
Departments Collection (Person)	Mermoz, Jean

Source : De Gruyter, 2021

De fait, cette base de données, fondée sur un modèle marchand de la collecte de donnée, illustre un fonctionnement en vase « clos » : l'écosystème n'existe que par lui-même et pour lui-même, s'érigant comme le parangon de l'expertise muséale, plus porté sur la réputation historique du répertoire que sur la qualité des données présentées, dont les méthodes de collectes sont limitées⁴⁹⁶.

TripAdvisor : la visite mise à contribution

Autre acteur privé, l'entreprise américaine TripAdvisor est devenu en 20 ans, depuis sa création en 2000, l'un des principaux leaders sur le marché du tourisme, fondant son modèle sur l'*e-reputation* des établissements et des services liés au *e-tourisme*⁴⁹⁷. TripAdvisor fonctionne notamment sur un système de référencement détaillé. Cependant, là où les données sont collectées par les producteurs des bases de données, que ce soit pour les musées de France ou les musées du répertoire *Museums of the World*, ici les établissements enregistrés sont indiqués principalement soit de manière autonome par leur propriétaire, soit par les visiteurs. La présence d'une rubrique « Ajouter un lieu » (TripAdvisor, s. d.a) incarne bien cette possibilité, qui laisse la main à tout un ensemble d'acteurs et d'utilisateurs ayant dès lors la possibilité d'indiquer les lieux à visiter, leur catégorie, les informations associées et leur lien — ou non — avec l'établissement soumis. Intégrés à la catégorie « Attractions », les musées ont donc pour seuls critères d'appartenance ceux de leur catégorie générale. Ils doivent ainsi présenter un intérêt touristique, être « tout public » ; respecter la politique de TripAdvisor vis-à-vis des animaux ; disposer d'un nom officiel et d'une adresse permanente ; être ouvert et

⁴⁹⁶ Voir Chapitre 3. 3. B. « Les répertoires de musées ».

⁴⁹⁷ Je renvoie le lecteur au Chapitre 3. 3. B « Les guides face à l'essor du numérique et du e-tourisme : l'exemple de TripAdvisor », où le site a déjà été succinctement présenté.



disponible au grand public suivant un calendrier régulier ; être ouvert pendant au moins 12 semaines consécutives de l'année ; être ouvert actuellement ou accepter les réservations en vue d'une ouverture future (TripAdvisor, s. d.d). De fait, ce fonctionnement suppose une vision très large de ce qui peut être considéré et catégorisé comme un musée, la politique de vérification apparaissant ainsi comme quasi inexistante⁴⁹⁸. Cependant, cette indépendance des producteurs de données, hors de l'entreprise TripAdvisor, laisse également place à une seconde logique de référencement — dont on ne sait comment celles-ci s'articulent véritablement — plus récente, fruit de la collaboration entre TripAdvisor et les institutions culturelles. Depuis 2018 notamment, la plateforme a opéré une fusion entre tourisme et culture, à partir des données issues de ces deux secteurs, comme en témoigne notamment les projets de coopération développés dans le Val-de-Loire avec l'Unesco – Val de Loire et le château de Montsoreau – Musée d'art contemporain (Guggémos, 2019) permettant de réaliser une cartographie des parcours artistiques dans la région.

L'intégration des plateformes de référencement comme TripAdvisor dans les outils de recensement de l'activité muséale n'avait pourtant rien d'une évidence. Si elle permet de confronter les bases « institutionnelles », elle offre l'opportunité d'approcher des outils plus « usités » par le grand public, correspondant principalement aux usages contemporains et relativement récents du site. D'une part, il faut bien mesurer l'impact du développement technique et numérique dans le fonctionnement de la plateforme, qui n'est ici plus une « traduction » d'éléments préexistants. La version initiale de TripAdvisor, correspondant à la période de généralisation des sites web, s'éloigne en de nombreux points des possibilités offertes par le Web 2.0 — dit « Web social » — qui valorise l'ouverture de la publication des contenus numériques. Si les commentaires des utilisateurs sont très rapidement valorisés au sein de la plateforme, ils ne constituent pas le principal apport d'informations, qui est plutôt du fait des partenaires touristiques de TripAdvisor. De l'autre, la place accordée aux « attractions » ou « *things to do* » apparaît au fil des moutures, comme une catégorie mise en avant de manière relativement variable. À sa création, en 2000, TripAdvisor propose un accompagnement pour « trouver » des informations touristiques (Fig. 16) : les versions postérieures vont se développer principalement autour de la recherche d'hôtels et de moyens de transport. Ce n'est que de manière assez récente que la plateforme dispose de catégorisations plus précises pour classer les expériences touristiques, et intégrer celle des musées⁴⁹⁹.

⁴⁹⁸ Le site en lui-même ne semble pas réaliser une politique de vérification restrictive, ou du moins laisse perplexe quant à celle-ci. Comme nous le verrons *infra*, les corrections sont réalisées bien souvent par les contributeurs dans les commentaires mêmes.

⁴⁹⁹ Les musées sont intégrés dans une rubrique plus générale, dédiée aux « activités touristiques » — et non pas nécessairement patrimoniales ou culturelles — aux côtés des « sites touristiques », « espaces verts et parcs », « jeux et divertissements », « excursions en bateau et sports nautiques », « spas et bien-être », « vie nocturne », « cours et ateliers », « parcs aquatiques et d'attractions », « casinos et jeux », « zoos et aquariums ».

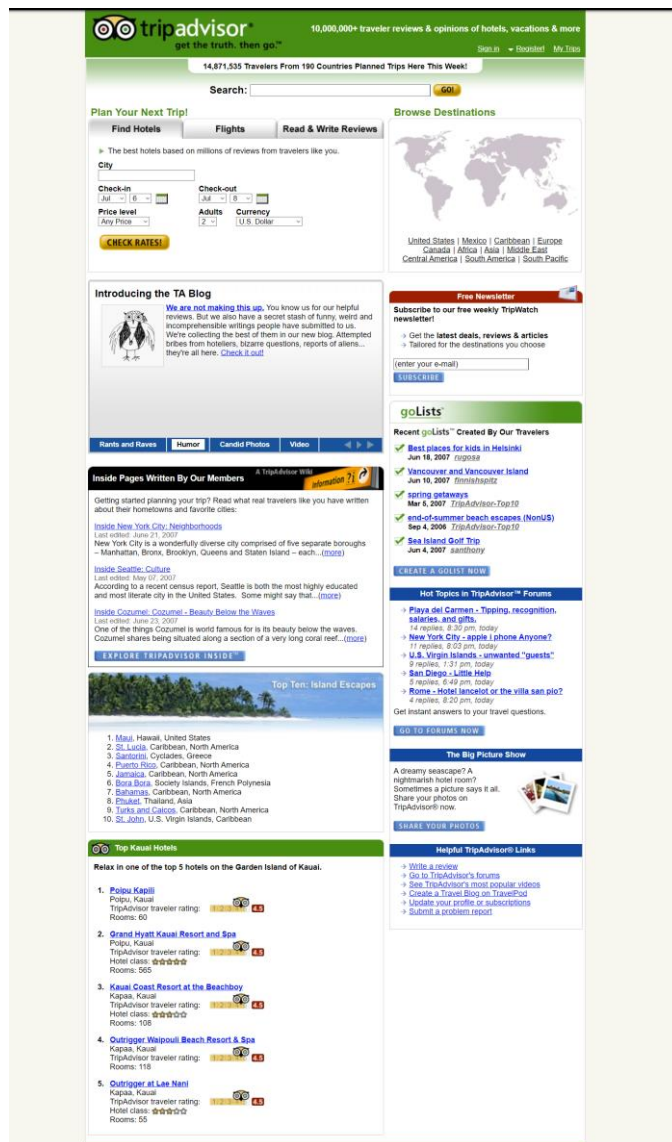


FIGURE 16. Page d'accueil de TripAdvisor en 2000 (capture d'écran)



Source : TripAdvisor, 2000

FIGURE 17. Page d'accueil de TripAdvisor en 2007 (capture d'écran)



Source : TripAdvisor, 2007



L'intérêt de la donnée collaborative repose dans le point de vue exprimé, qui n'est plus celui de l'autorité (musées de France) ou de l'expert éditorial (*Museums of the World*), mais bien celui du visiteur/utilisateur et donc du public comme contributeur/amateur. L'usage des informations contenues sur la plateforme, en particulier des avis émis par les consommateurs, a notamment donné lieu à plusieurs types de recherche centrés sur l'institution muséale, mettant au cœur des problématiques la question de l'expérience visiteur⁵⁰⁰, croisant parfois les attentes liées à l'idée de musée. Elizabeth L. Maurer (2011) aborde ainsi le rapport entre musée et attraction touristique à partir de l'étude de commentaires de quatre institutions représentatives du spectre muséal et non-muséal⁵⁰¹ et explore ainsi les limites de la perception de la notion de musée. De fait, l'un des apports les plus importants de TripAdvisor réside dans l'accès qu'il permet de la perception des visiteurs⁵⁰², et c'est en ce sens que les données sont la majorité du temps étudiées. Elles ne sont quasiment jamais sollicitées pour étudier la diversité des établissements référencés par la plateforme sous la catégorie « musée » ou pour comprendre les dynamiques inhérentes au champ muséal⁵⁰³.

Le rapport au collaboratif et son expression par le biais des commentaires de la communauté TripAdvisor se matérialisent dans quelques morceaux assez savoureux. Sur la notice du musée de la Bataille de l'Atlantique⁵⁰⁴ (alors localisée à Montreuil-sur-Mer, dans le Pas-de-Calais), un utilisateur indique en septembre 2018 avoir créé le fiche dudit musée :

[Lieu] apparemment méconnu, car n'existe pas sur le site tripadvisor. Eh bien moi je le crée, car c'est un lieu à voir. Je ne connaissais rien de la bataille de l'Atlantique et j'ai appris beaucoup de chose. Un grand merci à la personne de l'accueil qui nous a bien informé. Donc allez-y :-) (*sic*). (TripAdvisor, s. d.)

⁵⁰⁰ Les exemples de travaux académiques cités sont loin d'être exhaustifs, mais permettent d'illustrer la place prépondérante des commentaires issue de la plateforme TripAdvisor comme objet du champ scientifique : Paola Riva et Deborah Agostino (2022) mettent à jour les « dimensions latentes de l'expérience de visite » entre visiteurs locaux et non-locaux. Victoria D. Alexander, Grant Blank et Scott A. Hale (2018) étudient cette dynamique à partir de l'exemple des musées londoniens. Cette étude peut également donner lieu à des recherches liées aux représentations des visiteurs, qu'il s'agisse de perception d'un domaine spécifique (Perry L. Carter [2016], par exemple, revient sur les représentations liées à l'esclavage) ou de manière générale, aux attentes liées à l'idée de musée.

⁵⁰¹ Cette étude se fonde notamment sur trois critères : la gratuité et les coûts d'admission ; l'accessibilité et l'éducation.

⁵⁰² Dans son étude, Maurer (2011) indique par exemple que les « les organisations qui cherchent à influencer leur identification en tant que musées doivent être vigilantes dans l'évaluation et la réponse aux perceptions des visiteurs » (p. 35). (« *The organizations that seek to influence their identifications as museums must be vigilant in assessing and responding to visitors' perceptions.* »)

⁵⁰³ De manière générale, la plateforme n'encourage pas l'usage des données collectées à des fins académiques. En effet, les chercheurs et chercheuses ne sont pas désignés comme des utilisateurs potentiels de son API — qui est, au demeurant, un service payant. Celui-ci est destiné principalement aux développeurs web, afin de leur permettre d'accéder à un ensemble de données de « 8 millions de lieux, 1 milliard d'avis et en 29 langues » dans le but — lucratif — d'augmenter le trafic vers la plateforme. Seul un nombre limité de clés API (permettant d'authentifier les requêtes à des fins d'utilisation et de facturation) étant distribué, TripAdvisor indique clairement que le contenu ne peut être utilisé à des fins de recherche universitaire.

⁵⁰⁴ Le musée n'est pas un musée de France, mais apparaît dans les trois autres bases de données d'origine.



Pourtant, un second commentaire (antérieur, car daté de mai 2018⁵⁰⁵) souligne qu'il s'agit de fausses informations : « Le fort de KERBONN (avec un B) est situé près de CAMARET-sur-MER dans le Finistère. Rien à voir avec Montreuil-sur-Mer (sic) » (TripAdvisor, s. d.j).

FIGURE 18. Vue des ancrs disposées devant le musée-mémorial de la bataille de l'Atlantique à Camaret-sur-Mer (Finistère)



© CC-BY-NC Boulangerbenoit/Wikimedia Commons

Au-delà de l'échange contradictoire, la présence des commentaires aide parfois à dénouer des incompréhensions que ne résout pas la seule étude des données. Comme cette indication pour le Moulin-musée de la Brosserie de Beauvais (Oise) qui signale que

il n'y a pas de moulin musée de la brosserie sur le site de cette entreprise de Beauvais. Le Moulin Musée de la Brosserie se situe à Saint Félix à quelques kilomètres de Beauvais. Les photos que l'on voit sont celles du site de production des brosses Bioseptyl. rien à voir avec un musée (sic). (TripAdvisor, s. d.g)

Ces quelques exemples, bien que non exhaustifs, illustrent bien la potentielle marge d'erreur pouvant être identifiée, impliquant une attention accrue quant à la prise en considération des informations renseignées⁵⁰⁶.

Wikidata : un modèle d'encyclopédie « ouverte »

Une quatrième source, qui n'avait pas été directement mobilisée dans l'étude des musées parisiens, représente un système informationnel particulier, réalisant la jonction entre logique contributive (rencontrée chez TripAdvisor) et ouverture des données (approchée par le biais

⁵⁰⁵ La chronologie semble cependant peu compréhensible.

⁵⁰⁶ La fiche du « musée Île-de-France », localisé dans la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, mais ne comportant aucune information, a été supprimée. Voir : TripAdvisor, s. d. Musée Île-de-France. Après recherche par le biais du numéro du téléphone renseigné, il s'agirait de la Villa Ephrussi de Rothschild à Saint-Jean-Cap-Ferrat (Alpes-Maritimes).



de la politique de l'*open data* appliquée aux données publiques). Lancée en 2012, la base de données Wikidata se définit comme une « base de connaissance libre », caractérisée par sa gratuité, son principe collaboratif et la pluralité de langues regroupées. Elle compose ainsi le dépôt central des données structurées utilisées dans les multiples projets de la fondation Wikimedia (parmi lesquels l'encyclopédie Wikipédia, le dictionnaire Wiktionary, la bibliothèque Wikisource, etc.) et s'intègre, de fait, dans l'environnement des « wikis⁵⁰⁷ » (Fondation Wikimedia, s. d.). L'une de ses principales caractéristiques repose dans la saisie et la mise à jour de ces données : elles ne sont plus l'apanage des groupes d'experts et de professionnels, mais s'appuient sur la communauté des contributeurs de Wikidata. Pour autant, le fonctionnement des « wikis » forme une formidable opportunité de développement pour l'*open data* culturel, dont s'emparent certaines institutions muséales (Molinié, 2021 ; Nicolas Poulain, 2016) en enrichissant les articles de Wikipédia, en versant les images numérisées de leurs collections dans Wikimedia ou leurs données dans Wikidata. Cette réappropriation — bien que n'étant pas systématique — a pour effet de modifier à la fois la séparation entre expertise/contribution au fondement du développement des wikis, mais également suppose une transformation des missions de médiation attribuées aux musées. Comme l'indique Patrick Fraysse (2015), « il ne s'agit pas seulement de numériser des collections et des documents, mais de créer un mouvement de réflexion, d'usages, et de création autour de ce nouveau "patrimoine numérique" en construction et donc d'envisager une véritable action de médiation impliquant concrètement les usagers » (p. 5) en mettant en œuvre un véritable processus partagé. Dans ce cadre, « il ne s'agit plus de faire, mais de faire faire en supervisant les opérations. Dans cette perspective de partage, le professionnel acquiert une position d'expert et de contrôler du travail du public » (Fraysse, 2015, p. 5).

Les données extraites de la base libre Wikidata présentent une configuration spécifique. En effet, de très nombreux musées connus et réputés n'apparaissent pas dans les résultats collectés. Par exemple, pour la seule ville de Paris, le musée du Louvre ou encore le musée d'Orsay ne font pas partie de l'échantillon collecté, et cette absence d'établissements de grande ampleur (ou tout du moins, habituellement les plus visibles) se note sur l'ensemble des villes du territoire⁵⁰⁸. Cette approche en négatif est loin d'être silencieuse, car elle remet en question non pas la structure informationnelle, mais bien le choix de la catégorisation mobilisée. En interrogeant la catégorie — considérée comme globalisante — de « musée », c'est tout un pan des musées, identifiés uniquement comme « musées d'art », « musée de sciences », « musées d'histoire naturelle » ou encore — pour ne citer que ces exemples — « musées nationaux » par les contributeurs de Wikidata, qui est absent et invisible.

⁵⁰⁷ Le « wiki » désigne une application web permettant la création, la modification et l'illustration de pages, de manière collaborative.

⁵⁰⁸ Par exemple, sur la ville d'Antibes (Alpes-Maritimes), trois musées municipaux sont indiqués sur le site web de la ville (musée Picasso, musée Peynet, musée d'archéologie), un seul est présent dans la liste extraite de Wikidata. C'est le même cas pour Marseille (Bouches-du-Rhône), Nice (Alpes-Maritimes) ou encore Troyes (Aube).



Des bases de données limitées ?

Ces différentes bases de données, inscrites dans des systèmes informationnels spécifiques, composent des idéaux types et illustrent les comportements pouvant être rencontrés dès lors que l'on s'intéresse aux outils du recensement. Pour autant, elles accusent de plusieurs limites, qui doivent nuancer leurs apports dans une telle méthodologie. La première, et certainement la plus facilement perceptible, se matérialise par les informations collectées et présentées⁵⁰⁹, qui dépassent rarement la dénomination, la localisation géographique ou la description de l'institution (souvent de son contenu, très rarement de ses équipements) et sa catégorisation⁵¹⁰, parfois sa date de création⁵¹¹. De fait, les données accessibles apparaissent comme superficielles. Non seulement elles ne permettent pas d'accéder à une représentation précise de la structure du monde muséal français et des synergies à l'œuvre — ce que pourraient permettre de comprendre par exemple les statuts juridiques, la gestion administrative, des données sur le budget, le personnel ou la fréquentation — mais elles ne se recoupent que sur deux types de variables⁵¹², géographique et temporelle (voir *supra*), pour une base de données compilées finalement assez pauvre. Ces carences sont appuyées par les principes de collecte et d'actualisation choisis par les différents acteurs : peu vérifiables (hormis pour les musées de France), les données peuvent être obsolètes, souffrant de défaillance dans leur remplissage comme dans leur actualisation (voir *infra*).

Mais surtout, le point le plus important réside dans le fait qu'aucun de ces systèmes n'a pour ambition de quadriller l'ensemble du monde muséal français. Pour autant, c'est ainsi qu'ils sont pour le plus souvent interprétés et utilisés⁵¹³. La liste des musées de France et le site TripAdvisor ne répondent pas à un objectif de connaissance holistique, l'un consacré à la reconnaissance institutionnelle, le second au partage d'expériences touristiques. Et si une telle motivation peut être au fondement du répertoire *Museums of the World* et de Wikidata, leurs modalités de fonctionnement (le premier s'orientant vers la vérification d'une base ancienne de 20 ans, la seconde fondée sur la contribution et sur des catégorisations partielles) ne permettent pas de le réaliser pleinement. De fait, cette dernière observation permet de justifier l'approche choisie, par compilation des sources, la plus à même de donner une représentation large du monde des musées en France. Mais également, elle indique aussi, fondamentalement, que cette entreprise peut ne jamais en atteindre les limites.

⁵⁰⁹ Voir Annexe 2. « France. La mise en œuvre d'une base de données globale ».

⁵¹⁰ Le sujet des catégorisations pourrait également faire l'objet d'un développement poussé, tant elles traduisent les conceptions liées aux musées.

⁵¹¹ Voir Annexe 2. « France. La mise en œuvre d'une base de données globale ».

⁵¹² Voir Annexe 2. « France. La mise en œuvre d'une base de données globale ».

⁵¹³ Un dernier exemple récent est à mon sens assez significatif de l'usage de chiffres, dont on ne sait ce que ceux-ci regroupent. Dans le cadre de la création d'un musée de l'histoire des féminismes est en projet à Angers (Afémuse), la coprésidente Julie Verlaine indique que « sur les 3000 musées français, aucun n'était encore dédié à l'histoire de l'émancipation féminine » (AFP et RTBF, 2023). À ce titre, et même s'il s'agit d'utiliser les chiffres pour argumenter l'absence de musées de femmes dans le paysage français, on peut s'interroger sur les 3000 musées français et ce que ceux-ci recourent.



C. Enjeux de la statistique de comptage

Ce détour par les bases de données sources permet d'évaluer d'un nouveau regard la mise en œuvre, d'un point de vue technique, d'une base de données globale. Car la confrontation de ces différents univers ne relève pas de l'évidence : elle laisse apparaître des dilemmes intrinsèques à l'exercice de la statistique de comptage et du recensement, aussi rarement exposés qu'ils sont difficiles à trancher⁵¹⁴. La transformation d'un monde composé de plusieurs univers, au travers d'un outil structuré et codifié tel qu'une base de données, suppose d'en interroger à la fois le processus même de traduction et de transcription, et par extension, de représentation et de représentativité — et qui ne sont pas, *in fine*, exclusifs au cas étudié tout au long de ces pages. Ce périmètre global pourvoit l'image d'un monde construit par accumulation d'entités et souligne l'importance des enjeux structurels et techniques.

« Un » musée pour quelle entité ?

La réduction du monde muséal à une donnée numérique est le résultat d'une double transformation : d'une part, elle suppose la conversion d'un phénomène réel à une liste graphique, de l'autre elle ramène le périmètre d'un monde à celui d'un mot. Car finalement, de quoi parlons-nous lorsque l'on parle d'une « entrée » dans une base ? La première difficulté repose ainsi dans la *technè* de la notion de musée, liée aux visions qu'en offrent les structures informationnelles — et *in extenso* de la manière dont leurs données sont collectées et référencées. La multiplicité des logiques se confronte à ce qui forme une « unité » musée, délimitant une institution « complexe, multiforme et multifonctionnel[le] » (Gob et Drouguet, 2021, p. 11), composée par strates superposées (appellation, collection, bâtiment, espace muséographique, structure administrative, entité institutionnelle) et agences selon des logiques spécifiques aux structures informationnelles.

Repérer les logiques⁵¹⁵

Les quatre bases de données mobilisées ne proposent pas les mêmes modalités de référencement. Les logiques exprimées et identifiées permettent non seulement de nuancer le rapport à la donnée numérique (c'est-à-dire au nombre de « musées » obtenus), mais également de réévaluer ce qui est considéré comme « un » musée. Le système de référencement administratif des musées de France, au cœur du paysage décrit, est particulièrement explicite, mettant la collection — en adéquation avec les mesures de protection du Code du Patrimoine —, et sa reconnaissance par une entité juridique au centre

⁵¹⁴ La notice méthodologique « La mise en œuvre d'une base de données globale » présente dans l'Annexe 2 retranscrit notamment les choix qui ont été réalisés, dans un processus de nettoyage des données, d'abord pour chaque base de données (menant aux données intermédiaires mentionnées plus haut), de l'autre pour la base de données compilées.

⁵¹⁵ Cette approche est permise d'un point de vue méthodologique par le travail préliminaire sur les données, notamment à partir d'un travail de « nettoyage » des données, pour chaque base de données indépendante, et de confrontation des données obtenues pour la compilation de ces données.



de la conception des musées⁵¹⁶. L'effet immédiat est ainsi de penser « le musée » en dehors de son écrin architectural et physique, mais également institutionnel. En dehors de cette structure, les choses paraissent plus floues. De manière générale, l'approche valorisée par le répertoire *Museums of the World* est ancrée dans la constitution de collections⁵¹⁷ cohérentes et de leur rapport à l'espace qui les conserve et/ou les accueille. Un des exemples les plus significatifs est celui des musées de la Cave des Champagnes de Castellane (Épernay, Marne), dont l'établissement (vinicole en premier lieu) présente la diversité du patrimoine de l'entreprise conservé au sein d'un parcours unique (exposition de la Tour de Castellane, salle des Étiquettes, les Métiers du Champagne, musée champenois de l'Imprimerie, musée de la Tradition champenoise, musée des affiches Léonetto Cappiello) (Champagnes de Castellane, s. d.). Recensé uniquement dans *Museums of the World*, on en trouve ainsi sept entrées différentes. Les établissements référencés sur la plateforme TripAdvisor sortent de cet appareillage centré sur l'objet — et sur une fonction muséale — pour englober de manière plus générale celle de l'espace, en adéquation avec une conception « touristique » du musée fondée sur la visite⁵¹⁸. Point de convergence de ces différentes logiques, les musées recensés sur Wikidata permettent, de leur côté, d'appréhender les entités institutionnelles de manière globale.

La complexité des strates dessinées par les structures informationnelles s'exprime notamment par des épiphénomènes de regroupements et de séparations liées aux entités considérées selon leur référentiel. Elles apparaissent notamment dans le recoupement, qui n'est de fait pas toujours possible entre entité administrative, collections et espaces. Mais surtout, elles soulèvent, au-delà de la possibilité de faire coïncider les périmètres dans une démarche de recensement, des questions complexes en termes d'identité des établissements et de leur organisation interne (par exemple au regard de la billetterie ou du personnel affecté)⁵¹⁹.

⁵¹⁶ La présence d'un musée archéologique gallo-romain de Fréjus et d'un musée archéologique de la même ville (et avec lequel il partage la même adresse) pourrait aisément faire figure de doublon. L'arrêté du 23 juin 2008 transmet la propriété des collections du musée municipal d'archéologie de Fréjus (et du mobilier des fouilles archéologiques de l'espace Mangin) au département du Var en vue de la création du musée d'archéologie gallo-romaine qui obtient dans le même temps l'appellation « musée de France ». Les deux collections appartiennent ainsi au département, sont logées dans le même bâtiment, mais possèdent deux identifiants et notices Muséofile séparés et les deux appellations demeurent.

Voir : Arrêté du 23 juin 2008 approuvant le transfert de propriété des collections et attribuant l'appellation « musée de France » en application des articles L. 451-8 et L. 442-1 du code du patrimoine, 2008.

⁵¹⁷ La place des collections peut également se manifester par certains qualificatifs comme « *remarkable* » (« remarquable »), « *beautiful* » (« beaux »), insérant des touches de jugement de valeur dans un ensemble strict — voire « sec » — de descriptions de collections.

⁵¹⁸ Plusieurs notices y sont dédoublées, présentées à la fois en français et en anglais (Vienna Drapery Museum à Vienne [Isère], Normandy Victory Museum de Saint Hillaire-Petitville [Manche]) voire en langue régionale (Museu di a Corsica à Ajaccio (Corse-du-Sud)), comme moyen d'atteindre un public étranger.

⁵¹⁹ Il n'est cependant, à ce stade de la recherche et au regard aux données collectées, pas possible d'en établir un état des lieux complet.



Regroupements autour des musées de France

L'appellation « musée de France » incarne en particulier une tendance liée aux possibilités de regroupements des établissements devant ainsi les faire coïncider avec leur gestion administrative — question qui peut notamment faire écho aux fusions de musées au sein d'établissements publics⁵²⁰ — mais qui développe une logique contre-intuitive avec un modèle du musée fondé sur leur espace physique et leur médiation. Certaines appellations font office de regroupement pour des lieux géographiquement séparés. C'est le cas par exemple pour les antennes du musée de la Marine à Brest, Toulon, Port-Louis et Rochefort, qui ne possèdent pas, de fait, l'appellation, ou pour le musée Rodin de Meudon, annexe du Musée Rodin (Paris). Interrogeant ainsi l'inconstance de ces regroupements qui ne sont pas systématiques, Laetitia Barragué-Zouita souligne l'importance du degré de mutualisation entre les établissements pour établir un regroupement cohérent :

[...] le musée de la Marine est l'exemple parfait avec le musée de la Marine à Paris et 5 antennes en région ; il y a une seule appellation qui est celle du musée de la Marine à Paris et toutes les autres ce sont des annexes. Alors que dans ce cas-là on a une partie du personnel qui est dédiée, et que pour le grand public, quand vous allez à Brest, vous visitez le musée de la Marine à Brest. Ces antennes sont donc soumises aux obligations du Code du Patrimoine, etc. Elles sont gérées par la Marine [le musée national de la Marine, qui dépend du Ministère des Armées, ndlr] au niveau central, il y a le directeur des collections à Paris qui va régulièrement dans les établissements en région, etc. Donc finalement, pour nous, c'est un cas qui fonctionne. (Annexe 1)

Cette volonté de regroupement explique aussi les retraits des appellations attribuées au musée de la mode et du textile (Paris) et au musée de la Publicité⁵²¹ (Paris) en 2018 formant un seul ensemble — puisqu'installée dans un même lieu — avec le musée des Arts décoratifs (Paris), ou bien ceux de la Grande galerie de l'évolution, de la Galerie de minéralogie et de géologie, de la Galerie d'entomologie, de la Galerie de botanique et du Musée de l'homme (Paris) appartenant au Muséum national d'Histoire naturelle (2022)⁵²².

De fait, le paysage décrit par les musées de France peut se confronter aux séparations géographique (d'un espace à un autre), spatiale (au sein d'un même site), ou institutionnelle (entre plusieurs établissements). Le musée de la Légion étrangère, dispersé entre Aubagne et Puylobier (Bouches-du-Rhône), ne possède par exemple qu'une seule appellation. Dans le Calvados, à Honfleur, le musée d'ethnographie et de la marine compose deux musées pour une appellation unique, de la même manière que le musée Napoléon et le musée Africain de l'Île-d'Aix (Charente-Maritime), le musée municipal de la Ferté-Macé et le musée du jouet

⁵²⁰ Par exemple, les deux musées-ateliers de Jean-Jacques Henner et de Gustave Moreau ont été réunis dans un même établissement public en 2017, tout comme les musées d'Orsay et de l'Orangerie en 2021.

⁵²¹ Voir : Arrêté du 20 décembre 2018 retirant l'appellation « musée de France » en application de l'article L. 442-3 du code du patrimoine, 2018.

⁵²² Voir : Arrêté du 5 mai 2022 retirant l'appellation « musée de France » en application de l'article L. 442-3 du code du patrimoine, 2022.

Ces derniers retraits intervenant après la mise à jour de la liste des musées de France du 31 janvier 2022, ils ne sont cependant pas pris en compte dans le périmètre étudié ici.



(Orne), ou encore le Musée des Beaux-arts et la Galerie David d'Angers (Maine-et-Loire). À l'inverse, le musée de Picardie (Amiens, Picardie), musée de France, conserve les collections du musée d'Histoire naturelle de la ville, elles aussi possèdent l'appellation : il y a donc dans ce cas-là deux appellations pour un même lieu. Cette séparation entre entités n'apparaît par ailleurs pas évidente pour certains propriétaires. Dans le cas du musée archéologique (musée Armand Viré) de Luzech (Lot), situé dans le même bâtiment que l'Ichnospace, musée d'empreintes de dinosaures et fossiles, la commune indique deux musées comme « labellisés Musées de France » (Ville de Luzech, 2022) alors que l'appellation ne s'applique que dans le premier cas⁵²³.

Entités administratives et sites

Cependant, les regroupements observés par les musées de France ne correspondent pas aux séparations établies par les autres systèmes d'information sollicités, qui opèrent une séparation des unités en fonction de logique de collection, de site, ou simplement d'entité institutionnelle. Ainsi, la réduction du paysage muséal au travers des appellations ministérielles ne correspond pas nécessairement aux entrées considérées. Le musée Granet d'Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône) occupe deux sites, le musée à proprement parler, et le site Granet XX^e siècle dans la Chapelle des Pénitents blancs, qui composent deux entrées séparées. C'est le même cas pour le musée Jean Lurçat et de la tapisserie contemporaine d'Angers (Maine-et-Loire), également musée de France, investissant l'hôpital Saint-Jean et un bâtiment voisin.

FIGURE 19. Tapisserie du Chant du monde de Jean Lurçat, exposée dans la grande salle des malades de l'Hôpital Saint-Jean (Angers)



© CC-BY-2.0 Jean-Pierre Dalbéra/Wikimedia Commons

Cette logique oscillant entre assemblages et séparations interroge de fait certains regroupements institutionnels et sur la manière de les inscrire dans une base de donnée, notamment lorsqu'il s'agit d'écosystèmes. En l'occurrence, les écomusées illustrent ce fonctionnement en réseau, composé de plusieurs lieux, souvent géographiquement étalés. L'écomusée Maison des Pays en Bresse (Saint-Étienne-du-Bois, Aisne) comporte notamment

⁵²³ La dénomination du musée n'étant pas précisée dans la liste des musées de France, je me suis ici appuyée sur la fiche du musée présente dans la base POP (Ministère de la Culture, s. d.e).



la Ferme de la Claison et la Ferme des Mangettes — apparaissant dans la base de données compilées de manière autonome — mais également trois autres bâtiments qui ne sont pas mentionnés (bâtiment de Montaplan, bâtiment de La Carronière, et la ferme du Condal). À Brienne-la-vieille (Aube), le musée du Charronnage est un site de l'Écomusée de la forêt d'Orient, de même que la Maison des jours et de la Maison des champs (qui ne sont pas référencées). Ou encore, la papeterie de Vaux (Dordogne) appartient à l'écomusée de Lauvezère, avec la forge de Savignac-Ledrier. La notion de réseaux peut également s'appliquer à des échelles territoriale et administrative, allant de la région à la commune, comme outil de mutualisation de la gestion des musées.

Le cas des musées de la Citadelle de Ville-sur-mer (Alpes-Maritimes) en est symptomatique. Ces musées regroupent le musée Volti, le musée Goetz-Boumeester (musée de France), la collection Roux, et le 24^e BCA (Ville de Villefranche-sur-Mer, s. d.). Pour cet ensemble, on retrouve ainsi une unique entrée dans la liste des musées de France, cinq dans le répertoire *Museums of the World* qui prend en compte à la fois l'entité administrative et les différentes collections, et une chez TripAdvisor qui ne prend en considération que la direction du musée.

Espaces et collections

Une troisième échelle peut également être convoquée, car il n'est pas rare de retrouver plusieurs « musées » dans un même espace, qui mettent ainsi en rapport des entités « globales » avec une séparation « des musées », qui se manifeste notamment par des collections muséographiquement ou spatialement compartimentées. Le Château de Chantilly (Oise) intègre ainsi le musée Condé (musée de France) et le musée du Cheval (présent dans *Museums of the World*), présentant ainsi trois entités différentes. Le musée de Port-Royal (Magny-lès-Hameaux, Yvelines) se compose du musée de l'Abbaye et du musée national des Granges de Port-Royal, présentant trois entrées (TripAdvisor). Le Centre de la Vieille Charité (Marseille) abrite le musée d'archéologie méditerranéenne et le musée africain et océanien : cet ensemble compte pour trois entrées dans la liste, alors qu'il n'y a — finalement — seulement qu'un centre ou deux musées. On peut également mentionner le cas particulier du Musée d'archéologie de L'Aigle (Orne), également musée de France, qui est composé de trois espaces⁵²⁴ : le musée Juin 44, la météorite de L'Aigle et l'exposition d'archéologie. Cependant cette présentation ne se recoupe pas avec celle réalisée par la municipalité, qui indique seulement l'existence de quatre musées indépendants, dont le musée Juin 44, l'espace d'exposition de la météorite de L'Aigle, ainsi que le musée des Instruments de musiques et le musée Louis Verrière (Ville de L'Aigle, s. d.).

Dans d'autres cas, la limite paraît plus nuancée, puisque découlant d'une séparation réalisée dans des espaces sensiblement communs. À Crèvecœur-en-Auge (Calvados), le musée Conrad et Marcel Schlumberger appartient à l'Espace architectural normand composé par le

⁵²⁴ Ces trois espaces sont indiqués dans la description du musée présentée sur la fiche POP de cette entité (Ministère de la Culture, s. d.h).



château éponyme. Le musée de la poupée de Montbrison appartient aux collections du musée d'Allard (Montbrison, Loire), mais n'en forme pas un espace distinct : il s'agit certainement d'une partie des collections, mais elles ne sont pas identifiées comme telles par l'établissement⁵²⁵. *A contrario*, l'espace Jouets de Firminy (Loire), appartenant à l'écomusée des Bruneaux — composé pourtant d'onze espaces spécifiques (Château des Bruneaux, s. d.) — recoupe à la fois la question de l'espace, de la collection, et de sa reconnaissance. L'exposition permanente sur les églises fortifiées de la Thiérache (Vervins, Aisne) appartient au musée de la Thiérache dont elle est l'un des quatre espaces d'expositions, qui ne sont pour autant pas tous déliés de leur parcours d'origine (Office de Tourisme de La Thiérache, s. d.).

De fait, et bien que les cas exposés ici ne soient pas exhaustifs, il apparaît ainsi à la fois que le recensement des musées est soumis à deux contraintes qui engendrent des achoppements et des éloignements entre les entités recensées. D'une part, par que l'usage du mot — ou de la catégorie — « musée » ne prend pas en compte les mêmes périmètres, de l'autre parce que ces entités sont soumises à des mouvements de regroupements et de séparation qui complexifie l'imbrication des périmètres muséaux⁵²⁶.

Retranscrire les temporalités

Tout comme les espèces du vivant, les musées naissent, vivent et meurent. Parfois même, ils se métamorphosent, dans une succession de mouvements qui participent de l'évolution d'un phénomène inscrit dans une temporalité complexe, souvent oblitérée par le caractère permanent assigné à ces établissements. En considérant la base de données comme un outil d'observation d'un secteur en constante évolution, apparaît ainsi une problématique liée aux enjeux des transformations du monde des musées. Elle découle d'une part du besoin d'actualisation des données — dont la constance et la systématisation laissent à désirer — et de la transcription de ces mouvements⁵²⁷ au sein d'un outil pour le moins rigide, donnant seulement l'image d'un monde à un instant *t*, autant d'informations qui ne sont pas contenues dans les bases de données étudiées. Elles dépendent ainsi d'une recherche externe, permettant de vérifier l'existence des entités référencées afin de structurer un ensemble commun⁵²⁸.

⁵²⁵ La présentation du musée réalisée par le site web de la ville de Montbrison, bien que rappelant la thématique de l'enfance abordée par l'institution, ne fait à aucun moment mention de poupées, encore moins *a fortiori* d'un musée de poupée. Voir : Ville de Montbrison, s. d.

⁵²⁶ La séparation des unités, qui n'est pas réalisée de manière constante et souffre de plusieurs défaillances, suppose cependant de pouvoir identifier les entités similaires et celles qui peuvent être maintenues de manière autonome.

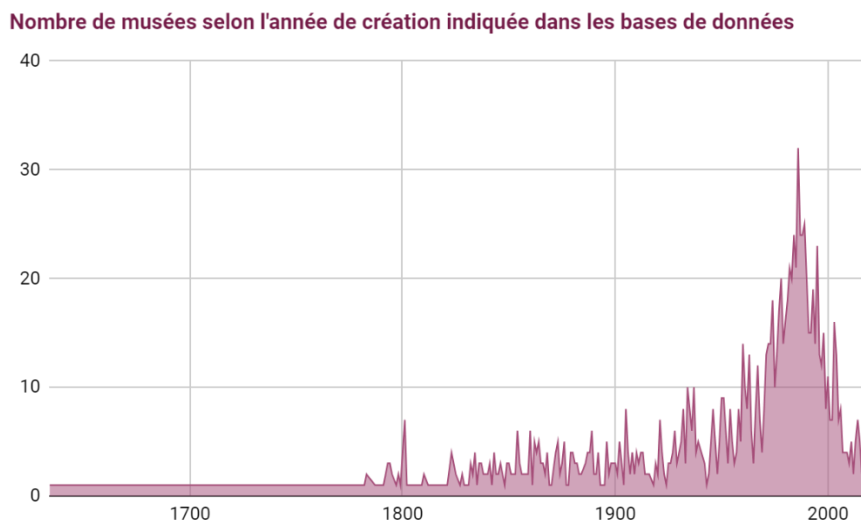
⁵²⁷ J'ai inscrit dans la base de données globale (Annexe 2. « France ») les établissements indiqués comme définitivement fermés et ceux dont l'existence est questionnée ou questionnable.

⁵²⁸ Chaque établissement a donc été le sujet d'une recherche Internet, les reliant à leur mode d'existence autonome. Cette démarche suppose cependant d'interroger de nouveau le concept de « trace » : la plupart des établissements disposent d'un site web dont ils sont les propriétaires, mais peuvent tout aussi bien être référencés uniquement et/ou en complément sur le site web de leur région, de leur département, de leur commune ou des offices de tourisme. Pour certains, cette trace est plus diffuse et nécessite de faire appel à des listes tierces (registre des sociétés, registre des associations, articles journalistiques). On notera également l'apparition de certains musées dans des bases de données du



Cette temporalité prend racine dans l'acte d'ouverture du musée, parfois fruit de longues années de maturation, mais également de transformations et de réouvertures, que ne peut traduire de manière fiable et systématique les années indiquées de création. Elles permettent cependant d'apprécier la dynamique du paysage muséal. En effet, parmi les 1216 établissements dont la date de création ou d'ouverture est indiquée, on observe un pic au tournant des années 1990/2000, qui correspond au « boom » des institutions muséales, dans une évolution qui s'accélère au début des années 1980.

FIGURE 20. Évolution du nombre de musées selon leur date de création



Source et remarques : Les données proviennent des quatre bases de données mobilisées et n'ont pas été corrigées. Lorsque plusieurs dates étaient indiquées (signalant parfois les dates de rénovations ou de réouvertures), j'ai conservé la plus ancienne. De plus, dans ce schéma, les musées dont la création est indiquée avant 1600 n'ont pas été retenus (ce qui est souvent le cas des musées présentés dans *Museums of the World*, dont le plus ancien, le musée d'Art et d'Histoire de Saint-Germain dans l'Yonne dont la création est datée de 448). Néanmoins, au regard du faible échantillonnage, cette évolution ne peut seulement qu'indiquer certaines tendances.

« Les fermetures ? Ça n'existe pas ça !⁵²⁹ »

Le point final de la vie d'un musée s'incarne dans la fermeture des établissements considérés comme tels. Pour autant, la notion même de fermeture laisse apparaître une diversité de situations, souvent difficiles à tracer, d'autant plus qu'elles s'entremêlent avec les couches composant l'organisation muséale. Les musées de France ne correspondent par ailleurs pas à cette vision d'un monde binaire, partagé entre ouvertures et fermetures, mais décentrent le regard sur une autre modalité, autour de l'obtention et du retrait de l'appellation. Certains musées, fermés, apparaissent dans la liste éponyme, mais loin d'y voir une erreur de mise à jour, il faut replonger dans les arrêtés ministériels pour retracer leur parcours. Tout comme

réseau social des voyageurs MonNuage.fr (base de données touristique), dans l'annuaire du tourisme Gralon.net ou encore du site de références Musées du patrimoine français (tenu par un amateur) posant ainsi la question du versement des données à partir d'une source donnée.

⁵²⁹ Voir : L. Manœuvre, Annexe 1.



les collections du musée Lamartine (Mâcon) ont été transférées au musée des Ursulines (Mâcon), les collections du musée Guimet (Lyon) et du musée d'Histoire naturelle (Lyon) ont été absorbées — avec celles du musée colonial, les collections anthropologiques et le dépôt des œuvres pontificales missionnaires — par le musée des Confluences (Lyon), musée de France depuis 2011⁵³⁰ et ouvert en 2014. La présence de ces deux entités pourrait donc sembler être une anomalie dans cette liste⁵³¹, si précieuse pour les organismes étatiques. Or, il n'en est rien, puisque celles-ci n'ont jamais fait l'objet d'un arrêté ministériel actant le retrait de l'appellation « musée de France » : leur présence est permise ainsi par l'existence des collections au cœur de ce musée.

De manière générale, la logique de protection appliquée aux collections « musées de France », en accord avec le Code du Patrimoine, appuie ainsi la vision d'un monde « en flux », où les fermetures « n'existent pas », comme le souligne avec une certaine ironie Laurent Manœuvre (Annexe 1). Pour autant, l'existence de ces institutions ne préjuge pas nécessairement de leur ouverture au public. Le Service des musées de France fait ainsi face à plusieurs modalités de « fermeture » dont la situation n'est pas « assainie » :

On tient au SMF une liste des musées fermés, sachant qu'il y a des musées qui sont fermés pour une bonne raison ou des musées fermés sur lesquels on sait qu'il y a des perspectives de réouverture, etc. Et il y a des musées fermés parce qu'un jour, il n'y a plus eu d'argent, parfois ce sont des musées qui sont encore dans une enveloppe et c'est juste qu'elle n'est plus ouverte au public, dans d'autres cas ils sont stockés dans des entrepôts quelque part, ou bien déposés dans d'autres musées qui s'en occupent à la place du premier musée. Tous ces cas sont possibles. Alors je dirais qu'on les suit de plus ou moins près, car notre souhait c'est, à terme, d'assainir cette situation-là. C'est-à-dire que soit il y a un projet, auquel cas le musée peut continuer à exister parce que l'on sait qu'il y a une perspective. L'exemple emblématique c'est Dunkerque, avec un musée des Beaux-arts qui est fermé au public depuis 2015, mais sur lequel il y a eu un PSC qui a été rendu en fin d'année dernière, il y a des perspectives de réouvertures. Ou le musée de Maubeuge, qui est fermé depuis plus de 30 ans, mais où aujourd'hui il y a quand même une personne en charge de la collection, qui essaie justement de la représenter, donc on sait que la situation est grave, mais pas désespérée. (L. Barragué-Zouita, Annexe 1)

L'absence de mesures de protection : des fins définitives

En l'absence de mesure de protection, les musées hors du périmètre des musées de France, en particulier des musées privés, incarnent une autre réalité. Celle d'abord des fermetures définitives, qui se manifestent par une cessation des activités, l'arrêt administratif des établissements, ou encore la dispersion des collections. Par exemple — et pour ne donner que quelques exemples, loin d'être exhaustifs — le musée des Lettres et Manuscrits de Paris, d'abord localisé rue de Nesle puis boulevard Saint-Germain, a été fermé en 2015 suite à la liquidation de la société Aristophil pour soupçons d'escroquerie en bande organisée (Carez,

⁵³⁰ Voir : Arrêté du 21 mars 2011 attribuant l'appellation « Musée de France » en application de l'article L. 442-1 du code du patrimoine, 2011

⁵³¹ On peut également noter que le musée des Confluences, le musée Guimet et le musée d'histoire naturelle de Lyon sont intégrés dans la même fiche Muséofile (pour laquelle on ne retrouve qu'un unique identifiant Muséofile) sur la base POP.



2017). Le musée de la Faune et de la Nature de Séez (Savoie) ou la Maison du Val d'Abondance (Savoie), constitués sous forme de sociétés, ont été fermés, alors que le musée Haut Savoyard de la Résistance de Bonneville (Haute-Savoie) voit la dissolution de l'association qui l'a créé. La Ferme-musée de la Tonnelière de Cour-Maugis-sur-Huisne (Orne) a vu sa collection mise aux enchères en 2020, suite logique au décès du collectionneur à son origine en 2002 (Rebours, 2020). Les fermetures peuvent être également le résultat de conséquences climatiques, mettent en suspens une activité, parfois fragile. Le musée-promenade de Louveciennes⁵³² (Yvelines) n'a pas rouvert depuis les inondations ayant touché son bâtiment (S. B., 2017), tout comme le petit musée de la Chartreuse Saint-Hugon - Karma Ling à Arvillard(Savoie), victime d'un incendie (Cœur de Savoie - Office de tourisme, 2023).

Des fermetures temporaires ?

Les fermetures peuvent également s'inscrire dans une temporalité limitée. Plusieurs cas de figure se présentent : le musée est fermé pour travaux ou pour rénovations, avec ou sans de date de réouverture, ou en vue d'un transfert. C'est le cas pour les musées de Bourges⁵³³ (Cher), en attente d'importants travaux de restauration, ou pour le musée de La Roche-sur-Yon (Vendée), fermé au public pour transfert en 2028, place Napoléon. Le musée peut également être fermé notamment parce que sa place d'ouverture annuelle est restreinte à quelque mois. Parfois, il l'est des suites de la Covid-19 et n'a pas réouvert depuis. Dans certains cas, il est seulement indiqué que « le musée est fermé jusqu'à nouvel ordre ».

Si, sur le papier, ces établissements conservent leur existence administrative, les périodes de fermeture, qui peuvent se compter autant en mois qu'en dizaine d'années, supposent des prises en charge variables, soumises à des contraintes qui ne sont pas toujours réglées. Par exemple, le musée Hébert (Paris), rattaché au musée d'Orsay, est ainsi fermé depuis 2004 « pour raisons de sécurité » (Rousset, 2023) et nécessite la résolution⁵³⁴, notamment financière, d'une situation entre les différents partis concernés, dont l'État (détenteur de la collection), le musée d'Orsay (auquel le musée Hébert est administrativement rattaché), l'établissement public de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais (propriétaire de l'immeuble) et la Fondation de France (légataire du donateur René Patris d'Uckermann). Le Musée arménien de France, émanation de la fondation Fringhian, abrité depuis sa création dans l'hôtel d'Ennery (géré par le musée Guimet) a vu son activité suspendue en 1995 pour défauts des normes du bâtiment. Rouvert brièvement en 2007, la fondation est depuis en « conflit » avec le propriétaire des lieux : les collections, obéissant aux mêmes obligations que les musées de France (inaliénables, imprescriptibles, insaisissables), sont encore entreposées

⁵³² Le musée-promenade a rouvert en 2020, sous le nom (et le projet) du musée du Domaine royal de Marly (Yvelines) (Cedolin, 2020).

⁵³³ Il s'agit du musée Estève, le musée des Meilleurs Ouvriers de France, ainsi que le musée de l'école (qui n'est pas Musée de France), qui s'ajoute au musée du Berry fermé depuis juin 2021 et à l'hôtel Lallemand

⁵³⁴ La question de l'avenir du musée a récemment été abordée par la députée Catherine Dumas au Sénat. Voir : Dumas, 2022.



en partie dans les espaces inaccessibles de l'hôtel d'Ennery (Bréson, 2015 ; F. Fringhian, Communication personnelle, 23 avril 2023). Plusieurs cas de figure interrogent ainsi l'aspect « momentané » d'une fermeture qui devient permanente : elle se traduit par une disparition progressive de ces établissements des outils du recensement, dont l'ambition n'est pas de transcrire des évolutions, mais bien de « guider » la visite.

Mouvements : transformations et transferts

L'interstice dessiné entre ouverture et fermeture laisse place aux mouvements qui participent de l'évolution du phénomène muséal. En effet, les musées peuvent « changer de nom, de lieu, de territoire de référence et seules demeurent les collections qui sont soumises à une relecture complète » (Chevallier, 2013, p. 11), mais ils peuvent également modifier leur projet muséal, en instaurant une relecture de leurs espaces. Le musée de l'ardoise de Fumay (Ardennes), fermé pour rénovation depuis 2010, doit ainsi être repensé dans un projet plus global de musée-bibliothèque (Conseil Départemental des Ardennes, 2023). Le musée Paul-Émile Victor à Prémanon (Jura) est devenu, pour sa part, l'Espace des mondes polaires, implanté dans un complexe plus imposant créé à cet effet, supposant ainsi de différencier ces deux entités qui pourtant se font suite (Espace des Mondes Polaires, s. d.). À l'inverse, la Maison des Jeux Olympiques d'Albertville (Savoie), a été repensée comme Tremplin 92 Montagne et Olympisme au travers d'un changement de scénographie permettant une relecture du lieu et des collections déjà existantes (Pays d'Albertville, s. d.). De fait, ici, cette seule entité a été maintenue dans la base de données.

FIGURE 21. Le musée Paul-Emile Victor (Prémanon, Jura) à sa création en 1988



© CC-BY-SA Pierre MARC/Wikimedia Commons



FIGURE 22. Espace des mondes polaires (Prémamanon, Jura) en 2017



© CC-BY-SA Pmau/Wikimedia Commons

Ces mouvements sont surtout ceux des transferts, nombreux, qui impliquent de retracer les implantations des établissements, qui parfois se croisent. Le musée de l'Infanterie de Montpellier (Hérault) est ainsi déplacé à Draguignan (Lagneau, 2018), en vue de l'ouverture d'un musée composé d'un musée de l'artillerie (musée de France) et de la bibliothèque historique des Écoles de Metz et Fontainebleau. Les collections du Musée archéologique de Nîmes (Gard) sont venues enrichir le musée de la Romanité ouvert en 2018 (Ministère de la Culture, s. d.f), alors que la fermeture du musée départemental d'Aubusson (Creuse) a permis l'ouverture d'un projet plus ambitieux de la Cité internationale de la tapisserie (Cité internationale de la tapisserie, s. d.).

Sans être en mesure cependant de retracer toutes ces modifications⁵³⁵ dans une base de données, j'ai gardé la trace de ces établissements vagabonds, comme mémoire de l'évolution du monde des musées. Celle-ci est corrélée à deux constats : d'une part, sur l'impossibilité de retracer ces évolutions sans rechercher en amont la trace numérique des « musées », de l'autre, sur l'absence de référencement systématique de ces nouvelles implantations, qui ne sont ainsi pas toutes incluses dans le périmètre étudié.

Repenser les modalités d'accès

Finalement, la question de la fermeture interroge surtout les modalités d'accès aux musées concernés. En sortant du modèle du musée comme écrin d'une collection et lieu d'une activité

⁵³⁵ On peut également mentionner le déplacement du musée Raimu, implanté à Cogolin (Var) à Marignane (Bouches-du-Rhône), les collections du musée Beaucaire d'Istres (Bouches-du-Rhône) ont déménagé rue José Cioto, le musée d'histoire contemporaine (Paris) est transféré à Nanterre sous la forme de La Contemporaine ; la médiathèque du CRMF transférée à Charenton, le Musée Pierre Marly (Paris) dans le Jura.



muséale, certains gardent un certain dynamisme pour continuer « à vivre » — parfois comme un dernier souffle. D'une part, les actions « hors-les-murs » offrent une opportunité d'ouvrir le musée et de toucher des publics habituellement éloignés, et apparaissent comme une composante essentielle d'un processus visant à faire vivre les musées fermés. Le Palais de la Découverte, fermé pour rénovation entre 2020 et 2024, a développé une structure éphémère, « Les Étincelles du Palais », implantée dans la capitale afin de maintenir des actions de médiation scientifiques. Le musée de l'holographie (Paris), fermé définitivement au public, propose également des installations hors les murs en lien avec d'autres institutions, de manière permanente (à l'Exploradôme de Vitry et au Luxembourg Science Center à Differdange) ou temporaire.

D'autre part, la continuité de l'activité muséale peut s'incarner dans des projets de musées virtuels, à partir notamment de la mise en ligne des collections. Ainsi, le musée de Sarlat-la-Canéda (Dordogne) affirme qu'il n'est « que virtuel » bien qu'« il existe une collection et une conservation de cette collection, des prêts d'œuvres aux autres musées » (Sarlat.info, s. d.). C'est le cas également le musée Bible et Terre Sainte (Paris) (Association Bible et Terre Sainte, 2014), du Musée arménien de France (Paris) (Musée Arménien de France, s. d.) et du musée Percheron (Mortagne-au-Perche, Orne) (Réseau des musées de Normandie), qui continuent d'exister grâce à leur avatar numérique.

FIGURE 23. Accueil du site web du Musée arménien de France



Ce musée est né de la volonté des arméniens de France de laisser un témoignage culturel sur le sol qui, il y a un siècle, a recueilli leurs ancêtres survivants du génocide. Créé en 1953 il a pour mission de préserver, exposer et transmettre leur culture.

Source : Musée arménien de France, s. d.

Les évolutions qui apparaissent ainsi, à partir de cette base de données, ne sont cependant pas présentées ou perceptibles de manière systématique. Mais déjà, sur les 7477 entités muséales



compilées, 512 sont définitivement fermées et 707 forment un ensemble « fantôme » : c'est donc près de 16,3% des données collectées qui peuvent apparaître comme caduques ou erronées. Au travers de cette difficulté, c'est ainsi la possibilité réalisable d'un suivi constant du phénomène muséal qui est remis en question.

Conflits de tailles

Enfin, le dernier aspect technique repose dans la représentativité des données collectées⁵³⁶, dans la même logique que celle évoquée par Jean Vergnet-Ruiz et Jacques Thuillier au début des années 1960. Les deux auteurs s'interrogeaient ainsi sur l'appareillage du monde muséal, permettant de relier des établissements qui ne sont pas comparables ni similaires, entre « de grands établissements comme le Louvre ou le musée d'Art moderne [qui] ont leur place nécessaire et reconnue dans la vie du pays » (Vergnet-Ruiz et Thuillier, 1962, p. 7) et les « simples chefs-lieux de canton [...] dont la prolifération anarchique disperse l'attention, décourage les initiatives, émiette les efforts et les crédits [...] » (Vergnet-Ruiz et Thuillier, 1962, p. 7). Le format même de la base de données contribue à cette mise en commun, où les différences de « poids » — et donc d'influence — sont élaguées. Dans le cadre des musées de France, Laurent Manœuvre indique ainsi qu'au SMF

[nous] avons tout fait pour gommer cette différence. Dans le catalogue des collections (Joconde), la Joconde n'est pas traitée différemment d'un tesson archéologique. La bibliographie peut même être tout aussi importante. De même, dans Muséofile, les musées sont traités sans différence. C'est au producteur de la notice de rendre celle-ci assez riche en explicitant l'historique du musée, de la collection, la qualité architecturale du bâtiment... (Annexe 1)

De fait, en considérant « un » musée sur le territoire comme « une » entrée dans une liste ou « une » fiche dans une base, les outils du recensement permettent la mise en relation entre des entités dont la taille, le fonctionnement et le poids dans l'activité muséale sont sans commune mesure. L'appareillage permis par le modèle de la base de données interroge de fait non seulement la manière de « compter les musées », mais également de représenter ce monde. En effet, il permet d'appréhender l'ensemble des entités présentes sur le territoire sans biais de réputation, et de donner accès à des informations pour le moins rarement mises en valeur. Mais la contrepartie est immédiate : car en « lissant » ce paysage, il en réprime ainsi les reliefs et les aspérités, dans une dynamique renforcée par l'absence effective d'informations structurelles, que ce soit sur la fréquentation, sur le budget de fonctionnement, sur le personnel affecté à ces établissements, sur leur organisation interne, ni même sur leur statut juridique, la taille et le volume de la collection ou encore le nombre d'expositions.

La construction de paysages muséaux est ainsi le résultat de processus stratégiques et méthodologiques, faisant intervenir des acteurs aux motivations et aspirations variables. Pour

⁵³⁶ Ce point a notamment été évoqué dans le Chapitre 3. 3. C « Ouvertures ».



autant, le résultat obtenu, par le recoupement de ces périmètres, laisse apparaître un décalage flagrant entre les efforts (du moins apparents) de collecte et de structuration des données, et le résultat obtenu, finalement assez superficiel. Entravant l'ambition d'une meilleure connaissance du phénomène muséal, ces limites peuvent laisser place aux deux variables obtenues — relatives à la dénomination et à la localisation des établissements considérée — et vont, de manière circonscrite, permettre d'interroger le « musée » par le prisme d'une relecture territoriale et conceptuelle.

2. Décentrer les regards : populations muséales du centre et de la périphérie

Dépouillé de ses attraits techniques et structurels, l'appareillage de la base de données (au singulier) se découvre, laissant apparaître en son point névralgique les diverses populations muséales recensées. Au-delà de l'aspect méthodologique, le panorama évalué à 7477 établissements dits « musées » suppose de remettre au centre des interrogations leur nature, rappelant ainsi l'une des premières interrogations exprimées — *qu'est-ce que ce que l'on compte ?* —, de comprendre ainsi les écarts existants dans ce monde construit par imbrication et de remettre en question la description (et la diversité) promue par ces établissements. Car ici, la composition d'un monde muséal à partir de périmètres superposés, reprenant un modèle formé par cercles concentriques (voir *supra*), crée une différenciation entre les populations les plus citées — en considérant que *citation équivaut reconnaissance* — et celles les moins présentes, les plus nombreuses, mais les plus marginalisées. Cette distinction, inhérente à la logique de mise en commun de bases de données (cette fois-ci au pluriel), renforce une rhétorique souvent convoquée, entre « vrais » et « faux » musées, qui se fonde sur un processus de validation, centralisé soit par l'administration (c'est le cas de l'appellation musée de France) soit par les pairs (par correspondance à la définition de l'ICOM). Elle enjoint ainsi à envisager cet univers en prenant en considération non seulement la nature des différentes populations qui la compose — et leur pertinence au sein d'une telle catégorie —, mais également la signification de leur présence ou absence, au sein d'un processus d'intégration oscillant entre reconnaissance et invisibilisation.

A. Se dire musée, faire musée ?

L'identification des populations muséales formant ces périmètres se confronte à certaines limites, que camouflent l'opacité et la dimension de la donnée numérique. Cette évaluation ravive une tension — évoquée *supra* — entre comportements collectifs et trajectoires individuelles, supposant de mettre en place une typologie — mais selon quelles modalités ? — qui permettrait d'en apprécier l'ensemble. Néanmoins, et c'est là tout le cœur du problème, la base de données obtenues par méthode combinatoire présente des informations et des



moyens limités pour qualifier ces populations⁵³⁷. En l'absence d'un système de catégorisation homogène et de critères objectifs et opérationnels, c'est d'abord par le prisme de l'intitulé des établissements — supposant d'être complété par des recherches externes et nécessairement, partielles —, et par leur positionnement au sein de ce système « imbriqué » que va s'ouvrir une porte d'entrée vers une possible meilleure compréhension du paysage muséal en France.

« Un » musée est-il « le » musée ?

Bien que constituant une ressource foisonnante — et c'est peut-être là même l'un de ses principaux défauts — aborder la question de la nature des musées à partir de leurs intitulés soulève une première complexité. Celle-ci est due au décalage existant entre un nom — en l'occurrence un intitulé — et une catégorie, entre se dire « musée » et « faire musée ». Car tous les musées référencés en portent-ils le nom ? Vraisemblablement pas. Au contraire, au regard du corpus étudié, la famille des musées se compose d'une multiplicité de formes qui s'agrègent à un phénomène plus large.

TABLEAU 22. Principales occurrences recensées dans les intitulés des établissements désignant une forme muséale

Termes	Nombre d'occurrences
Musée	4279
Maison	686
Château	498
Galerie	442
Centre	253
Écomusée	186
Espace	164
Autre	969
Total	6508

En effet, parmi les 7477 intitulés recensés, 4279 (soit 57,2 % des établissements) comportent la qualification « musée ». Si celle-ci est la plus répandue, elle n'est cependant pas l'unique dénomination : y apparaissent ainsi d'autres termes, faisant référence à des formes muséales institutionnalisées et reliées au phénomène muséal⁵³⁸. Celle de la « maison » (686 occurrences soit 9,2 % des établissements) rappelle la patrimonialisation des espaces domestiques (notamment au travers du label « Maison des Illustres » attribué par le ministère de la Culture) ou à la mise en place de lieux liés à l'accueil (les « maisons du patrimoine »). Les châteaux (498 occurrences soit 6,7 % des établissements) et les galeries (442 occurrences, soit 5,9 %

⁵³⁷ La mise en œuvre d'un différentiel se heurte cependant à plusieurs difficultés, toutes reliées à l'absence d'informations plus développées sur ces établissements. Elles dépendent des informations disponibles hors des systèmes d'information eux-mêmes, à partir notamment des descriptions présentes sur les sites Web des musées, souvent partielles, voire absentes.

⁵³⁸ Les valeurs données correspondent à l'apparition des termes au sein du corps. Cependant, il n'est pas exclu que certains soient utilisés à d'autres fins : le nombre d'occurrences n'a ici qu'une valeur indicative.



du panorama), bien que désignant d'un côté les sites et monuments historiques, et de l'autre les galeries d'art, appuient ce renvoi à la spatialité et à la nature des établissements. Dans une moindre mesure, on y retrouve également des centres (253 occurrences), qu'ils soient culturels, d'art, d'exposition, d'interprétation, ou de scientifique, des écomusées (186 occurrences) et des espaces (culturels, muséal⁵³⁹, d'art, archéologique, etc.) (164 occurrences).

Un vocabulaire spécifique ?

Cette première esquisse des formes constituant le paysage muséal français est loin d'en indiquer toute la complexité. Néanmoins, elle interroge les dénominations utilisées dans les bases de données mobilisées : s'agit-il des noms officiels des établissements ou d'une réadaptation de ces termes par les différents systèmes d'information ? Permettent-ils d'en distinguer des populations particulières ?

En plongeant dans les dénominations des établissements listés dans la base de données *Museums of the World*, deux tendances se dégagent. D'un côté se retrouve tout un ensemble de lieux pouvant exister en tant qu'institution autonome, mais pourtant flanqués du qualificatif « musée », comme un moyen de justifier de leur présence au sein d'une telle liste. Aux côtés de formes possédant une définition « officielle », ou du moins muséologique (château-musée ou musée-château⁵⁴⁰ ; maison-musée ; écomusée ; bibliothèque-musée, par exemple), d'autres font office d'établissements détournés de leur fonction première (ferme-musée ; atelier-musée ; musée-chapelle, entre autres). Elles font face à un second courant, moins surprenant et plus commun avec les autres listes, de lieux qui qu'en font nullement mention, pouvant paraître proches des traits du musée traditionnel (collections, expositions permanentes, expositions, trésor, par exemple) ou plus éloignés (abbaye, château, fort, forteresse, chapelle, réserve géologique, salle, espace culturel, résidence, cuivrierie, etc.). De son côté, l'exploration de la liste constituée à partir des données de TripAdvisor transcrit la vision touristique — déjà repérée *infra* —, au centre de son existence. Les dénominations des lieux ne sont pas étrangères à cette perception et confirment certains traits décelés sur le périmètre parisien. Le vocabulaire employé recoupe un ensemble large de lieux, soit directement affilié au phénomène muséal (musée, muséum, écomusée, maison, historial), soit constituant un monde proche (par exemple, espace, centre, fondations, ateliers, salle,

⁵³⁹ Rappelons que l'expression « espace muséal » désigne selon André Desvallées « non seulement le musée classique, dans un bâtiment couvert, mais aussi de tous les lieux correspondant à des formes extensives de cette institution, qu'ils soient couvert ou non couvert, tel que le centre d'interprétation, jardin botanique ou zoologique, ménagerie, aquarium, biodôme, planétarium, palais-musée, site naturel, archéologique ou historique, site musée, cité historique, éco-musée, etc. » (Desvallées, 2022a, p. 241).

⁵⁴⁰ Ces deux typologies, selon l'ordre des mots employés, soulèvent des réalités différentes, qui sont explicitées par André Desvallées, lorsque celui-ci établit la définition du musée château comme « catégorie de musées installés dans un château. À la différence du château-musée et du palais-musée, qui vise à en restituer les salles telles qu'elles étaient ou avaient été lorsque le château était occupé normalement, il se propose d'aménager ces salles dans un but plus systématique, plus proche du musée traditionnel » (Desvallées et Mairesse, 2011a, p. 626).



observatoire et dans une très large part, galerie⁵⁴¹). Certaines dénominations font par ailleurs référence à des sites (mont, jardin, domaine, caveau, etc.). L'apparition de ces dénominations pourrait apparaître comme disqualifiant pour l'ensemble des établissements qui n'en portent pas le nom. Or, la variété de ce vocabulaire évoque un problème fondamental pour le champ muséal : celui de ses frontières intrinsèquement floues et poreuses.

De manière générale, ces différentes dénominations indiquent l'inscription du phénomène muséal dans un monde hétérogène, où les unités ne sont pas uniformes. Les spécificités de vocabulaire laissent apparaître en filigrane non pas les qualités intrinsèques des organismes recensés, mais renforcent surtout le constat de l'existence de conceptions différenciées du musée. Cette vue d'ensemble succincte interroge néanmoins le lien existant entre le vocabulaire employé et l'identité réelle des établissements, qui relève de stratégies portées par les acteurs du monde muséal⁵⁴². Serge Chaumier⁵⁴³ résume ainsi cet écart autour de stratégies d'imitation ou de distinction relatives à l'image même du musée, rappelant que « si certaines initiatives revendiquent le terme de *musée* bénéficiant de l'appellation légitimant de grandes institutions, d'autres préfèrent s'en démarquer, estimant que le terme de musée est connoté comme un lieu mort, statique, peu accessible au public, trop élitiste » (Chaumier, 2003, p. 37).

Les différentes stratégies relatives aux intitulés de musées soulève la complexité de notre objet d'étude, à partir de motivations spécifiques, à la fois celles des acteurs des établissements autour de leur identification et de leur communication, mais également celles des systèmes d'informations collectant ces données pour les communiquer à leur propre audience. La diversité de ces dénominations est de fait à ce stade très loin de décrire de manière satisfaisante la complexité du phénomène muséal. Elle permet néanmoins d'émettre l'hypothèse que ces écarts de périmètre sont le fait de populations muséales particulières, prises en compte — ou non — dans les bases de données sources, et positionnées de manière spécifique dans le modèle d'imbrication des périmètres (voir *supra*).

B. Autopsie des périmètres : former des populations

Pour comprendre la formation de ces périmètres, il est ainsi nécessaire d'observer les décalages existants à partir de deux points de distanciation : d'une part entre le cœur du modèle (donc des établissements cités dans toutes les bases de données) et sa périphérie la plus éloignée (ceux qui ne sont cités qu'une fois), de l'autre entre les musées inclus seulement dans le répertoire *Museums of the World* et ceux présents uniquement sur le site de référencement TripAdvisor, qui constituent près de 65 % du panorama décrit.

⁵⁴¹ Voir : Chapitre 3. 3. C. « Définir une approche discriminante ».

⁵⁴² Cette problématique reste cependant ici limitée : une analyse possible reposerait dans l'analyse du discours porté par les acteurs des musées, qui n'a pas été réalisée au regard de la méthode employée, centrée sur les systèmes informationnels. Elle pourrait cependant faire l'objet d'une recherche future.

⁵⁴³ Il n'est cependant pas le seul : on y retrouve le même constat chez André God et Noémie Drouguet (2021) ou chez Isabelle Cousserand (2009), comme un *topos* récurrent, mais rarement évalué.



L'ampleur d'une telle entreprise ne permet pas d'étudier ces ensembles de manière entièrement satisfaisante. Les observations ont été réalisées principalement d'un échantillon représentatif de cinq départements en prenant en compte la taille du réseau muséal — de très fort à très faible —, des phénomènes d'urbanisation, mais également de la localisation géographique : les Bouches-du-Rhône (207 musées), le Finistère (144), la Lozère (22), la Meuse (35) et la Seine–Saint-Denis (17).

TABLEAU 23. Nombre d'entrées selon les bases de données mobilisées, pour les cinq territoires étudiés

Département	Nombre d'entrées dans la base de données globale	Nombre de musées cités dans toutes les bases de données	Nombre de musées cités seulement dans <i>Museums of the world</i>	Nombre de musées cités seulement sur TripAdvisor
Bouches-du-Rhône	207	10	55	79
Finistère	144	6	57	40
Lozère	22	0	11	3
Meuse	35	2	8	13
Seine-Saint-Denis	27	0	7	10

La part des musées cités uniquement dans *Museums of the World* ou sur TripAdvisor reste la plus constitutive du réseau muséal recensé dans ces départements, puisqu'étant numériquement la plus nombreuse. Néanmoins, sur ces territoires, la part de ces musées, selon l'une ou l'autre source, n'obéit pas à une logique réitérable. Pour les Bouches-du-Rhône, 38,2 % du panorama est dessiné par TripAdvisor, ce qui n'est pas si étonnant au regard de l'impact du tourisme sur ce département. Néanmoins, c'est aussi le cas pour la Meuse et en Seine–Saint-Denis, qui, hormis leur faible densité muséale, ont finalement peu de points communs. À l'inverse, dans le Finistère et en Lozère, la part la plus large du panorama est obtenue à partir des musées présentés uniquement dans le répertoire *Museums of the World*. L'observation de ces populations permet cependant de faire émerger quelques traits structurels, qui, s'ils ne sont pas exhaustifs, sont tout au moins les plus représentatifs et médiatiquement diffusés. Ils justifient ainsi l'existence de grandes familles et laissent envisager les possibilités de croisements génomiques entre populations.

Le monde muséal hors des « musées de France »

Le déplacement d'une focale hors du paysage muséal décrit par les musées de France et leurs critères (voir *supra*) met au jour des populations muséales communes entre les différentes bases de données mobilisées. Si l'évolution de la conception du musée est le fruit de mutations courant sur plus de deux siècles⁵⁴⁴, le panorama muséal actuel est fortement influencé par

⁵⁴⁴ Voir : Chapitre 1. 3. A. « Mutations et métamorphoses dans le champ muséal » et Chapitre 3. « Explorer le champ muséal : les musées de Paris. Récit d'une recherche ».



l'évolution du phénomène au cours du XX^e siècle, en particulier au « boom » muséal de ses trois dernières décennies. En marge du développement des musées gardant comme point de référence le modèle classique de l'institution, ce dernier connaît un relatif effacement engendré par des « approches renouvelées » du musée (Gob et Drouguet, 2021, p. 51). Formant des familles aux traits communs, c'est par leur distance avec le noyau dur du monde des musées français que ceux-ci seront présentés.

Le musée sous toutes ses formes : autour de la définition

Le monde des musées ne disparaît pas aux limites dessinées par les critères des musées de France (voir *supra*). Au contraire, ceux-ci ne sont qu'une application possible issue de l'opérationnalisation d'une définition — celle de la loi. Dans ce cadre, la définition établie par l'ICOM⁵⁴⁵, volontairement plus large que celle de l'administration française (Desvallées, 1993b, p. 140), constitue une enveloppe conceptuelle dans laquelle s'insère une large partie des établissements référencés dans le répertoire *Museums of the World* et sur TripAdvisor, qui ne correspondent plus à des critères spécifiques et mesurables, mais à des traits structurels.

Ainsi, les listes de musées établies de manière exclusive à partir du répertoire *Museums of the World* et du site de référencement TripAdvisor se recourent principalement autour de variations du modèle muséal traditionnel⁵⁴⁶. Les établissements qui peuvent s'y rattacher forment une sorte de nébuleuse, des institutions les plus conformes à une définition réglementaire à celles qui n'en partagent que quelques caractères communs. Dans le premier cas, la conformité au modèle canonique du musée classique, qui n'est pas signalée par l'appellation « musée de France », rappelle que cette reconnaissance n'est pas un dû puisque le processus est initié par le propriétaire de l'établissement. De fait, en s'appuyant sur la responsabilité des personnes et/ou des institutions, l'appellation « musée de France » devient l'objet de stratégie d'acteurs dont la responsabilité se situe hors du champ des politiques publiques et culturelles : elle peut tout aussi bien représenter un atout communicationnel et financier pour ces institutions qu'une forte contrainte (du fait notamment du contrôle scientifique et technique de l'État) pour les propriétaires. Dans la seconde configuration, malgré un modèle — ou du moins une imagerie — centré autour du modèle classique, tous les établissements recensés ne sont pas en mesure de satisfaire l'ensemble des exigences nécessaires pour être considérés comme des musées, même au regard de la définition de l'ICOM. L'amplitude des variations autour de la forme traditionnelle du musée reste ainsi

⁵⁴⁵ Pour rappel : « Le musée est 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 » (Statut de l'ICOM, 2007). La définition de 2022 étant différente, il pourra être intéressant de s'interroger sur les effets avérés de ces modifications sur la manière de concevoir les populations muséales.

⁵⁴⁶ Rappelons ici les principales caractéristiques du modèle muséal classique, tel que celui-ci s'est développé au XIX^e siècle, qui s'appuient sur la présence d'une collection, le caractère multifonctionnel de l'institution, l'identification à un bâtiment, la distinction entre exposition permanente et temporaire, la place marginale du visiteur et le rôle central du personnel scientifique (en l'occurrence les conservateurs) (Gob et Drouguet, 2021, p. 50-51).



particulièrement éclectique (autour des thématiques, des statuts juridiques, des collections et de leur volume, de leur surface, de leur personnel, etc.) interrogeant par là même la possibilité de prendre en compte les spécificités des individualités référencées au sein de ces grandes familles de population.

Ce premier contour se forme par l'extension de certaines populations rencontrées au sein des musées de France, mais qui en sont parfois marginales. C'est notamment le cas des musées associatifs et des musées de fondation, mais également des musées privés qui outrepassent pour certains le caractère non lucratif imposé aux musées.

Considérés en marge des « vrais » musées, une très large partie de ces musées sont gérés par des associations et des bénévoles, marquant une rupture avec la professionnalisation du secteur muséal. Par exemple, le musée de l'histoire de Rosny-sous-Bois⁵⁴⁷ (Seine-Saint-Denis) est géré par la Société d'Histoire de Rosny (créée en 1975) et présente l'histoire locale de la commune au travers d'un parcours de sept salles thématiques (Ville de Rosny-sous-Bois, 2023). À Marseille, le musée de la Réparation navale⁵⁴⁸, installé dans les locaux mis à disposition par le Grand Port maritime depuis 1982, est géré par l'association culturelle de la réparation navale marseillaise, avec pour ambition de « conserver la mémoire des métiers de la réparation navale » (Office de la mer, s. d.). Les membres de l'association assurent des visites guidées de l'exposition permanente, une fois par semaine. En Seine-Saint-Denis, l'association Banlieue Nord s'occupe du musée des Cultures légumières et de ses réserves à La Courneuve, dédié au patrimoine maraîcher local⁵⁴⁹. Fermé depuis 1995, les membres de l'association portent encore à ce jour un projet de réaménagement des collections (Garcia Lopez, 2022). Parfois même, la reconnaissance de l'État devient un argument touristique pour justifier de l'apparent sérieux de ces établissements. Le musée de Calès⁵⁵⁰ à Lamanon (Bouches-du-Rhône), dont la collection tenue et présentée par l'association Calès-Saint-Denis-Lamanon (Association Calès Saint-Denis de Lamanon, s. d.), est indiqué comme étant « classée et contrôlée par le SMF » (Provence-Alpes-Côte d'Azur Tourisme, s. d.) alors qu'il n'apparaît pas dans la liste des musées de France⁵⁵¹.

La grande majorité de ces musées présentent une perspective ethnologique, inscrite dans une prise de conscience d'un patrimoine (parfois quasiment mythologique) à sauvegarder et à transmettre : l'exposition est ainsi complétée par la nécessaire animation culturelle (visites guidées, manipulations, ateliers). Ainsi, le petit musée des deux Albert de Marvejols⁵⁵² (Lozère), installé dans l'ancienne chapelle de l'hôpital-hospice de Marvejols, propose la reconstitution d'un atelier d'imprimerie « vivant » (Gévaudan Authentique, s. d.). Le musée vivant de la Filature des Calquières⁵⁵³, situé à Langogne (Lozère) dispose de plusieurs

⁵⁴⁷ Ce musée est cité uniquement dans le répertoire *Museums of the World*.

⁵⁴⁸ Ce musée est cité uniquement dans le répertoire *Museums of the World*.

⁵⁴⁹ Ce musée est cité uniquement dans le répertoire *Museums of the World*.

⁵⁵⁰ Ce musée est cité uniquement dans le répertoire *Museums of the World*.

⁵⁵¹ Cela pose par ailleurs la question — qui sera abordée dans le Chapitre 5. 1. A — des limites réelles établies par l'appellation au sein de cette population muséale.

⁵⁵² Ce musée est cité exclusivement sur TripAdvisor.

⁵⁵³ Ce musée est cité exclusivement sur TripAdvisor.



équipements visant à valoriser cet ancien bâtiment industriel (musée vivant, galerie d'exposition, cinéma dynamique, boutique).

De manière marginale, mais tout aussi significative des diverses gestions possibles, les musées de fondation (qui partage le caractère non lucratif des musées associatifs) s'intègrent dans cette excroissance formée par les musées classiques et s'orientent plus facilement sur la gestion du patrimoine artistique. Par exemple, le musée Regards de Provence⁵⁵⁴ (Marseille), créé en 2013 sous l'égide de la Fondation Regards de Provence (formée par un couple de collectionneurs marseillais), possède un « patrimoine artistique important de plus de 1000 œuvres liées de près ou de loin au territoire du Sud » (Musée Regards de Provence, s. d.).

Une seconde tendance, qui semble également prolixe, repose dans les musées privés, en particulier les musées d'entreprise. Cette catégorie de musée, se développant dès le XIX^e siècle, désigne une organisation qui

créé et/ou aménage sur son lieu d'activité ou sur son site de production ou à l'extérieur de ceux-ci, un espace muséal, qui présente et met en valeur son passé, ses techniques, son savoir-faire, sa production, ses marques, son secteur professionnel, le territoire sur lequel elle est implantée ; cet endroit consacré lui permet d'accueillir un public spécifique ou hétérogène, restreint ou élargi, en fonction d'objectifs et d'enjeux diversifiés. (Cousserand, 2009, p. 207).

Roma Lambert rappelle également que leurs « trajectoires historique et conceptuelle se confondent avec celle des musées techniques, scientifiques, commerciaux, d'arts décoratifs voire des musées scolaires et cantonaux » (Lambert, 2021, p. 47). Progressivement, ces musées vont se voir mis au ban du milieu muséal scientifique, car « considérés comme dénaturés par son objectif mercantile et la recherche du profit » (Lambert, 2021, p. 47).

Au regard des données collectées, qui dépassent très largement les 211 musées d'entreprise recensés par Roma Lambert (2021), deux éléments sont relativement prégnants : d'une part, il peut être difficile de les distinguer, dans le fond, des musées associatifs — si ce n'est par l'intitulé « de marque » —, qui ont recours aux mêmes procédés de mise en exposition et d'animation culturelle. En effet, plusieurs de ces établissements se fondent sur les visites guidées ou les visites d'usine pour valoriser leurs collections et leurs productions : c'est le cas du musée de la poupée Petit Collin⁵⁵⁵ d'Étain (Meuse) ou du musée du Savon de Marseille Marius Fabre⁵⁵⁶ à Salon-de-Provence (Bouches-du-Rhône). D'autre part, la conjonction entre l'entreprise et le musée pose la question de la fonction des lieux. Cette question apparaît notamment dès lors que le « musée » est installé dans un espace de vente, pouvant brouiller la frontière entre musée d'entreprise et boutique spécialisée. La Boule Bleue, entreprise de fabrication de boules de pétanque, possède la Maison de la Boule⁵⁵⁷ à Marseille : on y trouve

⁵⁵⁴ Ce musée, ouvert en 2013, est cité uniquement sur TripAdvisor.

⁵⁵⁵ Ce musée est cité uniquement sur TripAdvisor.

⁵⁵⁶ Ce musée est cité uniquement dans le répertoire *Museums of the World*.

⁵⁵⁷ Ce musée est cité uniquement sur TripAdvisor.



à la fois un mini-musée et une boutique spécialisée (La Boule Bleue, s. d.), interrogeant ainsi sur la frontière entre ces deux espaces.

De fait, les listes établies hors des musées de France reprennent des institutions similaires au musée classique avec principalement pour traits communs le rapport au bâti, la présence d'une collection et une surface dédiée à la fonction d'exposition.

TABLEAU 24. Part des établissements relevant du modèle classique et de ses variations, cités exclusivement dans le répertoire *Museums of the World* et sur TripAdvisor, sur les départements étudiés

Département	Nombre d'établissements relevant du modèle classique cités exclusivement dans <i>Museums of the World</i>	Part dans les établissements cités exclusivement dans <i>Museums of the World</i> (%)	Nombre d'établissements relevant du modèle classique cités exclusivement dans TripAdvisor	Part dans les établissements cités exclusivement dans TripAdvisor (%)
Bouches-du-Rhône	32	58,2	14	17,7
Finistère	34	59,6	7	17,5
Lozère	5	45,5	2	66,7
Meuse	6	75	3	23,1
Seine-Saint-Denis	5	71	1	10

Pour autant, parler de l'existence de ces populations, variant autour d'un modèle commun, est loin d'être surprenant. S'ils sont mal connus, le développement de ces « musées », souvent désignés sous le vocable de « petits musées » voire de « musées rebelles » (Chaumier, 2003, p. 35) — prenant en compte notamment les musées ruraux, les musées de société et les écomusées — a été observé, commenté, parfois regretté (Pommier, 1991). Cette population est par ailleurs la plus nombreuse du répertoire *Museums of the world*⁵⁵⁸ (Tab. 25) : elle représente 45,5 % des établissements cités uniquement dans ce répertoire en Lozère, 58,2 % dans les Bouches-du-Rhône, 59,6 % dans le Finistère et respectivement 71 % et 75 % en Seine-Saint-Denis et dans la Meuse. Le différentiel avec les établissements présentés exclusivement sur TripAdvisor est frappant, puisque dans ce cas, cette part ne dépasse pas les 25 % (hormis en Lozère, qui doit certainement cette part majeure au nombre très limité de « musées » sur ce département).

⁵⁵⁸ Ce fait peut être confirmé par l'analyse catégorielle des établissements référencés dans ce répertoire. J'y reviendrai *infra*.



Formes assimilées

Au-delà des établissements relevant d'une conception classique du musée, mais qui en traduisent des logiques de réadaptation et de reproduction, le paysage muséal s'enrichit de formes muséales qui en proposent des approches renouvelées, mais ne se réfèrent pas toujours au « musée ». Fracturées en une multitude de populations, celles-ci ont été largement décrites et étudiées dans la littérature muséologique : elles présentent ainsi d'autres points de repère que ceux du musée traditionnel à partir de leur propre référentiel. Néanmoins, elles ne sont pas pensées exclusivement à l'écart de l'institution muséale même : le lecteur peut ainsi se référer aux définitions de l'ICOM émises entre 1961 et 2001⁵⁵⁹, disposant d'une liste d'établissements pouvant intégrer l'organisation, dès lors que certaines conditions étaient respectées (en l'occurrence la réalisation des fonctions muséales et le respect du caractère non lucratif).

L'une des principales distinctions entre le musée classique et des formes muséales repose sur l'absence de collection, sans pour autant renoncer à la valorisation patrimoniale, artistique ou scientifique. Les centres d'interprétation, les centres d'interprétation, les centres de sciences, les centres d'expositions en représentant des modèles d'adaptations, qui apparaissent de manière concomitante dans le répertoire *Museums of the World* et sur TripAdvisor, et parfois même, avec quelques excroissances et rapprochement.

Les centres d'art, caractérisés par la production et la diffusion de l'art au travers d'une programmation d'expositions temporaires, une politique d'édition et des activités de médiation, sont assez présents dans ce panorama (pour exemple, citons l'Hôtel de Caumont – Centre d'art à Aix-en-Provence, Centre d'art contemporain Polaris [Istres, Bouches-du-Rhône], la Passerelle – Centre d'Art contemporain [Brest], le Centre international d'Art contemporain de Pont-Aven [Finistère], ou La Maison populaire, Centre d'art Mira Phalaina [Montreuil-sous-Bois], Seine–Saint-Denis) qui s'enrichit de l'existence des Fonds Régionaux d'Art contemporain (FRAC). Dans la même mouvance, mais s'éloignant fondamentalement du centre d'art contemporain, car fondé sur la constitution de collections, les artothèques — que l'on retrouve par exemple avec l'Artothèque Antonin Artaud⁵⁶⁰ (Marseille) installée dans le lycée du même nom (Artothèque Antonin Artaud, s. d.) — fonctionnent sur le prêt d'œuvres d'art « aux particuliers ou aux organismes privés, gratuitement ou pour une somme modique » (Walz, 2022a, p. 79), mais permettent également de développer une politique événementielle. Elles se rapprochent ainsi de la famille des centres d'art, avec lesquelles elles partagent la possibilité de circulation d'œuvres et le développement régulier d'expositions.

Les centres d'art contemporain peuvent être rapprochés des centres d'exposition à partir de leur fonction expographique, valorisant ainsi leur ancrage dans la présence d'objets et leur caractère événementiel. Certains « musées » s'inscrivent dans cette logique : le musée des

⁵⁵⁹ Voir : Annexe 1. « Définitions. Associations professionnelles ».

⁵⁶⁰ Cet établissement est cité exclusivement dans le répertoire *Museums of the World*.



Enfants – Préau des Accoules (Marseille)⁵⁶¹, appartenant aux musées de la ville, se décrit comme « lieu de sensibilisation aux arts et au patrimoine » (Musées de la ville de Marseille, s. d.a) à destination des enfants. Si l’institution présente la plupart des caractéristiques d’un musée traditionnel, elle fonctionne cependant comme un centre d’exposition, bien qu’à visée éducative. D’autres établissements justifient leur présence dans cet ensemble par la possibilité d’accueil de cet équipement (comme l’Espace culturel Lucien Prigent à Landivisiau dans le Finistère), mais parfois même d’autres types d’événements ou d’équipements. Pour exemple, le Centre mondial de la paix, de la liberté et des droits de l’homme⁵⁶² de Verdun (Meuse) accueille, outre des expositions, des conférences et des événements culturels. À Marseille, la Villa Méditerranée, avant d’abriter l’exposition le musée Cosquer Méditerranée⁵⁶³ depuis 2022, était destiné principalement à réceptionner expositions, conférences et réunions. Et par extension, on peut ainsi retrouver plusieurs lieux d’exposition qui parfois ne sont considérés comme « musée » que par rapport à cette fonction (voir *infra*).

La notion d’exposition participe également au projet des centres d’interprétation, axés sur la valorisation et d’interprétation — au sens défini⁵⁶⁴ par Freeman Tilden dans son ouvrage *Interpreting our heritage* (1977) — non plus d’objets, mais de patrimoine naturel et mémoriel. Dans ce cadre, « le sens du discours y revêt plus d’importance que la valorisation de vraies choses, mais en même temps, il peut accueillir à la fois des ateliers d’expérimentation et des ateliers pédagogiques » (Desvallées et Mairesse, 2011a, p. 574). Certains établissements se réclament ainsi de cette forme muséale, comme La Bastide Marin⁵⁶⁵ de La Ciotat (Bouches-du-Rhône) consacrée à l’interprétation du patrimoine méditerranéen, ou l’Enclos – centre d’interprétation de l’architecture et du patrimoine⁵⁶⁶ de Guimilan (Finistère). Cette forme trouve un certain écho dans l’ensemble constitué par les espaces d’accueil consacré à la présentation d’un territoire ou les maisons du patrimoine qui s’y assimilent, souvent installés dans les offices de tourisme, comme la Maison de la Sainte-Victoire⁵⁶⁷ située à Saint-Antonin-sur-Bayon (Bouches-du-Rhône) ou la Maison du Parc naturel régional de Camargue⁵⁶⁸ aux Saintes-Maries-de-la-Mer (Bouches-du-Rhône).

⁵⁶¹ Le musée est cité uniquement dans le répertoire *Museums of the World*.

⁵⁶² Cet établissement est cité uniquement sur TripAdvisor.

⁵⁶³ Il s’agit d’une réplique de la grotte Cosquer.

⁵⁶⁴ Les pratiques de l’interprétation sont fondées sur six principes : la relation, la révélation, l’interdisciplinarité, la provocation, la globalité, l’adaptation (Chaumier et Jacobi, 2009, p. 19-20).

⁵⁶⁵ Cet établissement est cité uniquement sur TripAdvisor.

⁵⁶⁶ Cet établissement est cité uniquement sur TripAdvisor.

⁵⁶⁷ Cet établissement est cité uniquement dans *Museums of the World*.

⁵⁶⁸ Cet établissement est cité uniquement dans *Museums of the World*.



FIGURE 24. Maison Sainte-Victoire de Saint-Antonin-sur-Bayon (Bouches-du-Rhône)



© CC-BY-SA François GOGLINS/Wikimedia Commons

Enfin, de manière très marginale dans cet échantillon, certains établissements fonctionnent comme des centres de culture scientifique, proche du musée classique par la présentation et la préservation de collections d'expériences ou de kinetifacts (Desvallées et Mairesse, 2011a, p. 574) et par le rapport privilégié avec les fonctions de recherche et d'éducation. Il n'en reste pas moins que ces établissements, également reconnus par l'ICOM, possèdent leurs propres spécificités. Dans notre corpus, l'Océanopolis⁵⁶⁹ de Brest présente un « parc de découverte des océans », mais également un aquarium (Océanopolis, s. d.) — rappelant également que les zoos, les aquariums et les vivariums peuvent être considéré comme des institutions muséales. À Concarneau (Finistère), le Marinarium accompagne une station marine, dédié aux recherches, à l'enseignement et à la diffusion des connaissances sur le milieu marin (Muséum national d'Histoire naturelle, s. d.).

Un second aspect formel autour du bâti et de l'architecture permet d'appréhender d'autres familles qui se rattachent au phénomène muséal, mais s'éloignent également du modèle muséal classique. Dans le sens le plus rudimentaire du terme, les musées de plein air⁵⁷⁰ qui s'en distinguent par « l'absence de bâtiment, de toit pour protéger les objets et les œuvres » (Gob et Drouguet, 2021, p. 55). Identifié au modèle scandinave du Skansen Museet (Stockholm, 1891), le terme s'applique en premier lieu aux « [types] de musées non couverts, formés d'un ensemble de maisons indépendantes, restituées ou reconstituées, avec ou sans leur mobilier intérieur, et formant ou bien une collection de modèles architecturaux en vraie

⁵⁶⁹ Cet établissement est cité uniquement dans *Museums of the World*.

⁵⁷⁰ Voir : Chapitre 1. 2. D. « Le musée au-delà de ses limites ».



grandeur [...] ou bien une collection de modèles architecturaux en vraie grandeur ou bien une unité écologique » (Desvallées et Mairesse, 2011a, p. 628). Une seconde acception s'éloigne des productions ethnographiques pour désigner les parcs de sculptures, où « les œuvres sont intégrées à un environnement plus ou moins naturel » (Gob et Drouguet, 2021, p. 55). Bien que peu présents sur les territoires analysés, la forme du musée de plein air semble justifier la présence de certaines formes relativement hybrides. Le musée de plein air Paul Cézanne⁵⁷¹, indiqué à Gardanne (Bouches-du-Rhône) n'est finalement qu'un sentier de randonnée aménagé par la ville par le biais de panneaux explicatifs⁵⁷², à la manière d'un centre d'interprétation du patrimoine naturel. Dans cette même mouvance, cette forme induit une possibilité de circulation « en extérieur », ce qu'illustre le Circuit des enclos paroissiaux en miniatures⁵⁷³ de Commana (Finistère)⁵⁷⁴.

Cette question de l'espace physique est au croisement d'enjeux patrimoniaux et des collections, par la présence, dans les deux listes citées, d'un ensemble de monuments ou sites historiques, archéologiques ou ethnologiques qui peuvent être réaménagés ou non, ou présenter des expositions, parfois en lien avec le site en question, parfois pas. Si la définition de l'ICOM intégrait cette catégorie dès lors que ceux-ci ont « la nature d'un musée pour leurs activités d'acquisition, de conservation et de communication des témoins matériels des peuples et de leur environnement », la prise en compte du patrimoine immobilier dans le phénomène muséal peut parfois soulever des réticences⁵⁷⁵ (Gob et Drouguet, 2021, p. 61). Cette difficulté est palpable dans les « musées » recensés qui s'y rattachent, pouvant composer deux ensembles, entre lieux et sites patrimonialisés, et ceux devenant des espaces d'exposition, voire abritant des « musées ».

Dans le premier cas, on retrouve des sites qui ne sont indiqués que pour leur valeur historique ou archéologique et donc patrimoniale : des châteaux évidemment, des bâtiments religieux (Basilique royale de Saint-Denis⁵⁷⁶ en Seine-Saint-Denis) et des ouvrages fortifiés (Tour du Luxembourg⁵⁷⁷ de Ligny-en-Barrois, l'ouvrage de la Falouse⁵⁷⁸ de Dugny-sur-Meuse ou la citadelle souterraine de Verdun [Meuse], l'abri Sadi Carnot⁵⁷⁹ à Brest), mais également des

⁵⁷¹ Le musée est cité uniquement sur le site TripAdvisor.

⁵⁷² C'est tout du moins la description qui ressort des commentaires TripAdvisor consultés. Comme le signale un visiteur en août 2019 : « Il ne faut pas demander à cette promenade plus que ce qu'elle est, à savoir juste une ballade sympa, pas un musée, accessible aux jeunes enfants, avec quelques panneaux éducatif sur Cezanne (sic) » (TripAdvisor, s. d.h).

⁵⁷³ Le musée est cité uniquement dans le répertoire *Museums of the World*.

⁵⁷⁴ Il est cependant difficile de trouver la référence exacte de ce circuit. La proposition la plus probable serait celle d'un itinéraire touristique de randonnée. Voir : Infotourisme, s. d.

⁵⁷⁵ « Les monuments et sites, classés ou non, quel que soit leur intérêt ethnographique, historique, archéologique, naturel, ne sont pas, en eux-mêmes, des institutions muséales » (Gob et Drouguet, 2021, p. 61).

⁵⁷⁶ Cet établissement est cité uniquement dans *Museums of the World*.

⁵⁷⁷ Cet établissement est cité uniquement dans *Museums of the World*.

⁵⁷⁸ Cet établissement est cité uniquement sur TripAdvisor.

⁵⁷⁹ Cet établissement est cité uniquement sur TripAdvisor.



cimetières (Ossuaire de Douaumont⁵⁸⁰ [Meuse]), des bateaux (Goélette La Recouvrance⁵⁸¹ à Brest), des villages détruits par la guerre (Fleury-devant-Douaumont et Bézonvaux⁵⁸², dans la Meuse), entre autres. Dans le second cas, les sites peuvent être pourvus d'un parcours d'interprétation visant à leur compréhension (Manoir de Kernault⁵⁸³ à Mellac [Finistère]) ou être « muséalisés » (Magnanerie muséalisée de Molezon⁵⁸⁴, appartenant à l'écomusée des Cévennes en Lozère). Mais surtout, nombre d'entre eux sont réaménagés pour devenir eux-mêmes des lieux d'exposition. Par exemple, le Château de la Forêt⁵⁸⁵ de Livry-Gargan (Seine-Saint-Denis) propose ainsi des expositions temporaires d'arts plastiques autour du patrimoine local de la région (Mairie de Livry-Gargan, s. d.), tout comme le Musée-moulin Cézanne⁵⁸⁶ (Le Tholonet, Bouches-du-Rhône).

FIGURE 25. À l'emplacement du village détruit de Fleury-devant-Douaumont (Meuse)



© CC-BY-SA Patrick Rouzet/Wikimedia Commons

⁵⁸⁰ Cet établissement est cité uniquement dans *Museums of the World*.

⁵⁸¹ Cet établissement est cité uniquement dans *Museums of the World*.

⁵⁸² Les deux sites apparaissent uniquement sur TripAdvisor.

⁵⁸³ Cet établissement est cité uniquement dans *Museums of the World*.

⁵⁸⁴ Cet établissement est cité uniquement dans *Museums of the World*.

⁵⁸⁵ Cet établissement est cité uniquement dans *Museums of the World*.

⁵⁸⁶ Cet établissement est cité uniquement dans *Museums of the World*.



TABLEAU 25. Part des établissements relevant de formes muséales assimilées, cités exclusivement dans le répertoire *Museums of the World* et sur TripAdvisor, sur les départements étudiés

Département	Nombre d'établissements relevant de formes muséales assimilées exclusivement dans <i>Museums of the World</i>	Part dans les établissements cités exclusivement dans <i>Museums of the World</i> (%)	Nombre d'établissements relevant du modèle classique cités exclusivement dans TripAdvisor	Part dans les établissements cités exclusivement dans TripAdvisor (%)
Bouches-du-Rhône	15	26,3	19	24
Finistère	14	24,6	18	45
Lozère	6	54,5	0	0
Meuse	2	25	7	53,8
Seine-Saint-Denis	3	42,9	1	10

Il n'y a cependant pas de tendance globale qui se dégage de l'observation de ces formes muséales dites « assimilées » au phénomène muséal selon les systèmes d'information convoqués (Tab. 20). La part de ces établissements est moindre au regard de la liste des établissements cités exclusivement dans le répertoire *Museums of the World*, mais reste néanmoins significative (entre 24 et 55 % selon les territoires étudiés). Elle apparaît néanmoins de manière plus appuyée au sein de l'ensemble des « musées » présents uniquement sur TripAdvisor, mais démontre d'une hétérogénéité interterritoriale.

Traverser les frontières

Enfin, certains établissements appartenant à cette typologie commune permettant de tracer quelques limites quant au phénomène muséal, mais restent cependant assez peu significatifs (on en compte moins de dix tout territoire et base de données confondus sur l'échantillon considéré). Pour autant, loin d'être véritablement éloignés du phénomène muséal, ils en soulignent pour le moins certaines tensions.

La frontière est poreuse avec les mémoriaux, parfois affiliés aux institutions muséales, parfois aux monuments et sites historiques. S'il est possible de les considérer comme des musées, André Gob et Noémie Drouguet (2021) rappellent que ces deux institutions s'inscrivent dans deux registres différents : « le musée s'inscrit dans une démarche critique et scientifique » alors que « le mémorial fait appel, exclusivement, à l'émotion et à l'adhésion, au recueillement » (p. 60). Si le site-mémorial du camp des Milles (Aix-en-Provence) et le Mémorial de la Shoah – Drancy⁵⁸⁷ (Seine-Saint-Denis) se rapprochent facilement des institutions muséales par leurs fonctions de préservation de la mémoire, d'exposition et d'éducation, le Mémorial de la Marseillaise (Marseille) se définit plutôt comme un centre

⁵⁸⁷ Ces deux établissements sont cités uniquement sur TripAdvisor.



d'interprétation composé comme un « parcours-spectacle » (Musées de la ville de Marseille, s. d.b) faisant plutôt appel aux procédés du divertissement.

FIGURE 26. Mémorial de la Marseillaise, 25 rue Thubaneau



© CC-BY-SA Jeanne Menjoulet/Flickr.com



FIGURE 27. « Venise, la sérénissime » (4 mars 2022 - 2 janvier 2023) aux Carrières de Lumières (Baux-de-Provence)



© Olivia Guiragossian

Et c'est bien l'un des points qui composent un point de tension, voire pour certains, de non-retour, avec le musée : le divertissement, l'expérientiel, le spectaculaire — bien qu'ayant été concomitant avec le développement des musées depuis les cabinets de curiosités⁵⁸⁸ — fait craindre une convergence avec les parcs d'attractions. Si le Village des automates de Saint-Cannat (Bouches-du-Rhône), par exemple, ne présente que peu de points communs avec le musée traditionnel (hormis celui de faire déambuler des familles parmi des animations datées), pour autant, l'on peut se questionner sur l'apport des propositions de « sons et lumières » ayant une visée de valorisation patrimoniale, historique ou artistique. Le scénovision de Saint-Alban⁵⁸⁹ (Saint-Alban-sur-Limagnole, Lozère) propose ainsi une expérience immersive, qui s'éloigne finalement assez peu de la proposition des Carrières de

⁵⁸⁸ Voir : Chapitre 3. 1. A. « Les initiatives privées ».

⁵⁸⁹ Cet établissement est cité uniquement sur TripAdvisor.



lumières des Baux-de-Provence — cette fois-ci inscrit sur les deux listes étudiées — qui bénéficie d'une certaine reconnaissance médiatique comme « musée » (Mairesse, 2021a).

Les populations de la marge

Le panorama — fastidieux — des populations communes aux systèmes décrits dans *Museums of the World* et TripAdvisor, hors de musées de France, doit être complété par un second différentiel. Le point de distance s'exprime cette fois-ci entre les deux listes établies afin de prendre en considération leurs propres spécificités, soulignant les populations qui ne recourent pas et peuvent justifier des écarts de périmètres du paysage muséal.

La liste issue du répertoire *Museums of the World* ne présente, *in fine*, qu'un différentiel assez peu significatif, à la fois en manière de types de populations que de leur volume. De manière parcimonieuse s'y retrouvent quelques associations de musées (Association pour les musées de Marseille, Groupement des associations des amis de musées de la région Bretagne à Nevez), des centres de recherches tenus par des associations (Centre d'études archéologiques d'Eyguières dans les Bouches-du-Rhône). Ces faibles écarts renforcent le constat, réalisé précédemment, d'une extension en volume d'établissements issus du modèle classique du musée.

La véritable différence provient ainsi des établissements recensés sur TripAdvisor, qui présente des catégories de populations particulières. Les observatoires et les planétariums (Observatoire astronomique de Marseille, Planétarium Péresc à Aix-en-Provence) ainsi que les ateliers et les espaces de formation (comme la Tuilerie Bossy de Gardanne) côtoient des équipements culturels éloignés du musée tels les cinémas (Cinéma Le Mazarin d'Aix-en-Provence) ou les tiers-lieux (Friche de la Belle-de-Mai à Marseille).

L'ensemble le plus conséquent, et peut-être le plus surprenant tant il ravive des crispations profondes, est formé par les galeries d'art contemporain (Tab. 26), qui doivent nous interroger sur leurs différences avec les musées (voir *infra*). Si elles mettent au cœur de leur fonctionnement le rapport à l'objet et la fonction d'exposition, les galeries d'art s'en distinguent par l'absence d'une collection pérenne — elles n'acquièrent pas, mais vendent — et leur rôle dans le marché de l'art, transformant les biens culturels en marchandise (Moulin, 1987). Leur présence prégnante dans le périmètre observé introduit ainsi une logique commerciale, qui est renforcée par la présence de boutiques spécialisées. Parfois dédiées aux antiquités (Galerie Trianon au Raincy (Seine-Saint-Denis), parfois à des activités artistiques de particuliers (Fabrice Gallon photographies à Grozon, dans le Finistère), ou encore à l'artisanat, l'intégration du caractère lucratif ne possède que peu de limites. On trouve ainsi aussi bien des magasins de décorations ou d'ameublement, mais également des établissements liés à la gastronomie (L'Argilla à Aubagne) ou encore à l'hôtellerie-restauration.



TABLEAU 26. Nombre de galeries d'art (hors boutiques spécialisées) citées exclusivement sur TripAdvisor dans les départements étudiés

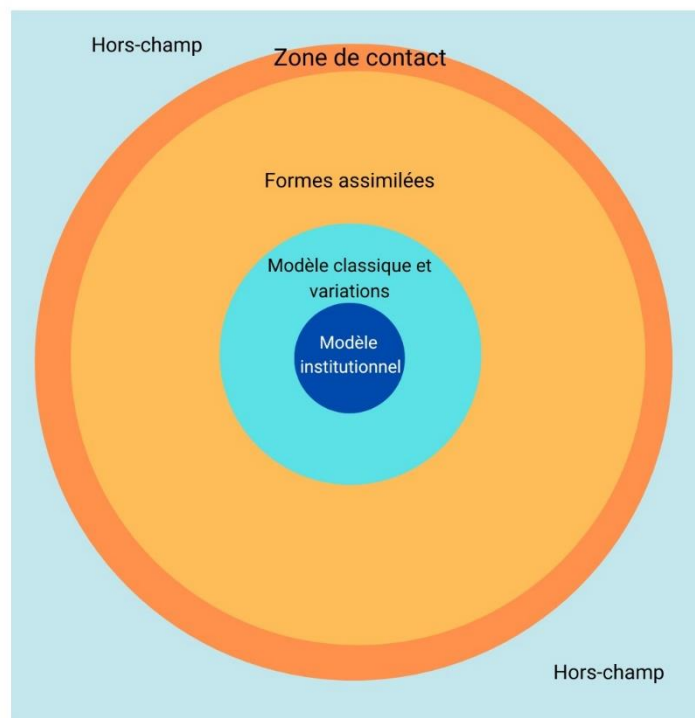
Département	Nombre de galeries d'art	Part dans les établissements cités uniquement dans TripAdvisor (%)	Part des galeries dans le paysage global département (%)
Bouches-du-Rhône	27	34,2	13
Finistère	13	32,5	9
Lozère	0	0	0
Meuse	0	0	0
Seine-Saint-Denis	7	70	20

En tout état de cause, les galeries d'art ouvrent la voie à l'intégration à tout un ensemble d'espaces commerciaux, éloignés des préoccupations des musées. Néanmoins, quel que soit leur taille ou leur fonctionnement — qui n'est là encore, pas homogène —, elles constituent un ensemble conséquent en volume. Si les galeries ne sont pas présentes sur tous les territoires (on n'en retrouve par exemple pas en Lozère ou dans la Meuse), elles peuvent constituer une part non négligeable des « musées » recensés en France, et justifier en partie des décalages de périmètres.

Sur la base de ces observations, il serait ainsi possible de proposer une première représentation du phénomène muséal, qui recoupe le fonctionnement en cercles concentriques (vu *supra*). Le monde des musées, tel qu'il apparaît par le prisme des bases de données sélectionnées et de leur confrontation, dessine un modèle (Fig. 28) composé d'un centre (musée institutionnel), de ses différentes périphéries (variations du modèle classique, formes assimilées), jusqu'aux zones de contact vers son hors-champ. Cette organisation permet également de reprendre une réflexion sur la manière dont les différents acteurs peuvent le percevoir composant ainsi avec leur propre ancrage situationnel. Si pour le ministère, les bornes du musée institutionnel sont indépassables, ce n'est pas le cas de l'ICOM ni des muséologues, ni même des acteurs du tourisme ou des personnels ou des bénévoles des établissements « à la marge ».



FIGURE 28. Modélisation du fonctionnement du champ muséal à partir de l'analyse des bases de données



Catégoriser les musées

La description des périmètres par type de population, bien que n'étant pas entièrement satisfaisante, souligne deux tendances permettant de préciser les écarts possibles entre les périmètres dessinés par les systèmes d'information. D'une part, elle soulève l'idée d'un accroissement en volume des « petits musées » — ou du moins, participant de l'extension du modèle classique du musée à partir d'une perspective profondément locale — au sein de la liste des établissements « musées » du répertoire *Museums of the World*. De l'autre, elle met en valeur les possibilités d'une extension des critères du musée — ou d'un dépassement de ses limites ? — par le rattachement des galeries d'art au sein des « musées » de TripAdvisor. Ces observations corroborent l'effet donné par les découpages catégoriels réalisés par les acteurs informationnels, qu'il n'était pas possible d'appréhender de manière conjointe. Car l'individualisation des systèmes de catégories adoptées dans chaque base de données n'est pas anodine : elle reflète les manières variées de « penser le musée », en faisant appel à des concepts et des constructions qui requièrent des clés de compréhension⁵⁹⁰, souvent absentes et effaçant les trajectoires individuelles au profit du comportement collectif des institutions.

⁵⁹⁰ Je renvoie le lecteur à l'Annexe 1. « Définitions. Étude : Définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal » et plus particulièrement au point « La diversité muséale au prisme des catégories » de ce travail, où j'ai présenté les différentes constructions existantes de typologie de musée, dont la principale, à partir de la nature des collections.



Au cœur du paysage muséal, la liste des musées de France oriente principalement le processus de catégorisation autour des dimensions administratives et des thématiques des collections, finalement ancré dans la constitution de ces établissements. Elle contraste cependant avec celle opérée au sein du répertoire *Museums of World* qui justifie la présence de certaines populations au sein de sa liste. En effet, si la logique thématique et disciplinaire y est prépondérante⁵⁹¹, cette catégorisation intègre également des classes non disciplinaires (musées spécialisés — pouvant faire référence aux musées monographiques —, musées militaires, musées de l’agriculture, musée de la musique, musée des arts du spectacle, etc.), des sous-catégories disciplinaires (musée d’histoire locale, musée d’antiquités classiques, musée d’art sacré ou d’église) ainsi que des musées en lien avec leurs propriétaires (« *associations with collection* », « *university museums* ») ou témoignant d’une forme spécifique, comme les « *open-air museums* » (musées de plein air) ou les « *public gallery* » (qui sont assimilables aux musées d’art). À ces différentes couches, déjà nombreuses, s’adjoignent des lieux qui ne sont pas définis comme des musées, mais peuvent participer de ce phénomène, comme les sites historiques, ou les bibliothèques avec collections, qui font écho aux institutions pouvant être intégrées dans la définition du musée de l’ICOM (statuts de 1951).

Mais là où les musées de France et ceux de *Museums of the world* reposent sur une, voire deux, typologie(s) autonome(s), consacrant l’institution muséale comme seul objet d’observation, TripAdvisor consacre une catégorisation « situationnelle », traduisant la place des établissements dans un réseau d’expériences touristiques. Intégrés dans la famille des « Activités » et à la sous-famille des « attractions », au même titre que les sites touristiques, les espaces verts et les parcs ou encore les jeux et divertissements — voir *supra* —, les musées possèdent cependant leur propre classification : ils peuvent être ainsi « musées spécialisés », « galeries d’art », « musées d’histoire », « musée d’art », « musées militaires », « musées des sciences », « musées pour enfants », « musée d’histoire naturelle » ou « observatoires et planétariums ». Cette typologie s’organise à partir de catégories consensuelles autour de disciplines (art, histoire, sciences, histoire naturelle⁵⁹²), mais intègre également les musées pour enfants — qui bien que faisant écho aux sections muséographiques définies lors de la première biennale de l’ICOM (1948) ou aux catégories de musées étudiés par Edward P. Alexander (2008) pourrait ici être justifiée par l’adaptation nécessaire des choix de visite à un public familial —, les musées militaires et les musées spécialisés — dont on ne sait vraiment s’il s’agit de musées thématiques, monographiques, pluri ou interdisciplinaires. Les observatoires et les planétariums, considérés par l’American Alliance of Museums et par l’ICOM (Statuts de 1971) comme musées, mais également les galeries d’art, dont la présence

⁵⁹¹ Musées d’art, musées d’histoire, musées de techniques, musées d’archéologie, musée d’histoire naturelle, musée d’anthropologie ou d’ethnologie, etc.

⁵⁹² On peut noter cependant l’absence de l’ethnologie et de l’anthropologie dans cette liste, bien que chez Alexander (2008), les musées d’histoire naturelle et d’anthropologie sont abordés de manière conjointe.



a été soulignée à de maintes reprises, intègrent également cette classification finalement assez hétérogène, renforçant la logique d'organisation à son fondement.

Cette classification non plus autonome, mais relationnelle, regroupant les éléments au sein d'une même famille, répond à la stratégie de multiplier les possibilités de trouver les établissements dans la profusion d'expériences référencées, mais a pour conséquence, d'un point de vue descriptif, de complexifier les relations *extra* et *inter* classes. Elle indique la porosité des frontières existantes, d'un point de vue expérientiel, entre les musées et un ensemble de lieux et d'expériences qui en sont plus ou moins éloignées, relatifs aux sites touristiques, aux espaces verts et aux parcs, aux circuits d'activités, à l'enseignement, mais également à la restauration, au shopping ; à l'évènementiel et aux divertissements. De fait, la morphologie des musées esquissée par le site de référence TripAdvisor est complexe : elle ne se fonde plus sur un rapport exclusif, mais inclusif entre les musées, comme institutions, et le phénomène muséal, gommant ainsi des séparations longtemps opérées pour appuyer la spécificité de ces lieux d'éducation, et offrant ainsi une vision renouvelée de la manière de construire ce champ.

Finalement, l'autopsie des populations muséales inscrites au sein d'une base de données globale, à partir des rapports de proximité et de distanciation avec un modèle muséal, montre que les différentes visions du musée se manifestent bien par un processus de traduction. Celui-ci englobe la prise en charge plus ou moins variable des populations, et *in extenso*, remet au cœur des questionnements les méthodologies mises en place par les acteurs du recensement. L'approche par type de population permet par ailleurs une approche plus fine que ne le permettent les processus de catégorisation. En mettant en avant une approche relationnelle et hiérarchisée par le truchement de typologies de reconnaissance, elle permet ainsi d'interroger les limites du phénomène muséal. Cependant, cette entreprise ne se défait pas de certaines limites. D'une part, les ensembles décrits sont loin d'être homogènes, et les modèles utilisés pour les décrire résistent difficilement à la réalité de la diversité de ces établissements. De l'autre, la description par type de population signale les possibilités de glissements d'un ensemble à un autre, par l'hybridité génomique d'une large partie de ces « musées », qui semblent s'amalgamer les uns les autres.

Enfin, au-delà de la nature de ces populations, cette approche dépend nécessaire des possibilités techniques offertes par les systèmes d'information pour documenter ce paysage. Si cela renforce le constat — maintes fois souligné — de lacunes dans la connaissance des musées hors du périmètre des musées de France, les raisons peuvent également relever des méthodes employées dans la collecte et l'actualisation des données, et peut-être même, indiquer un désintérêt patent pour ces questions.



C. Dynamiques et dynamisme du monde muséal : pour une tentative de modélisation

Le modèle d'un monde muséal, pensé jusqu'alors en cercles concentriques à partir du nombre de citations, laissait apparaître en filigrane l'idée profondément ancrée que la légitimité à être considéré comme musée, et de fait, à « faire » musée, repose sur un processus de reconnaissance. Cette vision reste cependant problématique, car elle ne permet pas de décrire à elle seule le fonctionnement du monde des musées, ni à en comprendre les dynamiques évolutives ou les transformations.

Sortir des typologies des reconnaissances

Dès lors qu'émergent des enjeux de reconnaissance, le monde muséal semble se traduire uniquement de manière binaire — le fameux « C'est un musée » *versus* « Ce n'est pas un musée ». En France⁵⁹³, la représentation « fixée » de la diversité muséale, par modalités de reconnaissance, rejoint une approche par visions : administrative avec l'appellation « Musée de France » — renforcé par des épiphénomènes de labellisation —, muséologique au travers d'une application de la définition de l'ICOM — et de manière générale, par les professionnels du musée —, ou touristique au travers de la présence médiatique. La première modélisation réalisée à partir de l'imbrication des bases de données (liste des musées de France, répertoire *Museums of the World*, site de référencement TripAdvisor, encyclopédie Wikidata), pourrait ainsi transcrire un monde décrit par « strates ». Au fondement seraient les musées reconnus et agréés : y apparaîtraient par éloignement progressif les musées « acceptées », et aux antipodes du centre, ceux en « hors champ ».

Néanmoins, cette modélisation souffre de carences flagrantes : bien insuffisante pour en comprendre la diversité et les aspérités au sein d'une même population, trop statique pour comprendre les évolutions de ces « entités vivantes ». De manière plus générale même, le monde des musées ne bénéficie pas de la même structure que d'autres organisations qui peuvent se développer en plusieurs niveaux selon des critères opérationnels. Le monde des bibliothèques en l'occurrence, « vrais parents, mais faux amis » des musées (Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou d'information, 1997) opère un croisement entre reconnaissance institutionnelle et critères opérationnels, permettant d'évaluer le secteur et de regrouper les établissements qui sont comparables⁵⁹⁴. Dans notre perspective, il s'agira ainsi de sortir de ces enjeux de reconnaissance, et par extension, du musée comme institution ou comme modèle, afin de prendre la mesure de l'ensemble du champ muséal, dans une approche plus compréhensive que normative.

⁵⁹³ Ce qui, comme nous le verrons dans la Partie III. Construire l'Europe des musées par la statistique, est loin d'être le cas dans tous les pays du monde.

⁵⁹⁴ Afin de correspondre aux évolutions du secteur, cette typologie a été revue en 2019 et amendée en 2022. Voir : Association des bibliothécaires départementaux, 2023.



Dynamiques : agrégation, distanciation

En mettant au jour les différentes populations muséales, le choix d'une approche descriptive a permis de comprendre la construction d'un paysage — qui, rappelons-le, reste particulièrement situé — et les rapports de proximité pouvant exister entre eux. Cette vision statique ne permet cependant pas de comprendre les dynamiques inhérentes à ce phénomène, traduction d'un monde en profonde évolution et qui se nourrit par les flous de profondeur laissés par les définitions du musée. Le rapport entre ces populations est pourtant signifiant, car le musée évolue, se redéfinissant sans cesse dans un double rapport d'intégration et de rejet⁵⁹⁵.

Rapprochements, agrégations, assimilations

La première logique, et certainement la plus facilement perceptible, repose dans le potentiel agrégatif du muséal. Celui-ci s'exprime au travers de caractéristiques communes entre des entités pouvant être différentes en termes fonctionnels (acteurs, formes, fonctions), mais qui, partageant *a minima* un trait commun avec le muséal, sont assimilables et assimilés avec le musée en créant ainsi des points de jonction. Le phénomène muséal agrège ainsi, au-delà de ses caractéristiques organisationnelles, des typologies de lieux et d'équipements qui en relèvent, mais qui, *a contrario*, ne pourraient trouver leur alter ego dans le musée (un château peut être un musée, mais un musée ne peut être un château).

Cependant ce potentiel agrégatif ne s'applique pas sur l'ensemble des caractéristiques attribuées au musée, indiquant ainsi une hiérarchisation possible des critères. Cette logique de développement peut expliquer l'accroissement en volume des établissements correspondant au modèle classique, particulièrement marqué dans le répertoire *Museums of the World*, autour de deux aspects principaux, soit autour de collections (ou de choses, plus largement), soit — surtout — par la fonction d'exposition. Comme l'indiquent François Mairesse, Jean-Michel Tobelem et Pauline Vessely (2017), cette dernière correspond à une « simplification du modèle muséal » (p. 56), présenté comme producteur d'expositions « au détriment de ses activités de recherche et, dans une certaine mesure, de celles de gestion des collections et de conservation » (p. 56) et résultant du tournant commercial du secteur muséal et de sa popularité retrouvée. Il n'est donc, dans ce cadre, plus surprenant de retrouver des institutions « singeant » le musée, proposant des « choses à voir », quel que soit le lieu ou la chose (une entreprise, un restaurant, un hôtel), pouvant être agrégé à ce phénomène.

Séparations et éloignements

La seconde logique, plus délicate à éprouver (et ce, d'autant plus à partir d'une photographie à un instant *t*) s'appuie à l'inverse sur la création de séparations, permettant à l'institution muséale de trouver son identité propre en se confrontant à l'altérité. Dans ce cadre, l'intégration des galeries d'art, population spécifique, au sein du site de référencement TripAdvisor, pourrait attiser les critiques (notamment des professionnels de musées), voire

⁵⁹⁵ Voir : Chapitre 1. 2. D. « Le musée au-delà de ses limites ».



même délégitimer l'apport de cette base de données dans cette méthodologie. Car le rôle des galeries dans la circulation des œuvres et le rôle sur le marché de l'art apparaît en effet comme antinomique de l'essence même du musée, consacrée à la préservation et à la permanence, loin de préoccupations mercantiles. Le rapport entretenu entre musées et galeries est ainsi historiquement le fruit d'une double séparation⁵⁹⁶ : la première s'opérant sur le plan sémantique et architectural, la seconde sur leur rapport fonctionnel et organisationnel.

En effet, la galerie a d'abord désigné une forme architecturale — et le lecteur se rappellera que ce fut le même cas pour les musées avec la rotonde⁵⁹⁷ —, profondément liée au développement même de l'institution muséale. Elle désigne tout d'abord au sein des demeures « une aire généralement située à l'étage d'un bâtiment, ouverte sur un côté au moins et débouchant sur un large espace » (Griener et Hurley, 2022a, p. 407). Au XVI^e siècle, cet espace va se systématiser à partir du déploiement sur ses parois « de grands cycles dont la cohérence repose sur un programme iconographique soigneusement choisi, se déroulant sous les yeux du visiteur au rythme de sa marche, tel un livre dont il tournerait les pages » (Mabille, 2004, p. 34). Par glissement métonymique, la « galerie » va progressivement qualifier « tout espace vaste et propre à mettre en scène des collections » (Griener et Hurley, 2022a, p. 407) à partir de l'idée développée au XVIII^e siècle d'y présenter des collections d'œuvres d'art (Mabille, 2004, p. 36). La galerie devient ainsi un *topos* architectural dans l'aménagement et la construction des musées publics au XIX^e siècle, constituant ainsi deux formes particulièrement intriquées.

La seconde séparation repose dans le rapport entretenu avec le monde de l'art, qui s'opère, depuis les transformations du XIX^e siècle, autour à la fois de la figure du marchand d'art (incarné en premier lieu par Paul Durand-Ruel) et de celle du collectionneur (Moulin, 1967, p. 29). L'activité marchande, jusqu'alors consacrée à répondre à une demande précise, « bascule l'activité du côté de l'offre en n'hésitant pas à présenter et à défendre des artistes pour lesquels il n'existait pas de demande » (Quemin, 2021, p. 35). Les marchands, à la manière d'agents artistiques, développent ainsi leur activité dans des galeries « pour mieux spécifier la nature spécialisée de leur commerce, celui d'œuvres d'art : peintures, sculptures, gravures et dessins » (Griener et Hurley, 2022a, p. 409).

Progressivement, la fonction de « marchand » va se spécifier autour de celle de « galeriste » — dans une transformation incarnée par certaines personnalités du monde du marché de l'art, comme Leo Castelli dans la seconde moitié du XX^e siècle, qui vont avoir un effet considérable sur ces mutations — qui « renvoie à tout un ensemble de tâches incluant vente, mais aussi la valorisation du travail des artistes représentés par la galerie » (Quemin, 2021, p. 9). C'est cette même activité de vente qui constitue le point de rupture entre galerie et musée. Daniel

⁵⁹⁶ Pour une meilleure appréhension du développement des galeries d'art, le lecteur pourra d'une part se référer à l'article « Musée de beaux-arts, galerie » rédigé par Pascal Griener et Cécilia Hurley (2022a) pour le *Dictionnaire de muséologie* publié sous la direction de François Mairesse en 2022, mais également aux ouvrages sociologiques de Raymonde Moulin (1967) et Alain Quemin (2021) abordant la galerie d'un point de vue organisationnel.

⁵⁹⁷ Voir : Chapitre 1. 2. B. « Architecture : le musée comme lieu ».



Templon, galeriste parisien, appuie ce constat : « la galerie n'est pas un musée. Notre métier consiste à exposer des œuvres dans le but de les vendre. C'est ce que demandent les artistes » (Templon, cité par Quemin, 2021, p. 10).

Pour autant, ces deux sphères ne forment pas des ensembles entièrement imperméables, et le fonctionnement des galeries est, pour une partie, similaire à celui des institutions muséales. D'une part, les galeries s'appuient sur les mêmes procédés expographiques que les musées, notamment les musées d'art et les musées d'art contemporain — parfois même en proposant des expositions dont le succès est équivalent⁵⁹⁸. On y retrouve également des acteurs communs : les professionnels de musées peuvent collaborer avec les galeristes, dans le cadre d'acquisition ou de prêt d'œuvres. D'autre part, la question de la vente et de l'aspect commercial des galeries fait écho aux questionnements actuels sur le financement des musées⁵⁹⁹. Dans un contexte d'une économie libérale, entraînant la baisse des subventions publiques et la recherche de ressources diversifiées, le recours à des activités commerciales et les débats autour de la *désaliénation* des œuvres remettent en question la frontière du caractère non lucratif du musée.

De fait, malgré une séparation historique, le monde des musées et des galeries d'art semble pour le moins poreux, voire imbriqué. De fait, si la distance s'opère d'un point de vue organisationnel (un musée n'est pas une galerie et inversement), elle paraît peu probante au regard du phénomène muséal, justifiant le rapprochement possible de ces deux populations.

Un monde réticulaire : une tentative de modélisation

Il apparaît alors que le monde des musées ne peut se penser uniquement de manière binaire ou par superposition de strates. Le dynamisme du phénomène, ses glissements intra et inter-populations supposent de sortir d'une typologie par établissements, par formes et par familles, qui se recoupent ou s'éloignent les unes les autres, et qui sont bien trop variables au sein d'une même d'une même famille pour comprendre tous les enjeux autour de la diversité des musées. C'est à cette condition que peut s'envisager une modélisation du « muséal », à partir de l'étude de l'ensemble du paysage muséal décrit par la base de données globale.

Une tentative de cette réalisation s'appuie ainsi sur le développement de plusieurs axes, qui ne sont plus pensés de manière dyadique, mais autour de plusieurs modalités permettant une grille de lecture large du champ muséal. Et si ces axes découlent des caractéristiques connues — ou reconnues — du musée —, elles se modifient dans leur agencement et dans leur conception, volontairement plus amples que ce que peut permettre une modélisation par critères opérationnels.

J'en définirai ici cinq axes majeurs :

⁵⁹⁸ Et par ailleurs, il est intéressant de noter que les vagues de fermeture des musées lors de la pandémie de la Covid-19 n'ont pas affecté les galeries, qui ont été le seul point de visite et de contact avec l'art pour le public.

⁵⁹⁹ Elle fait également écho au rôle des musées sur le marché de l'art. Voir : Moulin, 1967.



- Le premier se développe autour des notions de **lieu et d'espace**, permettant de sortir de la seule référence architecturale.

Autour de celui-ci se développent plusieurs dimensions. La première est en rapport avec la **nature** du lieu : physique et/ou virtuelle d'abord, entre bâti ou absence de bâti ensuite. Dans l'interstice ainsi créé peuvent se développer plusieurs modalités : la mise en réseau, l'intégration de parcours ou d'itinérance. La seconde dimension rejoint l'**intentionnalité** du lieu, musée *par destination* (construit ou conçu pour le musée) ou *par agrégation* (rejoignant les espaces et les lieux patrimonialisés, les espaces partiels dédiés à une ou plusieurs fonctions muséales). Enfin, un troisième aspect s'attache au **périmètre** consacré au muséal, autour de la surface réelle ou de l'espace virtuel occupé.

- Le second axe se déroule autour de la notion de **chose**, qui englobe de manière plus large les celles de collections, de patrimoine, d'objets ou d'expériences.

La première dimension a trait, évidemment, à la **collection**, entre présence et absence, entre physique et immatériel. Si la seconde dimension met en exergue la nature de ces « choses » et leur rapport à l'**authenticité** (reconnue ou perçue), la troisième intègre la question de la **taille** (volume, surface).

- De manière plus traditionnelle, le troisième axe s'oriente autour des **fonctions** muséales.

Dans un premier temps, il s'agit de **définir** chacune de ces fonctions, qui dépassent le modèle PRC (Peter van Mensch) (Préservation – Recherche – Communication), en leur adjoignant celles de l'éducation (relative à la découverte et à l'enseignement), d'animation (qui ouvre les portes au ludique, à l'expérience et au divertissement) et à l'administration. Mais la question centrale repose, à mon sens, sur l'**agencement** de ces fonctions, que ce soit entre elles (les établissements sont-ils multifonctionnels ou répondent-ils à une seule de ces fonctions ?) au regard de fonctions non muséales (fonction première ou secondaire).

- Le quatrième axe, grand absent de cette étude, intègre les **acteurs** du muséal.

Celui-ci, peut-être le plus complexe, interroge **le réseau** des acteurs autour du musée, à la fois dans et avec le musée (partenaires, financeurs, politiques, société civile), mais également le **statut** de ces acteurs (professionnels/bénévoles) et leur **nombre**.

- Enfin, un dernier et cinquième axe découle de la notion de **temporalité**.

Une première dimension découle de l'horizon temporel du muséal, *destiné* à être permanent ou temporaire. La seconde, relative à l'**accessibilité** d'un public, interroge les critères d'ouverture et de fermeture, qui soulève une complexité entre accès *en acte* (effectif) et accès *en puissance* (existence).

Cette grille de lecture, qui pourrait évidemment être relue à l'aune de nouveaux travaux sur le phénomène muséal français, a pour effet de permettre de réévaluer la modélisation possible



de ce monde. Dépassant la description réalisée précédemment en cercles concentriques, elle donne l'idée d'un modèle plus complexe, en trois dimensions, qui se développe par recoupement de plans (ici les axes) pouvant s'élargir les uns par rapport aux autres.

En sortant de l'approche numéraire portant le poids du dynamisme attribué au phénomène muséal, la confrontation des systèmes d'information offre une vision renouvelée d'un monde en constante évolution. Cependant, si celle-ci dessine une nouvelle cartographie relationnelle entre les populations qui la composent, elle ne peut entièrement s'extraire de l'ancrage environnemental (économique, politique, social) dans lesquelles les musées se développent. Au territoire du muséal se rattache alors celui des musées, pouvant de la même manière permettre de relire et de comprendre les dynamiques autour des transformations conceptuelles du phénomène muséal.

3. Relire le développement du phénomène muséal au prisme du territoire

La méthodologie de recherche appliquée ici est profondément reliée à la notion de territoire, en tant que structure géographique, découpage politique et ensemble social, culturel, voire affectif, impliquant ainsi la réappropriation d'un espace par ses habitants et ses habitantes. Pour autant, jusqu'ici, cette accointance ne transparait que sous la forme des frontières qui balisent le champ de la recherche engagée, permettant de délimiter un périmètre cette fois-ci administratif. Elle n'a pas encore permis de prendre en compte une relecture des modalités de répartition et les inégalités d'implantation au sein même de cet espace non homogène, et de fait, de donner un ancrage à ces dynamiques et déséquilibres. Pourtant, c'est au travers du prisme du territoire que peuvent également s'appréhender les compréhensions du phénomène muséal et ses transformations conceptuelles.

Le développement du musée, entendu à la fois comme notion et comme organisation, ne peut pas s'extraire des liens complexes qu'il entretient avec le(s) territoire(s). D'un point de vue historique déjà, les inégalités d'implantation territoriale ont pu être abordées au regard du rapport entretenu entre Paris et « la province », comme résultat d'une asymétrie de relation au pouvoir central⁶⁰⁰. Celle-ci souffre d'une méconnaissance certaine des musées implantés sur l'ensemble du territoire. Elle soulève également des interrogations sur l'établissement des musées comme facteur de transformation du territoire — par le biais notamment des politiques d'aménagement urbain et comme agent de développement économique pour des territoires en désuétude —, comme fabrique des identités territoriales et comme « lieu de rencontres de visiteurs, touristes et autochtones [...] questionnant échanges, mixité et expériences communes » (Gravari-Barbas et Fagnoni, 2015, p. 1). La construction d'un paysage muséal permet ainsi à la fois de réinterroger la place du musée dans le processus de

⁶⁰⁰ Voir Partie II. « Introduction générale » et Chapitre 3. « Au commencement était Paris ».



réappropriation du territoire, et dans le même temps, de l'influence du territoire dans l'évolution et de la réappropriation de la notion de musée. Elle soulève également des problématiques relatives à la répartition des équipements culturels, et par extension, à l'accessibilité de ces établissements — faisant écho aux droits culturels des citoyens (Déclaration de Fribourg sur les droits culturels, 2007).

A. Petite géographie des musées en France

Le maillage territorial décrit à partir de la base de données mise en place permet d'appréhender une offre muséale « unifiée », qui ne s'attarde pas sur le poids de chaque entité représentée. Elle reste cependant tributaire des bases de données sources, permettant ainsi d'évaluer leur influence dans la construction de ce paysage.

Départements, régions et communes⁶⁰¹

L'étude des 107 départements et territoires⁶⁰² considérés (en prenant en compte la France métropolitaine, ainsi que les départements et les collectivités d'outre-mer⁶⁰³) dessine des disparités évidentes à la fois d'un territoire à l'autre, mais également d'une base de données à une autre, que ce soit en valeurs absolues ou par le biais d'indicateurs. Les musées s'étalent sur un spectre relativement large et différencié : on compte de 0 à 458 musées de manière globale selon les départements considérés. Cette répartition se fonde sur l'apport des bases de données, dont le volume est significativement moins ample — de 0 à 54 musées pour la liste des musées de France, de 0 à 195 pour *Museums of the World*, de 0 à 338 pour TripAdvisor — mais permet de marquer des ancrages territorialisés du phénomène muséal en France, mis en lumière par ses extrémités.

Si le territoire parisien reste le centre de gravité du monde muséal français, les répartitions des musées sur le territoire diffèrent selon les bases de données considérées. Elles répondent néanmoins à une même logique, mettant en regard deux dynamiques : une concentration sur certains pôles (en particulier Paris) et un étalement plus diffus sur le reste du pays, avec une majorité de territoires relativement peu pourvus en musées. Ce qui diffère, c'est l'étalement, qui montre une approche plus importante des musées dans les espaces qui semblent marginalisés (Fig. 29).

⁶⁰¹ Une présentation plus extensive des données, avec tableaux de répartition, est disponible en Annexe 2. « France. Étude : géographie des musées en France ».

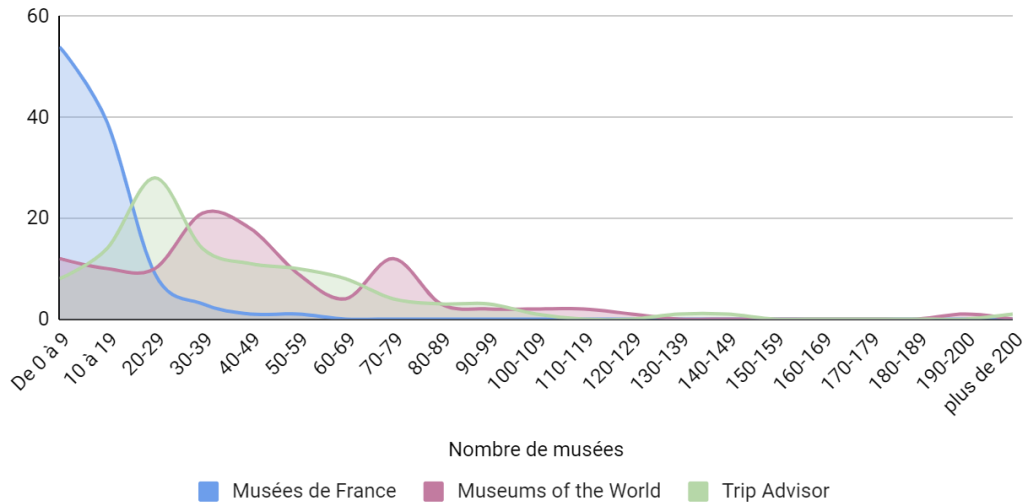
⁶⁰² Le territoire étant entendu ici comme une unité administrative.

⁶⁰³ Comme indiqué précédemment, j'intègre ici aux départements de la France métropolitaine, les départements et régions d'outre-mer (DROM), avec ou sans statut de collectivité territoriale unique — Guadeloupe, Martinique, Guyane, La Réunion, Mayotte (depuis 2011) — et les collectivités territoriales d'outre-mer (COM) (Saint-Pierre-et-Miquelon ; Saint-Barthélemy ; Saint-Martin ; Wallis et Futuna ; Polynésie française et également la Nouvelle-Calédonie).



FIGURE 29. Répartition des départements selon le nombre de musées recensés sur leur territoire, selon les bases de données mobilisées

Répartition du nombre de départements selon leur nombre de musées, selon la Liste des musées de France, le répertoire Museums of the World et la plateforme TripAdvisor



De manière étonnante, l’Île-de-France n’est pas la région la plus riche en institutions muséales, qui abandonne sa (petite) couronne au profit de la région Auvergne-Rhône-Alpes.⁶⁰⁴ Cet agencement laisse ainsi supposer qu’il y aurait plus de communes susceptibles d’avoir seulement un musée dans les zones les moins concentrées — et dont la concentration muséale serait particulièrement localisée —, et renforce le constat d’une logique de répartition plus « diffuse » sur les espaces territoriaux aux pôles urbains moins développés.

Densités muséales

Cette répartition géographique, entre diffusion et concentration, peut-être abordée à partir de deux indicateurs⁶⁰⁵ liés à la densité muséale (soit par superficie⁶⁰⁶, soit par population⁶⁰⁷), permettant de relier les musées à leur territoire, de pondérer les valeurs numériques, et de juger à la fois l’offre muséale et son accessibilité.

⁶⁰⁴ Ain, Allier, Ardèche, Cantal, Drôme, Isère, Loire, Haute-Loire, Puy-de-Dôme, Rhône, Haute-Savoie.

Voir : Annexe 2. « France. Étude : géographie des musées en France ».

⁶⁰⁵ Les données sont disponibles en Annexe 2. « France. Cartographies ».

⁶⁰⁶ Les données de superficie utilisées sont les données cadastrales de l’INSEE.

⁶⁰⁷ Pour la France métropolitaine, les DROM, à l’exception de Mayotte, et dans les collectivités d’outre-mer de Saint-Barthélemy, Saint-Martin et Saint-Pierre-et-Miquelon, les données du recensement utilisées, produites par l’INSEE, sont issues de « Populations légales des départements en vigueur au 1er janvier 2022 », avec pour année de référence 2019 (INSEE, 2022)

Pour Mayotte, il s’agit des données de recensement de 2017, également réalisé par l’INSEE (INSEE, 2019)). Pour Wallis-et-Futuna (données 2018), en Polynésie française (données 2017) et en Nouvelle-Calédonie (données 2019), les recensements sont propres aux organismes dédiés de chacun de ces territoires (respectivement Service territorial de la Statistique et des Études économiques de Wallis et Futuna, l’Institut statistique de la Polynésie française, l’Institut de la statistique et des Études économiques de Nouvelle-Calédonie).

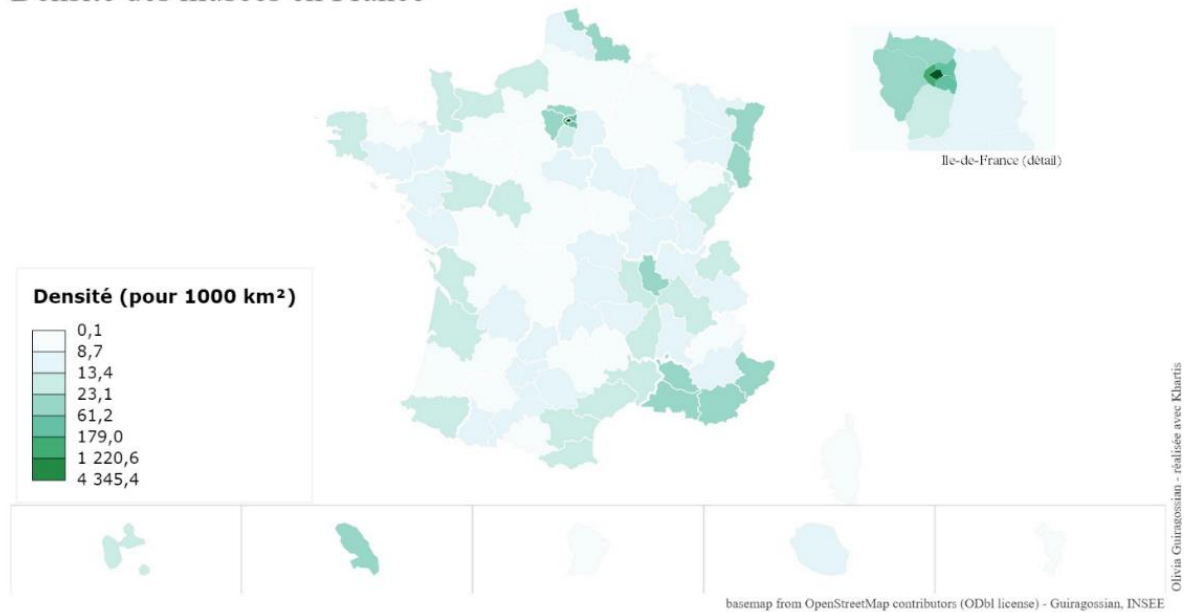


Densité territoriale

La répartition décrite est bien représentée au regard de la densité territoriale des musées en France (Fig. 30). Le rapport exprimé par rapport au territoire, met, une fois de plus, l'accent sur la centralité de Paris qui compose une zone hyperconcentrée dont l'aura semble profiter à une partie de l'Île-de-France. Les zones les plus denses — là encore, toutes proportions gardées — se situent au nord de la France, à la frontière allemande (Bas-Rhin, Haut-Rhin), sur le littoral méditerranéen, autour du Rhône, et dans une moindre mesure, sur la façade atlantique (assez marquée dans le schéma dessiné par les données du répertoire *Museums of the World*). Cette répartition laisse apparaître une large diagonale du vide, allant du sud de la Basse-Normandie au nord du Languedoc-Roussillon, et parallèlement une seconde, autour de la Lorraine. On observe également une dissymétrie, toujours très présente, entre la France continentale et les zones insulaires (Corse incluse), même si des territoires comme Saint-Barthélemy et Saint-Pierre-et-Miquelon possèdent un indice de densité élevé, inversement proportionnel à leur faible superficie.

FIGURE 30. Densité des musées en France (pour 1000 km²)

Densité des musées en France



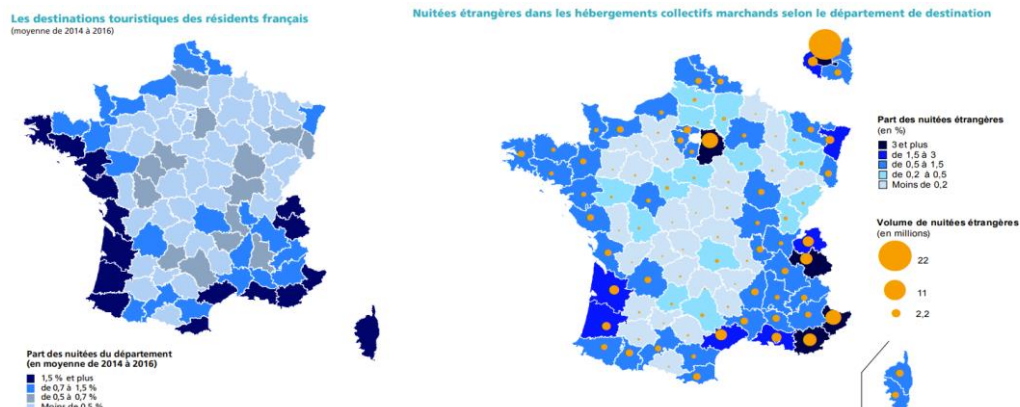
Des espaces touristiques ?

Bien que corrélation ne soit pas causalité, une comparaison intéressante de ces représentations graphiques repose dans le rapport pouvant être établi avec la fréquentation touristique des différents départements français. En effet, les zones les plus enclines à recevoir des touristes (nationaux et internationaux) recourent une large partie des zones les plus densément



peuplées de musées⁶⁰⁸. En l'occurrence s'y retrouvent les espaces dessinés par l'Île-de-France, les façades atlantiques et méditerranéennes, du Nord, du Sud-Est et autour du Rhône, ainsi que du Bas-Rhin et du Haut-Rhin.

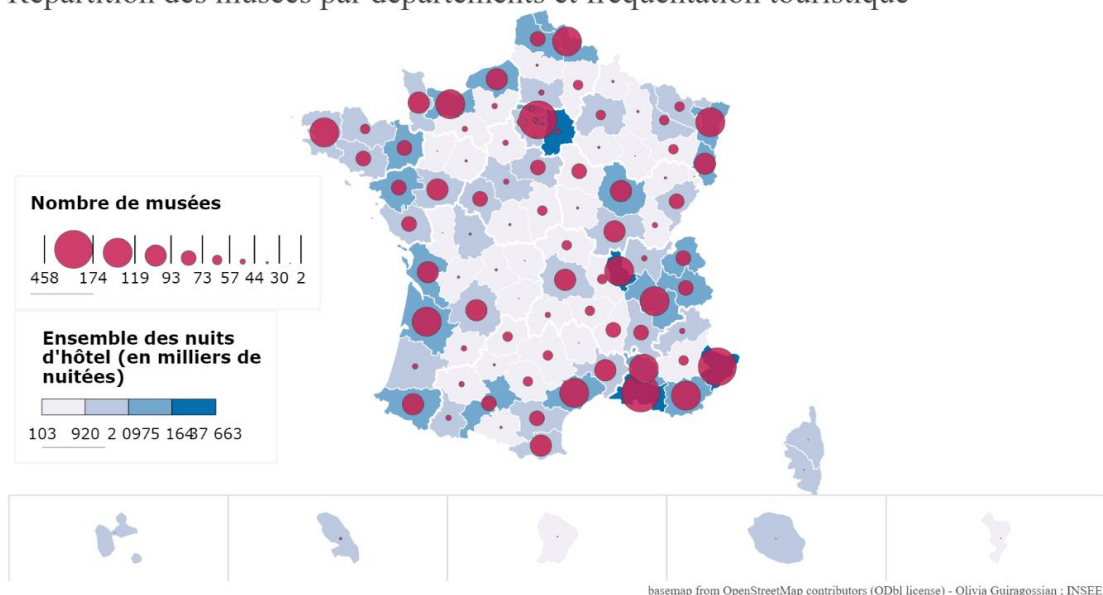
Figure 31a et 31b. Cartographies présentant les destinations touristiques des résidents français (entre 2014 et 2016) et les nuitées étrangères dans les hébergements collectifs selon le département de destination (2016), extraites de l'Atlas du tourisme (2018), publié par la Direction générale des entreprises (ministère de l'Économie et des Finances)



Source : Khiati, 2018, p. 22 (à gauche) et p. 77 (à droite)

FIGURE 32 : Répartition des musées par départements et fréquentation touristique (nuits d'hôtel en 2022)

Répartition des musées par départements et fréquentation touristique



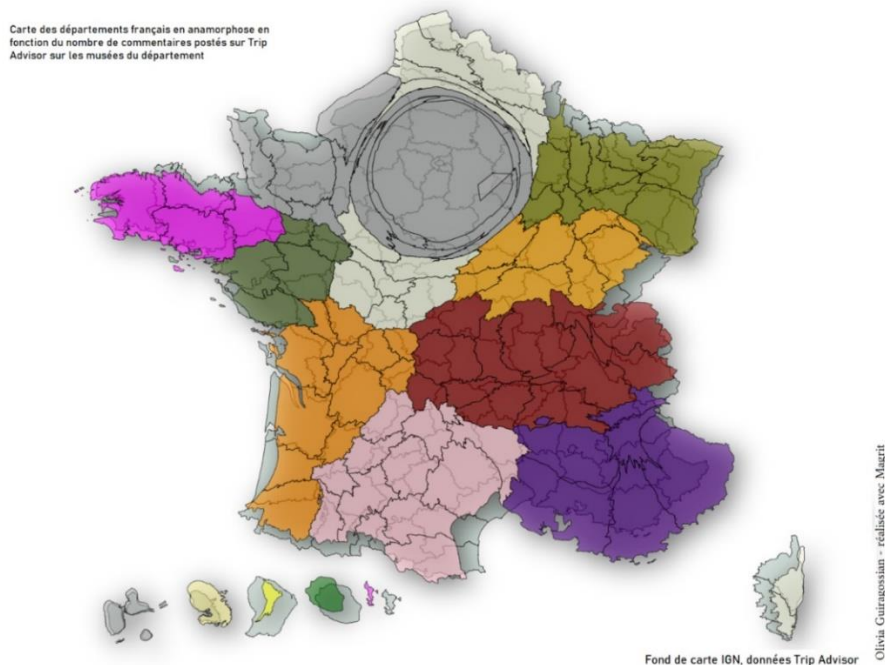
⁶⁰⁸ Ce n'est cependant pas le cas de la Seine-et-Marne ni de la Corse.



En effet, en mettant en regard la fréquentation des nuitées d'hôtels de tourisme recensées⁶⁰⁹ par départements au regard du nombre d'établissements présentés dans la base de données globale⁶¹⁰ (Fig. 32), l'on remarque bien que les territoires les plus pourvus sont les plus touristiques, en particulier Paris, les Bouches-du-Rhône, le Rhône et les Alpes-Maritimes. Dans cette logique, seule la Seine-et-Marne, espace pourtant très visité, ne possède qu'un nombre peu significatif de musées (55). En revanche, l'inverse se vérifie également : les départements les moins fréquentés sont, corrélativement et par observation, ceux qui ont connu un développement bien moindre du phénomène muséal.

Une deuxième approche permet de corroborer ce constat, à partir des commentaires émis sur le site TripAdvisor. En effet, le fonctionnement de TripAdvisor repose dans un système de notation et de classement, hiérarchisant l'ensemble des destinations et des activités proposées dans une logique touristique. Les commentaires des visiteurs, inhérents au fonctionnement participatif du site, sont les indicateurs du dynamisme des territoires. Sur l'ensemble des musées référencés sur le territoire français, on en comptabilise — au moment où a été réalisée l'extraction des données — 715 741 pour 4508 établissements.

FIGURE 33. Carte en anamorphose de la France en fonction du nombre cumulé par département de commentaires « TripAdvisor » spécifiques aux musées (Calculé à partir de l'algorithme de Gaster Seguy et Mole, 2018)



⁶⁰⁹ Les données utilisées proviennent des Chiffres clés de l'INSEE pour la *Fréquentation des hébergements collectifs touristiques en 2022* (Comparaisons régionales et départementales) (INSEE, 2023). Le même travail aurait pu être réalisé en prenant en compte les campings, qui ne sont pas intégrés ici, puisque leur série évalue uniquement la fréquentation d'avril à septembre. Les données sont présentées dans l'Annexe 2. « Cartographies. Fréquentation touristique ».

⁶¹⁰ Les classes définies sont obtenues par moyennes emboîtées.



Parmi eux, et comme le laisse supposer la représentation cartographique par anamorphose (Fig. 33), 38 % sont consacrés aux musées de Paris, le reste du territoire apparaissant relativement « écrasé » par le poids de cette présence médiatique⁶¹¹. Quelques territoires tirent leur épingle de ce jeu de la déformation, en particulier les régions Provence-Alpes-Côte d'Azur, l'Auvergne-Rhône-Alpes ainsi que le département du Calvados, et assez étonnamment, la Martinique. Les commentaires TripAdvisor permettent ainsi d'appuyer le poids de certains espaces marqués par les flux touristiques. Ils proposent ainsi une nouvelle modalité d'appréciation de la vitalité des musées : d'une part en considérant que ces commentateurs sont des visiteurs, de l'autre en supposant que les musées les plus commentés sont ceux qui seront les plus visités. Au-delà des indications que ce matériel discursif propose, les commentaires apparaissent ainsi comme un nouvel outil d'influence pour les établissements muséaux et participent de leur succès — ou non — médiatique.

Densité par population

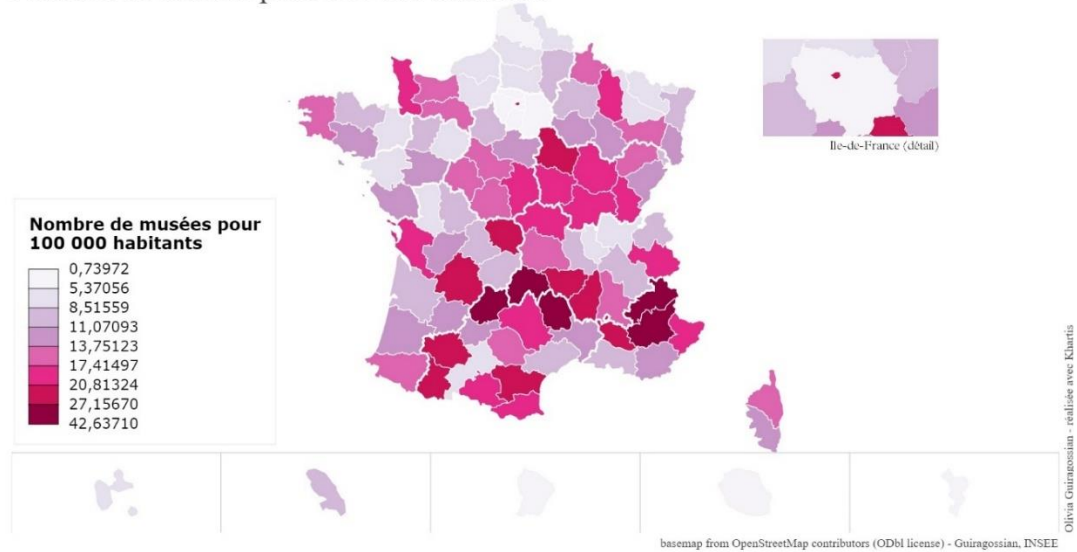
Cependant, la mise en rapport des musées implantés sur le territoire avec la population recensée (et donc résidente) propose une approche bien éloignée de ce premier constat, pouvant composer comme une carte « en négatif » (Fig. 34). Si Paris reste un lieu particulièrement dynamique, les Alpes-de-Haute-Provence, les Hautes-Alpes, la Lozère, le Cantal et le Lot se posent comme les espaces les plus dynamiques au regard de l'offre muséale proposée à la population présente. Elles mettent ainsi en valeur le rapport des musées avec leur territoire, et supposent l'existence d'une dynamique qui ne serait plus liée à des flux de visiteurs venus d'ailleurs, mais bien la possibilité d'un ancrage territorial, peut-être relatif cette fois au rôle éducatif et social des musées. Elle renforce ainsi l'hypothèse d'une offre muséale variable, entre zones touristiques et territoires de proximité.

⁶¹¹ Cette carte s'inspire du travail réalisé par Saskia Cousin, Gaël Chareyron, Jérôme Da-Rugna et Sébastien Jacquot en 2014 à partir des métadonnées du site TripAdvisor, et représentant une carte des communes françaises en fonction du pourcentage de commentaires (totaux) postés par des utilisateurs français. La morphologie qui se dessine dans l'étude présentée ici reprend par ailleurs les principaux traits de la carte obtenue par les quatre auteurs (Cousin et al., 2014).



FIGURE 34. Nombre de musées pour 100 000 habitants

Nombre de musées pour 100 000 habitants



La comparaison de ces différentes morphologies, à partir de deux indicateurs liés au territoire (au sens de l'espace et de la population) permet d'entrevoir une composition de l'espace muséal à partir de deux logiques complémentaires, mais qui ne s'exercent pas nécessairement sur les mêmes zones. L'offre muséale peut être appréhendée comme réponse à une fréquentation touristique soutenue (densité territoriale) ou à l'inverse, comme proposition pour un public « de proximité » (densité par population). Elles n'indiquent cependant pas le poids de la fréquentation (et des flux de visiteurs) touristique et/ou de proximité, pouvant corroborer cette hypothèse, ni même l'investissement économique à l'origine de ces établissements (qui pourrait potentiellement équilibrer les représentations).

B. L'identité des territoires : entre fabrication d'une image touristique et réappropriation par les communautés

Ces disparités de répartition, présentant une géographie globale de la population muséale en France à partir de son implantation, soulignent ainsi des dynamiques générales autour d'un antagonisme entre tourisme et relation de proximité, fortement liée au développement — voire à l'accélération — des mobilités territoriales. Cependant, elles ne peuvent traduire à elles seules les relations existantes entre un musée et l'espace dans lequel celui-ci se situe, ou que celui-ci représente. Si le développement des musées, en volume ou en modèle, peut être décrit depuis George Brown Goode (1895) à partir de l'environnement dans lesquels ceux-ci s'inscrivent⁶¹² — idée reprise par ailleurs par Loïc Vadelorge au regard de la création des

⁶¹² Voir : Chapitre 1. 3. « Le musée dans son environnement : mutations et métamorphoses ».



musées de province (1996) —, ceux-ci sont principalement étudiés à l'aune de contextes politique, social et culturel qui permettent leur création. Le territoire⁶¹³ reste une notion assez floue, puisqu'elle-même résulte d'un processus de construction — procédant par ailleurs des mêmes mécanismes que le patrimoine — résultant d'une identification et d'une réappropriation par des communautés d'acteurs (Di Méo, 1995). De fait, la relation entre musées et territoires soulève une double dynamique, permettant à la fois la structuration d'un espace et la construction d'une représentation spécifique, laissant émerger la construction d'identités territoriales.

Le territoire des musées

En dépassant une perception du territoire qui se contenterait à étudier la relation entretenue avec les musées uniquement par le prisme de leurs situations géographiques et l'aménagement urbain qu'ils supposent (notamment en termes de politiques publiques) ou par la spatialité même des institutions muséales (souvent développée autour de considérations techniques), la construction des identités repose dans le territoire dessiné par les musées. L'évolution du territoire des musées — qui ne recoupe pas nécessairement celui de l'administration — s'opère ainsi parallèlement avec la création d'établissements qui en portent — ou pas toujours — le nom. Les créations muséales issues de la période révolutionnaire avaient ainsi déjà vu l'émergence du musée universel (Muséum central des Arts) et du musée d'histoire nationale⁶¹⁴ (musée de l'École française de Versailles), mettant au cœur de leur territoire celui de la Nation. Si le développement de ces territoires muséaux a perduré, la « prolifération » des musées décrite par Édouard Pommier (1991) au cours du XX^e siècle s'inscrit dans la « production de représentations spatiales centrées sur le local » (Hertzog, 2004, p. 366), notamment incarnée par les écomusées et les musées de société qui se fondent sur réappropriation culturelle, patrimoniale et identitaire.

De manière somme toute assez schématique, la composition des territoires de musées découle de deux fonctions liées aux institutions muséales. D'une part, elle concerne la représentation permise et orientée par leur fonction de communication et d'exposition, qui « fait apparaître des identités simplifiées des territoires dans la continuité et la contiguïté ordonnée de leur mise en exposition » (Hertzog, 2004, p. 367). De l'autre, elle s'incarne dans la définition de l'objet du musée. Comme l'indique l'ethnologue Véronique Dassié (2021), « schématiquement, pour un musée d'art, son territoire se détermine à partir de ses collections et se circonscrit à la période historique, les écoles, les œuvres des artistes. Aux antipodes se trouve le modèle des écomusées, avec des collections définies et constituées à partir du territoire, par la prise de conscience collective de l'appartenance d'un patrimoine commun » (Guiragossian et Lebat, 2021).

⁶¹³ Jusqu'ici, le terme était employé, à raison dans son acception administrative.

⁶¹⁴ Voir Chapitre 3. 1. A. « Les musées révolutionnaires ».



La morphologie du monde des musées, dessinée jusqu'alors par la mise en œuvre d'une base de données globale, semble ainsi garder la trace de cette transformation des territoires. Ainsi, comme le souligne la géographe Anne Hertzog (2004), « le musée permet d'analyser une manière par laquelle l'espace, délimité par le savoir (et le pouvoir) et se donnant au regard, devient territoire et par là même, support d'une identité » (p. 367). Cependant, cette identité n'est pas « pure », elle relève à la fois d'influences politique et économique, car la création d'une image locale, vitrine d'un espace, participe d'une visée touristique (Chaumier, 2003, p. 46).

Étude de cas régionale : les musées de Normandie

La construction de l'identité des territoires, *a fortiori* à partir d'établissements aussi divers que les musées, ne repose pas dans « une » image unique et unifiée, mais se constitue autour d'identités complexes, qui ne vont pas nécessairement de soi. La thèse d'Anne Hertzog (2002) développait le cas des musées de Picardie, à « l'identité problématique en tant que région administrative » (p. 25), terre de passage et « sans mythologie », soulignant ainsi la fonction identitaire des musées implantés sur ce territoire⁶¹⁵. Le cas de la Normandie va à l'encontre de cette logique de développement muséal. Car si cette région administrative n'est pas la plus dotée en établissements muséaux — on compte 425 établissements, répartis sur cinq départements⁶¹⁶, soit sur 29 907 km² —, elle reste un espace particulièrement fréquenté, du fait notamment de sa proximité avec la capitale. Elle bénéficie d'une image territoriale historique (Guillet, 2007) et évocatrice, à la fois par son histoire, ses paysages et son influence culturelle. Par ailleurs, depuis 2017, la Normandie est devenue un « label », présenté comme une « une marque territoriale partagée aux valeurs universelles » (Normandie Attractivité, s. d.). De fait, elle se positionne comme un cas d'étude particulièrement intéressant, partagé entre la création d'une « marque territoriale » et la valorisation d'un patrimoine local, proche des enjeux de l'action politique et touristique.

Le réseau muséal normand

Le réseau muséal normand est relativement ancien — un recensement indiquait l'existence de 68 établissements en 1956 (Brisson, 1956) — bien que touché par les affres de la Seconde Guerre mondiale qui a vu leur destruction, ne laissant « que ruines ou que souvenirs » (Brisson, 1956, p. 401). Depuis, la Normandie a vu s'accroître le nombre de ses musées sur son territoire, valorisés notamment par la présence d'un ensemble honorable de musées de France (90 en 2022⁶¹⁷). Pour autant, la connaissance de ce territoire ne se limite pas aux établissements bénéficiant de l'appellation, puisque depuis 2003 s'est développé le Réseau

⁶¹⁵ Je renvoie le lecteur à l'article d'Anne Hertzog « Musées, espace et identité territoriale en Picardie », publié en 2002 dans la revue *Mappemonde 66* : l'autrice y résume certains apports de sa thèse de doctorat en géographie, intitulée « Là où le passé demeure : les musées de Picardie, étude géographique : une contribution à l'étude des lieux géographiques de mémoire » (2004).

⁶¹⁶ Calvados, Eure, Manche, Orne, Seine-Maritime.

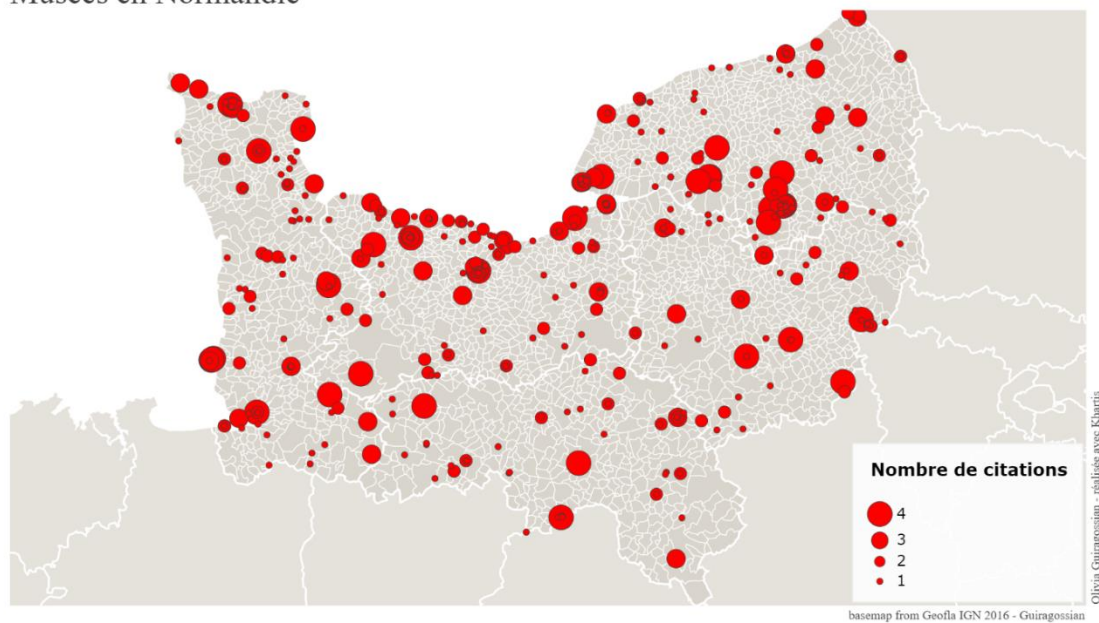
⁶¹⁷ On en compte 32 en Seine-Maritime, 22 dans le Calvados, 21 dans la Manche, 8 dans l'Eure et 7 dans l'Orne.



des Musées de Normandie⁶¹⁸. Coordonné par La Fabrique des patrimoines en Normandie, ce réseau fédère 130 musées — pouvant adhérer cette fois sur la base de la définition du musée de l'ICOM — afin de créer des mouvements de coopération et de mutualisation, mais également de jouer le rôle d'un observatoire des musées sur ce territoire⁶¹⁹. Si cette structure permet d'envisager un monde muséal autre que celui dessiné par le jeu des musées de France, elle reste cependant loin de refléter les 425 établissements recensés dans le cadre de cette recherche.

FIGURE 35. Les musées en Normandie, selon leur nombre de leur nombre d'apparitions dans la base de données globale

Musées en Normandie



Remarque : Le nombre de citations indique l'apparition dans une, deux, trois ou les quatre bases de données étudiées.

La représentation cartographique de l'implantation géographique des musées de Normandie confirme ainsi l'existence d'un réseau muséal établi sur l'ensemble du territoire, mais plus densément peuplé sur certains espaces, notamment autour de pôles urbains (Rouen, Caen, le Havre) et plus spécifiquement autour de la côte maritime du Calvados. Cette répartition, malgré son apparence aléatoire, trouve racine dans plusieurs logiques liées à la construction d'un territoire de musées, entre patrimonialisation de l'espace et des pratiques.

⁶¹⁸ Ce réseau a été créé dans le cadre du contrat de plan 2000-2006 par l'État (DRAC et Région Basse-Normandie).

⁶¹⁹ À ce jour cependant, seule la synthèse de l'étude menée en 2015 est disponible. Voir : Réseau des Musées de Normandie, s. d. b.



La Normandie, « terre de liberté »

En premier lieu — et c'est certainement le fait le plus notable ici —, la saturation d'établissements muséaux autour des côtes de la Manche, plus spécifiquement dans le Calvados, s'inscrit dans « la production progressive d'un territoire touristique et mémoriel » (Salin et Andreu-Boussut, 2021) autour d'un fait historique. Le débarquement des Alliés en Normandie le 6 juin 1944 a marqué l'histoire de la région, créant ainsi une « mythologie » qui se matérialise autour principalement des plages du Débarquement. L'identité revendiquée de la Normandie, « terre de libertés » — consacrée notamment par la création d'une marque éponyme — s'incarne ainsi dans la patrimonialisation d'un espace, incarnée dans la volonté d'inscription du lieu sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco⁶²⁰.

En tant qu'agent de patrimonialisation, les musées participent ainsi de la structuration de ce territoire : près de 52 établissements et sites historiques⁶²¹ (soit 12,2 % du périmètre muséal normand), recensés à partir de la base de données compilées, sont ainsi dédiés aux événements de la Seconde Guerre mondiale. Ils se situent principalement dans le Calvados (32 musées⁶²², soit près du quart des établissements du département) — lieu historique du Débarquement — mais également, bien que dans une moindre mesure, dans la Manche⁶²³ (12 musées, soit 12 % de sa population muséale). L'Eure, l'Orne et la Seine-Maritime voient leur territoire moins structuré par les établissements liés à cette identité (Fig. 36). Leur développement s'est opéré de manière progressive, expliquant leur grande diversité de formes et de statuts : d'abord par l'essaimage de musées publics ou associatifs, « proposant souvent des narrations sur les vestiges du Mur de l'Atlantique » (Salin et Andreu-Boussut, 2021, p. 3), puis par

⁶²⁰ Un dossier de candidature a été déposée en 2018.

⁶²¹ Ce chiffre pourrait bien sûr être soumis à révision : Élodie Salin et Vincent Andreu-Boussut (2021) en recensent plus de 70 autour des plages du Débarquement (p. 3).

⁶²² Mémorial de Caen (Caen), Musée America & Gold Beach (Ver-sur-Mer), Arromanches 360 – Cinéma circulaire (Arromanches-les-Bains), Liberators museum – Normandy 1944 (Arromanches-les-Bains), musée du Débarquement (Arromanches-les-Bains) ; musée n° 4 Commando (Ouistreham) ; Le Grand Bunker — Poste de direction de tir de Riva-Bella (Ouistreham) ; musée 44 — La Percée du Bocage (Saint-Martin-de-Besaces), musée-mémorial de la Bataille de Normandie (Bayeux) ; musée-mémorial du Général de Gaulle (F) (Bayeux) ; Batterie allemande de Longues-sur-mer (Longues-sur-mer) ; Station-radar 1944 — Musée franco-allemand (Douvres-la-Délivrande) ; musée des Rangers (Gramcamp-Maisy) ; Centre Juno Beach (Courseulles-sur-Mer) ; musée des Médailles et Vieux Courseulles (Courseulles-sur-Mer), musée de la Radio BBC de Creully (Creully-sur-Seulles) ; musée des épaves sous-marines (Commes) ; Mémorial de Falaise — La guerre des civils (Falaise) ; musée Overlord (Colleville-sur-Mer) ; Normandy visitors center (Colleville-sur-Mer) ; Big Red One Museum (Colleville-sur-Mer) ; musée-mémorial d'Omaha Beach (Saint-Laurent-sur-Mer) ; musée de la Libération de Normandie (Surrain) ; musée D-Day Omaha (Vierville-sur-Mer) ; D-Day Wings Museum (Bretteville-sur-Odon) ; musée de la Batterie de Merville (Merville-Franceville-Plage) ; Mémorial Pégasus (Ranville) ; Point fortifié Hillmann (Colleville-Montgomery) ; Espace historique de Sword Beach (Hermanville-sur-Mer) ; musée de l'Invasion aéroportée (Bénouville), Pegasus Bridge Café Gondré (Bénouville).

⁶²³ Musée de la Libération (Cherbourg) ; musée de la Seconde Guerre mondiale (F) (Le-Val-Saint-Père) ; Batterie d'Azeville (Azeville), World War 2 Museum (Quinéville) ; Marcouf 44 (Saint-Marcouf) ; musée de la Libération (F) (Sainte-Marie-du-Mont) ; musée du débarquement Utah Beach (Sainte-Marie-du-Mont) ; musée Airborne (Sainte-Mère-l'Église) ; musée-mémorial de Bloody Gulch (Méantis) ; D-Day experience — Dead Man's Cornern Museum (Saint-Come-du-Mont) ; Normandy Victory Museum — musée de la Bataille des haies (Saint-Hilaire-Petitville), Espace Hamilton-Levaufre (Périers).

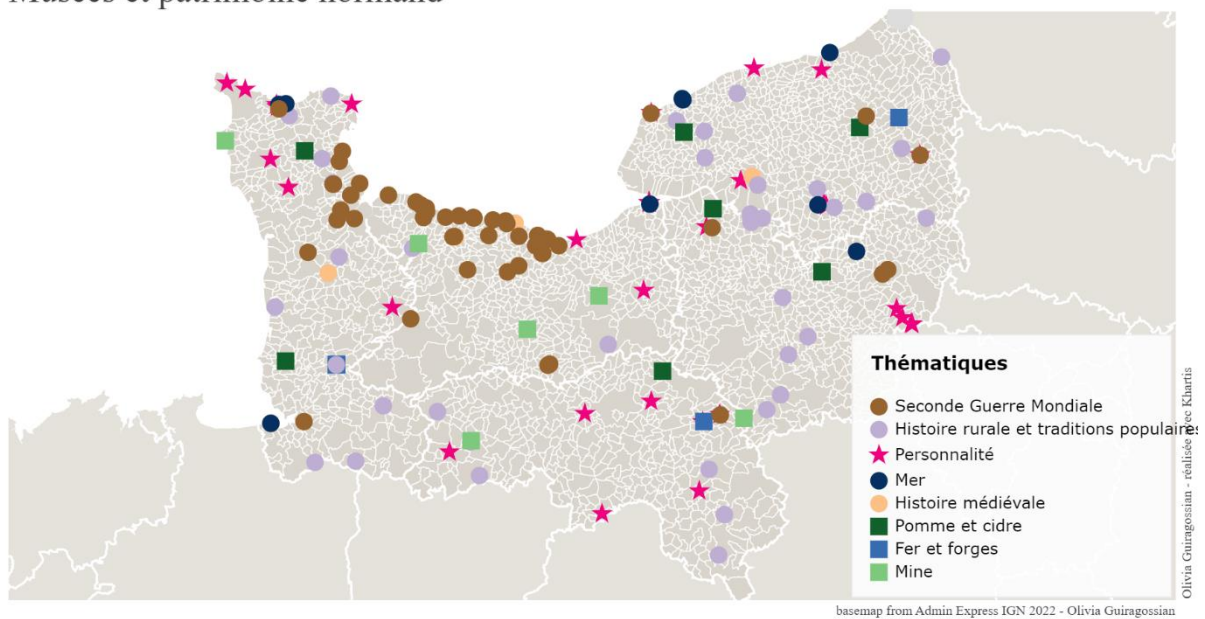


l'aménagement d'espaces plus conséquents en réponse à l'accroissement d'un public (entre les années 1970 et 2000) et enfin par la création de musées privés, valorisant parfois les scénographies immersives, voire attractives (Salin et Andreu-Boussut, 2021, p. 3).

L'offre muséale autour de la Seconde Guerre mondiale et la Libération participe ainsi de l'émergence d'un tourisme mémoriel (le plus important de la région) et constitue un argument d'attractivité pour les acteurs du tourisme, en témoigne la mise en valeur des « sites et musées incontournables du D-Day » (Normandie Tourisme, s. d.). Cependant, elle souligne une structuration inégale du territoire. En effet, la majorité des établissements se regroupent autour du littoral de la Manche, d'Utah à Omaha Beach, contribuant à la « survalorisation » d'un espace⁶²⁴ et au renforcement d'un « mythe » quasi hollywoodien (Salin et Andreu-Boussut, 2021). Cependant, d'autres « musées » présentant la même thématique — bien que moins nombreux — se retrouvent hors de ce périmètre géographique, ce qui aurait tendance à indiquer que l'identité territoriale se crée également par l'intégration à des imaginaires collectifs, qui se renforcent au contact d'« image de marque », mais prennent dans le même temps un écho universel.

FIGURE 36. Carte des musées de Normandie selon leurs thématiques

Musées et patrimoine normand



Remarque : Tous les établissements recensés sur la région ne sont pas ici mentionnés : j'ai gardé principalement ceux dont la dénomination permettait un classement thématique et des regroupements parlants.

⁶²⁴ Dans leur article « Les plages du Débarquement au prisme de l'offre muséale » (2021), Élodie Salin et Vincent Andreu-Boussut étudient notamment les enjeux climatiques liés à cette surconsommation patrimoniale.



Un patrimoine situé

Une seconde tendance relative à la construction des identités territoriales repose dans la mise en valeur d'un patrimoine et d'une histoire locale, centrée sur un imaginaire commun, presque nébuleux, autour « des traditions » ou de productions territoriales bien localisées. Sur l'ensemble de la région, en particulier dans l'Eure et en Seine-Maritime — et ce de manière plus affirmée que sur les espaces contribuant au développement d'un narratif autour de la Seconde Guerre mondiale — essaient les « musées » traitant de l'histoire rurale et des traditions populaires. Elles correspondent à un mouvement émergent dans les années 1970, dans la mouvance de la création des musées de société et des écomusées, d'une « frénésie muséographique » — selon l'expression de Serge Chaumier (2003, p. 33) — résultant de la multiplication des initiatives locales pour sauvegarder un patrimoine considéré en péril. Les intitulés de ces établissements mettent un avant un vocabulaire centré autour des « vieux métiers », des « traditions » ou du « passé », parfois même de manière plus précise sur certaines productions et certains savoir-faire (la vannerie, l'horlogerie, la ferronnerie, etc.) : ils apparaissent comme des réadaptations d'initiatives plus structurées autour de la réappropriation d'un territoire, par la mise en valeur de collections privées ou associatives. Pour autant, certaines thématiques, qui valorisent le rôle du musée comme outil de promotion de l'image d'une région, sont particulièrement situées. La Normandie est notamment connue pour ses paysages « entre terre et mer » et pour ses productions locales⁶²⁵. C'est ainsi que l'on retrouve quelques établissements autour de la thématique de la pomme et du cidre (7) sur l'ensemble de la région, mais également des productions plus localisées (la Maison du Camembert à Camembert, la manufacture des parapluies de Cherbourg, à Cherbourg, le Conservatoire de la dentelle de Bayeux, à Bayeux). Cette répartition, entre étalement et localisation, souligne la tension toujours présente entre patrimoine situé et image touristique, qui s'opère dans la convocation d'un imaginaire ayant la possibilité de dépasser les frontières de la région.

Des personnalités qui « font région »

Ce même principe apparaît également au regard des présentations valorisant la place de personnalités locales, qui « [ont] pour effet de multiplier les musées commémoratifs et les maisons liées à une célébrité » (Chaumier, 2003, p. 33). Essaimant sur le territoire, ces musées peuvent tout aussi bien regrouper des collections autour d'un ou d'une artiste ou d'une personnalité locale, s'intégrer dans des lieux témoignant d'une période de leur vie, ou être le fait de collectionneurs dont le legs a permis leur création. Là encore, si cette typologie d'institutions parsème l'ensemble du territoire de manière, somme toute, assez diffuse, certains contribuent à façonner une image du lieu. Giverny, emblème de l'impressionnisme, abrite par exemple le musée Claude Monet, le musée des Impressionnistes, ainsi que l'ancien

⁶²⁵ Un micro-trottoir réalisé par le Comité régional du Tourisme en 1996 faisait apparaître l'évocation, très ancrée, d'un territoire autour de « la douceur de vivre et les images qui revenaient souvent étaient celles de la pomme, du cidre, du beurre, des vaches, du camembert, du bocage, de la verdure et des plages » (Demais, 2000, p. 71).



Hôtel Baudy, lieu de passage fréquenté par les peintres de ce courant, devenu aujourd'hui une auberge possédant un « atelier d'époque » que les visiteurs peuvent encore visiter.

Les musées capitalisent ainsi non seulement sur un patrimoine situé, mais également sur une imagerie touristique liée au potentiel d'évocation de personnalités, de faits historiques ou de productions patrimoniales. Ce lien, pourtant difficile à disjoindre, constitue ainsi une logique permettant la structure des territoires au travers d'un processus de construction identitaire⁶²⁶.

C. Les marges comme zones de contact

La question d'un monde muséal vu par le prisme de sa géographie et de ses territoires permet, en dernier lieu, de repousser l'étude de ce phénomène aux confins des frontières françaises. En outrepassant les limites de l'Europe, les départements et collectivités d'outre-mer ont pour effet de remettre en question l'apparente hétérogénéité du territoire national généralement perçu à partir de la métropole, à la fois d'une perspective géographique — la Guadeloupe, la Martinique, Saint-Barthélemy et Saint-Martin étant situés dans les Antilles, la Réunion et Mayotte dans l'océan Indien, la Guyane française au nord de l'Amérique du Sud, Saint-Pierre-et-Miquelon au sud de Terre-Neuve, la Nouvelle-Calédonie et la Polynésie dans le Pacifique — mais également administrative — entre départements, collectivités avec ou sans statut de collectivité territoriale uniquement ou de collectivité *sui generis* pour la Nouvelle-Calédonie — marquant un éloignement relatif avec le pouvoir central.

L'implantation, somme toute relativement faible, d'un phénomène né dans le monde occidental dans ces territoires, traduit principalement les réminiscences du fait colonial, mais également d'un processus de réadaptation et d'émancipation de cette « institution voyageuse » — telle que la qualifie l'historienne Françoise Vergès (2010, p. 456) — profondément ancré dans une pensée portée par la métropole (MacLeod, 1996, p. 275). Historiquement, le développement des musées coloniaux au XIX^e siècle a notamment permis de valoriser un discours économique « mettant en évidence les débouchés commerciaux et les ressources naturelles de ces nouvelles colonies » (Bertin, 2019, p. 22). Ce narratif a ainsi justifié, dans les musées occidentaux, de l'apport d'objets « exotiques », contribuant à l'enrichissement des musées d'ethnographie (Pomian, 2022, p. 113) comme le musée d'ethnographie du Trocadéro. Mais il a aussi permis la création de musées sur ces territoires, célébrant ainsi la colonisation européenne⁶²⁷. Pour autant, la connaissance du phénomène muséal sur ces territoires « à la marge » reste aujourd'hui proportionnelle au nombre peu significatif d'institutions considérées comme « musées » : elle se traduit par une bibliographie assez

⁶²⁶ La réflexion pourrait être poursuivie, en prenant en compte les différents types de tourisme, le rayonnement des institutions et les flux de fréquentations des visiteurs.

⁶²⁷ Évidemment, ce processus s'est implanté sur tous les territoires colonisés, notamment jouissants aujourd'hui de leur indépendance, comme en Afrique (Voir : Anne Gauge, 1999)



disparate⁶²⁸, orientée soit sur certaines régions géographiques et leur rapport au patrimoine⁶²⁹ — et mettant bien souvent l'accent sur sa multiplicité — ou bien centrées sur certains établissements — souvent en projet — de référence et permettant d'appréhender l'évolution postcoloniale des établissements muséaux⁶³⁰.

Les musées « dans les marges »

La mise en œuvre d'une base de données globale sur les musées en France peut ainsi contribuer à une meilleure appréhension de l'évolution du phénomène sur ces territoires « à la marge », là encore souvent réduits au prisme des institutions bénéficiant de l'appellation « musée de France »⁶³¹ et *in extenso*, d'une reconnaissance administrative de la métropole. Ceux-ci sont cependant assez peu nombreux, et structurent le paysage muséal autour de pôles administratif, économique et touristique notamment Pointe-à-Pitre (capitale économique) pour la Guadeloupe (Fig. 37), Fort-de-France⁶³² (pôle économique, commercial et portuaire), Saint-Pierre (capitale administrative) et les Trois-Ilets (lieu historique et touristique) pour la Martinique (Fig. 38), Saint-Denis (chef-lieu de l'île) pour la Réunion (Fig. 39), Cayenne (capitale administrative) en Guyane (Fig. 40) ainsi que Dzaoudzi (chef-lieu) à Mayotte et Saint-Pierre (chef-lieu) pour Saint-Pierre-et-Miquelon.

⁶²⁸ Je remercie notamment Marion Bertin, jeune chercheuse en anthropologie, qui m'a indiqué plusieurs références bibliographiques afin de construire cette réflexion sur un terrain malheureusement difficile à appréhender dans sa globalité pour le non-spécialiste.

⁶²⁹ L'axe patrimonial est notamment valorisé dans un numéro de la revue *Culture et recherche* consacré aux « Patrimoines des outre-mer », publié par le ministère de la Culture en 2011 (Rinçon, 2011). Cette thématique est aussi au cœur du colloque de l'Icofom « Accroître la visibilité et l'attractivité du patrimoine des îles : un enjeu du XXI^e siècle pour la muséologie » qui a eu lieu en octobre 2023 à Nouméa (Nouvelle-Calédonie).

⁶³⁰ Pour une vision plus globale, le lecteur pourra notamment se référer au numéro de la revue *L'Ethnologie française* publié en 1999 autour du thème « Musée, nation : après les colonies » (29, 3).

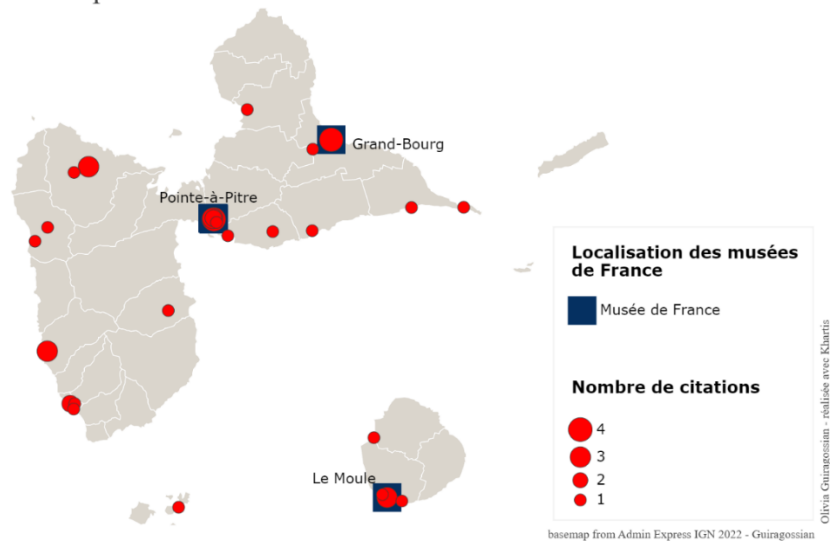
⁶³¹ Elles sont par ailleurs le point de départ pour les discussions autour des politiques culturelles dans les territoires ultramarins.

⁶³² musée départemental d'archéologie (Fort-de-France), musée du Père Pinchon (Fort-de-France), musée régional d'histoire et d'ethnologie (Fort-de-France), muséum d'histoire naturelle (Fort-de-France).



FIGURE 37. Répartition des musées en Guadeloupe

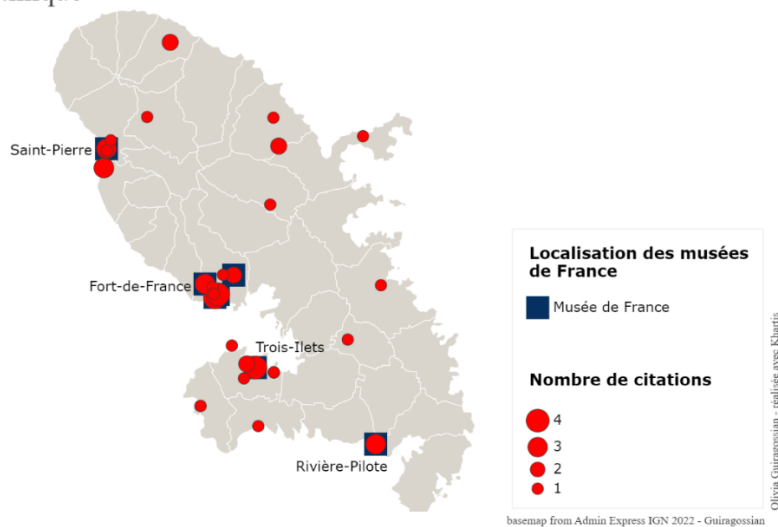
Les musées en Guadeloupe



Remarque : Le nombre de citations indique l'apparition dans une, deux, trois ou les quatre bases de données étudiées.

FIGURE 38. Répartition des musées en Martinique

Les musées en Martinique



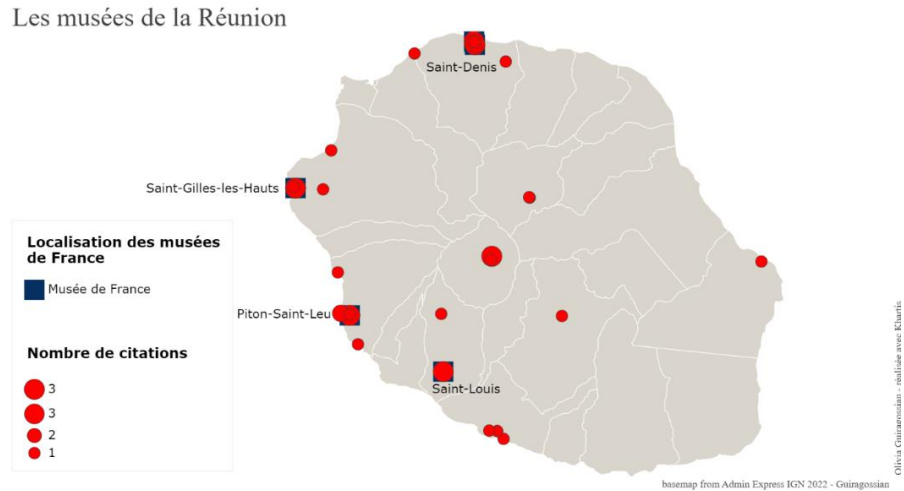
Remarque : Le nombre de citations indique l'apparition dans une, deux, trois ou les quatre bases de données étudiées.

La poignée de musées de France situés sur les territoires ultramarins illustre ainsi une situation spécifique. D'une part, ceux-ci sont regroupés principalement autour des lieux de pouvoir, renforçant l'image du musée comme agent de soft-power. Mais de l'autre, cet angle d'approche ne laisse pas percevoir l'existence et la variété du paysage dans ces départements, qui structure le territoire de manière plus dense, *a fortiori* sur les territoires qui n'en possèdent pas (Saint-Barthélemy, Polynésie française, Nouvelle-Calédonie). Le réseau muséal, s'il ne



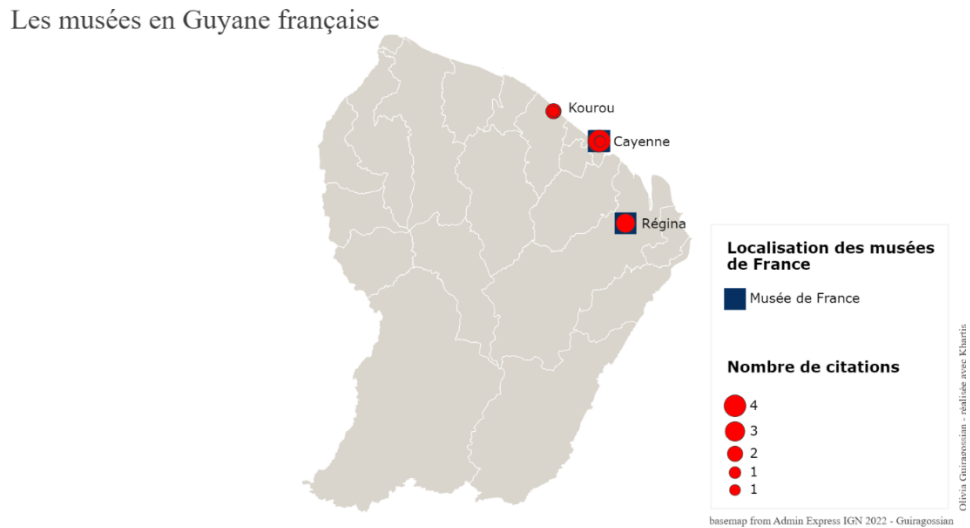
peut être qualifié de « dense » dans les mêmes proportions exprimées en France continentale, est tout du moins présent et plus varié que ne le laisse supposer l'ensemble spécifique des musées de France.

FIGURE 39. Répartition des musées de la Réunion



Remarque : Le nombre de citations indique l'apparition dans une, deux, trois ou les quatre bases de données étudiées.

FIGURE 40. Répartition des musées en Guyane française



Remarque : Le nombre de citations indique l'apparition dans une, deux, trois ou les quatre bases de données étudiées.

Transformations muséales, transformation « du » musée

Le discours porté autour des musées de France, au cœur des politiques culturelles d'outre-mer, occulte ainsi une partie de la réalité de l'évolution du phénomène muséal dans ces espaces. Les bases de données mobilisées présentent ainsi des populations qui reproduisent



un même modèle — en cercles concentriques, des musées reconnus aux établissements les plus marginalisés. Cependant, et de manière spontanée, plusieurs traits particuliers peuvent être soulignés. On remarque une réadaptation des thématiques — et donc de l’objet de ces musées — au patrimoine de la région, notamment autour d’un patrimoine naturel très présent⁶³³, mais également de productions locales liées à l’exploitation des ressources de ces îles, qui ont marqué le commerce international⁶³⁴ (rhum, cacao, café, canne à sucre, banane). D’une part, ces évolutions semblent s’ancrer dans un processus d’adaptation encouragé par l’essor du tourisme dans ces régions du monde. Comme le rappelle Roy MacLeod (1996) au sujet des institutions muséales du Pacifique, les musées ne représentent pas la motivation première pour les visiteurs de ces territoires insulaires « mais il est certain qu’une fois dans la région, les touristes visiteront ce qu’on leur montrera, et ils y verront des déclarations opportunes d’identité nationale et régionale, ainsi que de nouvelles visions de ce que les musées du Pacifique peuvent offrir à des yeux non occidentaux⁶³⁵ » (p. 276). Une partie du phénomène muséal serait ainsi le fait d’un développement « d’opportunité », encouragé par l’accélération des mobilités internationales.

Une seconde logique, qui n’apparaît pas clairement — et le pourrait-elle vraiment ? — se traduit par la mise au cœur de projets politiques et identitaires, renforcés parfois par un vocable assez significatif autour des expressions culturelles et mémorielles et d’une histoire partagée (notamment autour de l’esclavage)⁶³⁶, notamment sous la forme de centres culturels. D’une part, cette mouvance s’inscrit dans un mouvement de transformation des institutions, oscillant entre la reconnaissance des multiples identités culturelles présentes au sein des territoires et de la volonté de réalisation d’une unité nationale⁶³⁷. Le développement des musées s’inscrit ainsi dans un mouvement politique plus large de décolonisation, décrit par Bruno Brulon Soares (2022b) comme « un processus de dénonciation et de démantèlement du pouvoir colonial sous toutes ses formes et expressions » (p. 170) qui encourage une approche critique du musée « en tant qu’outil colonial » (Brulon Soares, 2022b, p. 170) —

⁶³³ Pour ne citer qu’eux, on peut parler du Conservatoire botanique des îles de Guadeloupe à Basse-Terre, Centre de découverte des sciences et de la terre (Saint-Pierre) et la Maison régionale des volcans (Le Morne-Rouge) en Martinique, ou encor la Cité des Volcans (La Plaine des Cafres) et Kélonia — l’Observatoire des tortues marines (Saint-Leu) à La Réunion.

⁶³⁴ Musée du Rhum (Distillerie Reimonenq) (Sainte-Rose), Maison du cacao (Pointe-Noire), musée du Café (Café Chaullet) (Vieux-Habitants) en Guadeloupe, Habitation Saint-Étienne (Rhum HSE) (Les Anses d’Arlet) et la Maison de la canne (Trois-Ilets), le musée Café et du Cacao (Trois-Ilets) et le musée de la Banane (Saint-Marie) en Martinique, écomusée du Café (Voh) en Nouvelle-Calédonie, entre autres.

⁶³⁵ « *But certainly, once in the region, tourists will visit what they are shown, and they will see inscribed timely statements of national and regional identity, and new visions of what Pacific museums can offer non-western eyes.* »

⁶³⁶ Mémorial ACTe (Centre caribéen d’expressions et de mémoire de la Traite et de l’Esclavage) à Pointe-à-Pitre (Guadeloupe)

⁶³⁷ Comme l’indique l’ethnologue Gérard Collomb (1999), « les diverses composantes de ces populations ne se reconnaissent guère dans l’évocation d’un patrimoine culturel commun : l’hétérogénéité culturelle et linguistique multiplie les constructions identitaires, parfois concurrentes et affrontées, et forme des “lieux de mémoire” ainsi qu’une valeur patrimoniale spécifique » (p. 333).



puisque c'est en tant que tel que celui-ci a été implanté — à partir d'une relecture des collections et un travail conjoint avec les communautés.

Deux exemples permettent d'illustrer ce processus : le Centre Tjibaou de Nouméa (Nouvelle-Calédonie) et le projet — non réalisé et donc absent de la base de données — de la Maison des civilisations et de l'unité réunionnaise⁶³⁸ (MCUR) (La Réunion) partagent tous deux une réflexion sur leur rapport au musée. Pour Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou (2007), s'il porte stratégiquement le nom de musée, le MCUR est un « musée du temps présent, un musée de l'histoire et de la culture » qui « n'a donc pas vocation à devenir un musée selon les règles précises édictées par la direction des Musées de France pour qui le musée, rappelons-le, se définit par la collection d'objets » (p. 180). Ce même constat est présent chez Emmanuel Kasarhérou, à la tête du Centre Tjibaou entre 1998 et 2006, pour lequel cet établissement « n'est pas un musée ou un espace de représentation des cultures, il doit aussi soutenir un projet de société pour la Nouvelle-Calédonie, et c'est peut-être ce qui le rend difficile à percevoir quand on est loin des réalités calédoniennes » (Kasarhérou, 1999, p. 439).

Cet éloignement du concept muséal se justifie en l'occurrence par les problématiques liées aux collections et aux objets, d'une part par l'importance du patrimoine immatériel pour les communautés, mais également par la dispersion du patrimoine⁶³⁹, résidu des années de colonisation. Le second aspect repose dans la mise en œuvre de ces projets, conçus par et pour les communautés, mettant en exergue une influence très marquée de la Nouvelle Muséologie et de la muséologie sociale (Bertin, 2019). François Vergès et Carpanin Marimoutou (2007) décrivent ainsi le projet du MCUR, comme

un mouvement de réappropriation du musée, en participant à la réflexion sur le lieu d'exposition, la muséologie et la muséographie dans un moment postcolonial. Elle ne doit être ni un sanctuaire où se diraient l'identité et l'histoire au détriment d'une diversité des représentations au sein même de la société réunionnaise, ni d'un espace où le sens se perd trop à rechercher une équité mathématique entre plusieurs présences au monde au détriment d'une unité. En d'autres termes, la MCUR ne peut être strictement un espace de réparation ni un espace figé où un discours est imposé. Même s'il est évident qu'il existera une dimension de réparation, elle ne peut constituer le seul cadre de la réappropriation et de la réinterprétation. (Vergès et Marimoutou, 2007, p. 184)

⁶³⁸ Françoise Vergès, porteuse de ce projet, « la MCUR est un projet lancé en 1999 par la région Réunion, soutenu par l'État (il fait partie du contrat de plan signé entre l'État français et la région) et l'Union européenne (fonds du FEDER). Un programme scientifique et culturel a été adopté (2005), une équipe scientifique et culturelle a été mise en place, les architectes ont été choisis (équipe X-TU, 2007), les études complémentaires sur le bâtiment se sont achevées (2009), les études sur la muséographie se terminent (2010) et la construction devrait commencer en 2010 » (Vergès, 2010, p. 457). Le projet ne verra pas le jour, notamment pour des raisons politiques.

⁶³⁹ La Nouvelle-Calédonie a notamment lancé un projet d'« inventaire du patrimoine kanak dispersé » (IPKD), à l'origine dirigé par Roger Boulay, chargé de mission à la Direction des musées de France et complété par Emmanuel Kasarhérou, conservateur du musée de Nouvelle-Calédonie. Un nouveau chantier a été mis en œuvre de manière plus soutenue en juillet 2011 à partir d'une convention entre le gouvernement de Nouvelle-Calédonie et la Maison de la Nouvelle-Calédonie (Paris). Une base de données est aujourd'hui en ligne. Voir : Musée de Nouvelle-Calédonie, s. d.



Des visions superposées ?

Ainsi, confrontée aux territoires « à la marge », la base de données laisse apparaître plusieurs antagonismes sur le discours porté sur les musées, avec un décalage assez marqué entre les musées reconnus par l'administration, et ceux qui, inscrits dans cet outil — agissant comme un calque réadapté aux enjeux du territoire — interroge le point de vue exprimé. Mais surtout, elle souligne l'absence de compréhension des projets développés de manière indigène et qui s'inscrivent dans un mouvement de réadaptation même du concept de musée. De fait, cette base de données témoigne de certaines limites inhérentes à son fonctionnement, liées notamment aux visions du musée qu'elle permet d'exprimer : administrative, adaptée de manière exogène, ou autochtone. Dans ce cadre, ces trois manières de considérer le musée forment des regards décentrés, qu'il n'est pas aisé de faire coïncider. Et surtout, elle interroge la manière d'étudier le phénomène muséal, sa réadaptation sur le territoire et d'exprimer les transformations toujours à l'œuvre.

Conclusion

Dessiner un portrait du phénomène muséal, dans un espace spatial et temporel donné, à partir d'une approche statistique se pose comme une tentative de réponse à des questionnements qui n'ont, jusqu'ici, jamais trouvé de réponse satisfaisante. Loin d'en affirmer la réalisation pleine et sereine, l'étude réalisée autour des musées de France permet d'en développer plusieurs points de tension, entre visions et divisions.

La question méthodologique est fondamentale. La démarche de recherche engagée ici, autour des systèmes d'information, trouve un écho certain dans les problématiques structurelles et stratégiques liées aux outils du recensement. Le panorama décrit, bien que soumis à des biais d'exhaustivité et de véracité, se construit autour d'un processus permanent entre accumulation et confrontation des périmètres, comme des hypothèses variables autour d'un même phénomène. Celles-ci ne sont pas naturelles : elles dépendent des acteurs du recensement et de leurs stratégies, mettant ainsi en avant leurs différences en termes de « référentiel », et deviennent ainsi le principal axe pour étudier le développement du phénomène muséal.

La représentation du champ muséal peut ainsi s'établir à partir de ce travail de recensement, à la manière de cartographies. L'une, conceptuelle, évalue ainsi le rapport entre des populations muséales, offrant de nouvelles grilles de lecture d'un champ à partir de la description de listes. La seconde, territoriale et géographique, réinterroge les relations possibles entre un musée et son territoire et le développement *in situ* de ces établissements. Dépassant les enjeux liés à la reconnaissance institutionnelle, ces deux approches ont surtout pour effet de repenser le territoire des musées et de mettre en avant la possibilité d'en comprendre les évolutions. Pour autant, malgré la richesse des enseignements portés, force est de constater que ces bases de données ne sont pas suffisantes et apparaissent dans une certaine mesure, très limitées pour pouvoir prétendre à une connaissance du phénomène muséal.





Chapitre 5. Entre recensement et reconnaissance : conditions de production des périmètres muséaux

Introduction

Les enjeux du recensement, dont l'ambition est de traduire par une représentation holistique du phénomène muséal à la fois son extension, sa complexité et sa diversité, ne trouvent pas claire satisfaction dans son seul résultat numérique. Le champ muséal se constitue à partir non pas d'un, mais de plusieurs périmètres, à la manière de paysages à la physionomie mouvante, pouvant tout autant se combiner comme s'éloigner. Cette conception par périmètres permet, et c'est là un point assez fondamental, d'envisager le monde des musées à partir de plusieurs possibilités s'épanouissant entre deux hypothèses : l'une incompressible, *minimale* — et qui correspond, sur le territoire français, à celui défini par l'Administration française —, la seconde extensible, *maximale* — incarnée dans cette recherche autour de la compilation de plusieurs bases de données.

L'existence de ces périmètres convoque deux éléments de compréhension. Le premier s'appuie sur la définition de populations muséales inscrites dans un rapport d'inclusion ou d'exclusion au sein de ces différentes circonférences, et de fait induit une explication descriptive au regard de ce qui « fait musée ». Pour autant, la nature des établissements observés ne peut être brandie comme la justification absolue de ces ensembles : ils ne peuvent se limiter à une conception essentialisante de la notion de musée. En effet, et c'est là le deuxième point de compréhension, ces périmètres ne sont pas donnés, mais construits : ils sont la traduction en liste — ou en base de données — des stratégies et des méthodes de systèmes informationnels agissants comme des acteurs du recensement, pour le moins imparfaits (voir *supra*). Mettant en jeu à la fois acteurs, méthodes et techniques, ils s'intègrent dans un système politique, économique, social et médiatique dont ils assurent les échanges à la manière d'objets-frontières⁶⁴⁰. Les représentations du phénomène muséal ne peuvent ainsi se passer d'une réflexion à la fois sur leurs conditions de production et sur le rapport qu'ils permettent entre ces différentes sphères.

La problématique du recensement, si elle s'inscrit dans un antagonisme fort entre volonté de connaissance et stratégie de reconnaissance, a pour effet d'assimiler la réalisation de ces périmètres à un processus de légitimation (qu'il soit administratif, muséologique ou médiatique), soulignant sa forte dimension politique. Le cas des Musées de France, au cœur du système muséal français, est à ce titre significatif. La *loi n° 5-2002 du 4 janvier 2002*

⁶⁴⁰ Voir : Chapitre 2. 1. B. « Produire des données sur les musées : infrastructure de la connaissance et systèmes d'information ».



relative aux musées de France y apparaît comme le dernier maillon en date d'une structuration administrative et juridique qui se développe depuis la naissance du musée révolutionnaire, au gré de l'intérêt porté aux institutions muséales par le pouvoir central. La mise en œuvre de l'appellation « musée de France » illustre ainsi une situation où le processus de reconnaissance, fondé sur le contrôle administratif et professionnel d'une partie du monde des musées français, conditionne celui de la connaissance d'un secteur, qui peine à s'émanciper de la rigidité de son appareil législatif et institutionnel.

Cependant, l'apparente fixité des périmètres se heurte à des « moments » de réévaluation, pensés comme les passages d'une hypothèse à l'autre. Ces mouvements, somme toute peu réguliers, interrogent les capacités effectives de transformation du champ muséal et parallèlement, leur impact à la fois sur les politiques publiques et sur l'identité d'un secteur en constante évolution. Malgré leurs ambitions et leurs moyens divergents, les projets MuseumStat (États-Unis), mené par l'IMLS et coordonné par le professeur Neville Vakharia (2014-2018), et Mapping Museums (Royaume-Uni) dirigé par la chercheuse Fiona Candlin (2016-2022) ont en commun de réexaminer — et en outre, de revaloriser — le périmètre des institutions muséales sur leur territoire national en incluant de plus larges populations pouvant être considérées comme « musée ». S'ils sortent du cadre des musées français, le choix de ces deux projets n'est pas hors contexte. Leur étude a pour objectif une meilleure appréhension de l'environnement et des méthodes dans lesquels s'opèrent ces moments de réévaluation et les effets qu'ils engendrent. Et, en dépassant la seule connaissance des musées de France et des musées en France, d'ouvrir des perspectives pour appréhender la configuration des connaissances de manière située.

Ainsi, à la manière d'une réflexion en cercles concentriques — en écho à la description du monde muséal —, il s'agit ici de décentrer là encore les regards. Afin d'évaluer les conditions de production de ces périmètres muséaux variables, entre évaluation et réévaluation, je reviendrai en premier lieu sur le système muséal français. Se déployant à partir d'un référentiel politique et juridique, cette approche permettra de dessiner le mouvement des périmètres « officiels » et leur rapport avec leur système informationnel. Un second moment, dont l'ambition est de remettre en perspective une approche située du recensement muséal, sera consacré à la réévaluation des périmètres à partir des cas de MuseumStat (États-Unis) et Mapping Museums (Royaume-Uni), en mettant ainsi en lumière leurs constantes et leurs variations. Les pages suivantes se veulent être un moment de transition, comme une plongée dans un flou en profondeur, comme la finalité d'une exploration devant ouvrir les perspectives futures de ce travail.



1. Plongée au cœur du système muséal français.

Au centre de gravité du paysage muséal français, les 1221⁶⁴¹ musées de France constituent un ensemble stable — presque figé — d'institutions dont les évolutions (en tant que périmètre) apparaissent relativement marginales⁶⁴². Déjà, en 1979, José Frèches, conservateur à l'Inspection des Musées de Province, faisait mention de « plus de 1200 musées officiellement déclarés » (p. 7). Ils étaient 900 en 1950 et 1000 en 1976 d'après le conservateur du patrimoine George Poisson (1950, 1976), correspondants à la nomenclature existante autour des musées nationaux, musées classés et musées contrôlés. Ainsi, les transformations décrites dans la littérature académique semblent plutôt relever de l'évolution naturelle, que de la révision des paramètres du périmètre. Elles s'orientent même vers une certaine stabilisation, voire un recentrement — en témoignent les quelques modifications visant à nettoyer un champ de ses anomalies⁶⁴³. Aujourd'hui, les musées de France, dont j'ai énoncé *supra* les critères d'obtention de l'appellation⁶⁴⁴ et plus particulièrement la collection comme pierre angulaire de la définition du musée, regroupent une pluralité de statuts et de thématiques. D'après le ministère de la Culture et le Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation (DEPSD) (2022), « huit musées de France sur dix relèvent des collectivités territoriales, 61 appartiennent à l'État, dont 39 musées nationaux dépendent directement du ministère de la Culture ». Leur répartition thématique reprend la traditionnelle catégorisation tripartite, autour de l'Art, de l'Histoire et des Sciences, auxquelles est adjointe celle des « Sociétés et civilisations ». Appliquée à l'ensemble des musées de France ouverts (soit 1041 établissements en 2020), elle indique qu'« un peu plus d'un tiers d'entre eux sont des musées d'art (35 %), près d'un tiers des musées d'histoire (32 %), un peu moins d'un quart des musées de société et de civilisation (23 %), tandis qu'un musée de France sur dix est un musée scientifique (nature, sciences et techniques) » (Ministère de la Culture et DEPSD, 2022, p. 182).

Pour autant, si cet ensemble permet de définir un paysage muséal annihilant les régimes de propriété et regroupant des institutions de nature diverse, tel ne fut pas toujours le cas. Le périmètre constitué par les musées de France n'est qu'un « moment » dans la constitution d'un système fondé en large partie sur une volonté étatique de tutelle et de contrôle, au cœur des politiques publiques culturelles. Cette évolution traduit en outre une tension permanente entre le recentrement autour d'une catégorie d'institutions reconnues, et l'intégration des « autres »,

⁶⁴¹ Comme signalé dans le Chapitre 4, la liste des musées de France au 31 janvier 2022 n'en compte que 1216.

⁶⁴² Voir : Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « Musée de France ».

⁶⁴³ Voir : Chapitre 4.1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « Musée de France », qui amorce une réflexion autour du regroupement des musées, notamment dans le cadre de la mise en œuvre d'une politique d'*open data*.

⁶⁴⁴ Voir : Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « Musée de France ».



celles de la périphérie et des marges. Pourtant, la mise en place de la loi du 4 janvier 2002 semble avoir provoqué un désintérêt relatif pour le « hors champ », comme si elle avait inhibé toute aspiration de voir au-delà et d'en traverser les frontières (voir *infra*). La compréhension du paysage muséal français autour du périmètre — incompressible ? — des musées de France nécessite ainsi de revenir sur sa constitution dans un cadre structurel, politique et législatif.

A. Ancrage politique et juridique des musées de France : une « passion de la loi⁶⁴⁵ » française

Le rapport entre l'État et les musées, particularisme français, marque profondément l'histoire de cette institution, prenant racine dans la création du modèle révolutionnaire du musée, caractérisé par la nationalisation des biens du clergé (1789), des émigrés (1791) et des académies (1793). Le Muséum central des Arts (1793), le Muséum d'Histoire naturelle (1794), le Conservatoire des arts et métiers (1795) ou le musée des Monuments français (1795) incarnent les créations les plus emblématiques de l'État, résultats de décisions politiques inscrites dans une réorganisation plus globale des institutions françaises⁶⁴⁶. Si, comme nous l'avons vu précédemment, elles ne composent pas l'unique point d'entrée de l'émergence du phénomène muséal en France, ce modèle s'appuie sur une nouvelle responsabilité collective engagée à l'égard du patrimoine et sur le rôle des pouvoirs publics, « correspondant à l'apparition de nouvelles responsabilités sociales, à l'invention de nouvelles positions » (Poulot, 1995, p. 84). Deux siècles plus tard, ces caractéristiques sont encore perceptibles dans les missions de l'État, alors que le système muséal s'est densifié, structuré autour d'un appareil législatif et administratif particulier, qu'accompagne la formation d'un groupe de professionnels que sont les conservateurs du patrimoine. Néanmoins, il serait bien présomptueux de tracer d'une seule ligne l'évolution administrative relative aux musées de France. Fruit d'« une sédimentation historique qui se forme depuis la Révolution française » (Poirrier, 2004, p. 14), elle intègre à la fois les problématiques du cadre législatif des musées, des structures qui en assurent la charge et de leurs missions, ainsi que des modifications du périmètre « de référence » de ces institutions, mettant ainsi en exergue une conception particulière du musée.

Les musées en France : de la responsabilité à la reconnaissance de l'Administration

La diversité des musées de France trouve un point de concordance au sein d'un appareillage administratif « rigide » (Ballé et Poulot, 2020, p. 85). Celui-ci est le fruit d'une longue maturation historique, dont les premiers pas remontent aux années révolutionnaires. La création de l'appellation « musée de France » en 2002 incarne ainsi le dernier chaînon de l'évolution d'un rapport de responsabilité entre l'État et « ses » musées, marqué par plusieurs étapes majeures, se transformant progressivement en processus de reconnaissance. Pour

⁶⁴⁵ Cette expression est employée par Dominique Poulot (2005b, p. 6).

⁶⁴⁶ Voir : Chapitre 3. 1. A. « Les musées révolutionnaires ».



comprendre ainsi le système muséal actuel, il nous faudra donc revenir sur ces différents mouvements, incarnés par les actes juridiques et leur impact sur le recensement des musées.

Les musées de France aujourd'hui : une loi, une appellation, des missions

Si « les musées » sont placés sous la tutelle du ministère de la Culture depuis sa création en 1959, la promulgation de la *Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France*, inscrite dans le Livre IV du Code du Patrimoine, incarne un moment majeur dans la structuration administrative du paysage muséal français. En premier lieu, elle a le mérite d'opérationnaliser la centralisation de la compétence étatique autour des musées, longtemps morcelée entre divers acteurs, en définissant plus finement les relations entre l'État et les collectivités territoriales tout en poursuivant la politique de décentralisation⁶⁴⁷ initiée dans les années 1980. Mais surtout, cette relativement récente législation, en « [limitant] le contrôle technique de l'État aux seuls musées que leurs propriétaires auront souhaité soumettre au statut prévu par la loi » (Ministère de la Culture, s. d.a) et correspondant aux critères définis par ladite loi⁶⁴⁸, relie à la responsabilité de l'État, celle de la reconnaissance d'un secteur, tout en maintenant l'autonomie des entités décisionnaires. L'appellation « musée de France » apparaît de prime abord comme le moyen de résoudre une tension latente inhérente aux obligations du pouvoir central, oscillant entre les musées qui lui appartiennent et ceux qui ne lui appartiennent pas.

Au sein de l'État, la compétence relative aux musées de France est confiée au Service des musées de France (SMF) — succédant depuis 2009 à la Direction des musées de France (DMF) —, appartenant à la Direction générale des patrimoines et de l'architecture⁶⁴⁹, aux côtés des services des archives, du patrimoine, de l'architecture et de l'archéologie. Parmi les missions qui lui sont confiées, le SMF assure la gestion des musées nationaux placés sous sa tutelle administrative — bien que certains musées appartenant à l'État y échappent, en l'occurrence ceux gérés directement par leur ministère de tutelle⁶⁵⁰. Il opère également un contrôle scientifique, technique et financier⁶⁵¹ sur l'ensemble des musées de France, en relation avec les conseillers-musées des Directions régionales des Affaires culturelles

⁶⁴⁷ Voir : Loi n° 83-8 du 7 janvier 1983 relative à la répartition de compétences entre les communes, les départements, les régions et l'Etat *loi Defferre*, 1983 et Loi n° 83-663 du 22 juillet 1983 complétant la loi n° 83-8 du 7 janvier 1983 relative à la répartition de compétences entre les communes, les départements, les régions et l'Etat (1), 1983.

⁶⁴⁸ Voir : Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « Musée de France ».

⁶⁴⁹ Voir : Annexe 1. « Organisation(s). Organigrammes ».

Cette modification organisationnelle s'explique non seulement par une réforme de l'organisation du ministère, pouvant « [constituer] aussi un moyen d'affaiblir d'éventuelles résistances au sein de l'administration, et surtout, à terme, de revoir plus aisément les priorités à l'intérieur du ministère » (Desvallées et Mairesse, 2011b, p. 33), mais également par la réduction des effectifs du au « non-remplacement de la moitié des agents partis à la retraite » (Desvallées et Mairesse, 2011b, p. 33).

⁶⁵⁰ Voir : Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « Musée de France ».

⁶⁵¹ La tutelle de l'État recoupe une pluralité de modalités, de l'inspection à l'octroi de subventions, en passant par des activités de conseil scientifique et technique.



(DRAC) ou des Directions des Affaires culturelles (DAC). Cet encadrement vise ainsi à assurer les missions fondamentales du musée, c'est-à-dire

- a. Conserver, restaurer, étudier et enrichir leurs collections ;
- b. Rendre leurs collections accessibles au public le plus large ;
- c. Concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ;
- d. Contribuer aux progrès de la connaissance et de la recherche ainsi qu'à leur diffusion⁶⁵² (art. 2).

Elles se traduisent notamment par l'obligation de présence d'un personnel scientifique qualifié, d'un service dédié aux publics ou de la mise en place d'outils comme le Projet scientifique et culturel (PSC) et l'inventaire décennal des collections.

Pour assurer l'ensemble de ces missions, le SMF se compose ainsi de deux sous-directions : une sous-direction de la politique des musées s'occupant de l'animation du réseau dessiné par les musées de France, mais également de la réalisation des grandes orientations de la gestion des institutions, et une sous-direction des collections en charge — plus précisément et comme son nom le laisse deviner — de la gestion des collections, en accord avec le Code du Patrimoine. De fait, si le SMF se consacre aux musées de France, les missions afférentes aux différents bureaux ne témoignent pas du même intérêt pour la connaissance de l'ensemble de ce périmètre. Le suivi scientifique des musées de France est notamment assuré par le Bureau de l'animation scientifique et des réseaux (BASR), actuellement dirigé par Pierre Machu, et dont les neuf conservateurs se répartissent l'ensemble des musées selon des « spécialité[s] scientifique[s] différente[s], des beaux-arts anciens jusqu'au patrimoine scientifique, technique et naturel » (L. Barragué-Zouita, Annexe 1) et des régions, assurant un suivi en collaboration avec les DRAC et les DAC. Outre l'accompagnement dans l'élaboration des PSC et des projets architecturaux et muséographiques, le BASR mobilise une vision globale du monde des musées, notamment à partir de sa mission d'animation du « réseau » de France. Celle-ci a pour objectif de permettre les échanges entre institutions, et renforce la « vision d'en haut » du SMF — selon les mots de la conservatrice Laetitia Barragué-Zouita (Annexe 1). Elle se traduit également par la prise en charge — récente — de *l'Enquête annuelle des musées de France*, anciennement *Enquête Muséofile*, longtemps restée dans le giron du Bureau de la diffusion numérique des collections. Ce second bureau, appartenant à la sous-direction des collections et composé de quatre personnes, a en charge la base Joconde (catalogue collectif des collections des musées de France) sur POP, mais aussi la gestion de la base Muséofile, dont l'arrivée est qualifiée par son chef de bureau, Laurent Manœuvre, d'« historique et d'accidentelle » (Annexe 1).

Hormis le SMF, d'autres acteurs sont essentiels dans la gestion du périmètre des musées de France, en particulier les DRAC et les DAC, organismes déconcentrés de l'État⁶⁵³. Sous la direction des préfets de région, les conseillers-musées des DRAC et des DAC ont la

⁶⁵² Voir : Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France, 2002.

⁶⁵³ Les DRAC et les DAC sont régies par le décret n° 2010-633 du 8 juin 2010. Voir : Décret n° 2010-633 du 8 juin 2010 relatif à l'organisation et aux missions des directions régionales des affaires culturelles, 2010.



responsabilité de la mise en œuvre de la politique nationale en matière de musées et assurent le suivi — mais pas nécessairement de manière proactive⁶⁵⁴ — des musées de France et des musées sur le territoire qui le demandent. Ils sont ainsi « le contact de proximité avec les musées », « le premier contact qu'ils doivent avoir » (L. Barragué-Zouita, Annexe 1), avant de faire le lien l'État par le biais des conservateurs et conservatrices du BASR⁶⁵⁵ suivant des régions spécifiques. Le rôle des DRAC et des DAC dans la gestion du périmètre des musées de France a été renforcé dans un dernier acte de décentralisation, par le *Décret n° 2020-1371 du 10 novembre relatif à la déconcentration de l'appellation « musée de France »*⁶⁵⁶, qui attribue aux préfets de région l'instruction des demandes d'appellation et des dossiers de retraits, autrefois gérés par le ministère de la Culture et le SMF. De fait, la gestion du périmètre des musées ayant l'appellation « musée de France » revient à l'État, dans une configuration spécifique. La loi du 4 janvier 2002 renforce le partage de compétences avec les organes déconcentrés, devant aboutir à une meilleure vision en provenance du « terrain », mais suppose dans le même temps, plus de moyens pour réaliser la transmission des informations des organes déconcentrés à l'État centralisateur.

Des mouvements structurels historiques

La situation dessinée autour des musées de France n'est cependant pas hasardeuse : elle s'inscrit dans l'évolution progressive du cadre structurel de la gestion et du contrôle des musées en France, en tant que compétence spécifique, à l'intersection du développement même du champ muséal et de l'histoire, complexe, des institutions françaises. Il serait pourtant bien fastidieux de la retranscrire ici dans une approche historique et chronologique. Krzysztof Pomian (1994) découpe la politique muséale en France en trois périodes contrastées. D'abord

conduite tambour battant sous le Directoire et l'Empire, elle était inexistante, ou peu s'en faut, entre 1815 et 1870, malgré la création, à Paris et dans ses environs, de quelques musées de grande importance [...], et l'accroissement des dépenses pour les acquisitions sous Napoléon III. La politique muséale n'a été réactivée que sous la Troisième République, qui, dans les dernières décennies du siècle, créa plusieurs nouveaux musées, tout en faisant assumer par l'État l'inspection des établissements qui ne lui appartenaient pas, mais auxquels il envoyait les œuvres des artistes vivants achetés aux Salons. (p. 352)

Pour autant, cette division ne laisse pas apparaître les enjeux inhérents au périmètre des institutions dont l'État a la responsabilité, c'est-à-dire dont il peut de manière globale gérer

⁶⁵⁴ Isabelle Limousin, conseillère-musée de la DRAC Île-de-France, indique dans son cas que « [ce sont] le plus souvent les musées qui viennent vers nous, ne serait-ce que parce que nous organisons les commissions scientifiques régionales des restaurations et acquisitions. Ou ils nous contactent parce qu'il y a un projet particulier dont ils veulent nous faire part » (I. Limousin, Annexe 1).

⁶⁵⁵ Laetitia Barragué-Zouita rappelle que dans l'organisation du Bureau, « [chaque conservateur du BASR] est aussi en charge du suivi d'une ou deux régions et on a donc des relations plus spécifiques avec certains conseillers-musées ; on sert donc de relai privilégié pour les questions des musées » (Annexe 1).

⁶⁵⁶ Voir : Décret n° 2020-1371 du 10 novembre 2020 relatif à la déconcentration de l'appellation « musée de France », 2020.



les projets et les collections, attribuer du personnel, ou contrôler les finances. Marie Cornu et Noé Wagener (2022) soulignent ainsi deux logiques pouvant structurer ce rapport, reposant sur « l'évolution du titre juridique grâce auquel l'État intervient à propos des musées qui ne lui appartiennent pas, d'une part ; et la tension autour de l'identité exacte de l'administration compétente pour agir au nom de l'État en ce domaine, d'autre part » (Cornu et Wagener, 2022, p. 189). En effet, et en écho au second point évoqué, le changement principal — ou du moins le plus facilement perceptible — se fonde dans le recentrement de la compétence « musée », pourtant partagée au niveau des tutelles étatiques, au sein d'un seul ministère, celui de la Culture. Depuis 2002, cette modification soulève des problématiques quant à la délégation des pouvoirs et des missions relatives aux musées dans le cadre de la décentralisation et de la déconcentration des pouvoirs de l'État.

Ce constat est cependant loin d'exprimer les vacillements du positionnement de la compétence liée à la gestion des musées depuis la période révolutionnaire, qui s'agrège à un questionnement plus fondamental sur la prise en charge — ou en compte ? — des musées qui ne sont pas le fait du pouvoir central, notamment des musées se développant dans les provinces depuis le décret Chaptal de 1801⁶⁵⁷. Celle-ci peut être abordée à partir de deux problématiques précises. La première repose dans le *trope* créé autour du Muséum central des arts (1793) qui oriente une conception du musée à partir du modèle du musée d'art. Elle se traduit tout au long de sa maturation dans l'émancipation relative des musées avec l'administration des Beaux-Arts, qui tend jusqu'en 2002 à mettre à l'écart les muséums et les musées de sciences et de techniques⁶⁵⁸. La seconde s'incarne dans le rapport entretenu par l'État avec les collectivités territoriales et les musées de province ou, plus largement, avec les institutions qui ne sont pas de son fait. Cet élargissement du périmètre de la compétence de l'État vise ainsi à pallier le morcellement des responsabilités, mais également, à réajuster une vision du musée pendant longtemps définie à partir des musées nationaux, et *a fortiori*, des musées d'art, d'histoire et d'archéologie. Cet éparpillement peut, par ailleurs, convoquer un détour par l'histoire, car les organes de l'État ont d'abord pour responsabilité celle des musées dont ils sont à l'origine et qui découlent donc de décisions politiques⁶⁵⁹. Les créations muséales de la Révolution, qui sont bien loin d'égaliser en termes numériques le paysage muséal actuel, voient leurs tutelles éparpillées, principalement autour du ministère de l'Intérieur (qui avait en charge les compétences des Beaux-Arts) et les comités et commissions issus des Assemblées. De fait, si le phénomène muséal s'implante ainsi sur le territoire français à partir d'une diversité de formes, pour autant, sa reconnaissance va suivre, pendant longtemps, le chemin tracé par la gestion du Muséum central des arts.

Les musées nationaux : une responsabilité partagée autour des Beaux-arts

⁶⁵⁷ Voir : Partie II. Introduction générale et Chapitre 3. 2. A. « Un nouveau paradigme muséal ».

⁶⁵⁸ En effet, comme nous le verrons *infra*, les musées de sciences et de techniques sont jusqu'en 2002 sous la responsabilité de ministère de l'Éducation, exclus des listes des musées classés et contrôlés, et dépendent de leur propre système législatif.

⁶⁵⁹ Voir : Chapitre 3. 1. A. « Les musées révolutionnaires ».



En effet, la direction des Beaux-Arts, héritière de la Surintendance générale des Bâtiments du Roi et des Manufactures (créée en 1664 et dirigée par Colbert), « se transforme progressivement après la Révolution en service public, au même titre que l'Instruction publique » (Genet-Delacroix, 1996, p. 39). En 1792, à la chute de la monarchie, les Beaux-Arts sont transférés sous la compétence du ministère de l'Intérieur. La tutelle des musées nationaux — ou royaux — varie au gré des bouleversements politiques et ne s'émancipe des Beaux-Arts que sur de rares et courtes périodes, témoignant néanmoins des réflexions existantes et portées sur la spécificité des musées tout au long du siècle par certaines personnalités politiques.

Sous la monarchie de Juillet, les musées du Louvre, du Luxembourg, de Versailles et de Cluny⁶⁶⁰ dépendent de la liste civile avant d'être placés sous la tutelle du ministère de l'Intérieur au début de la Seconde République. Une direction des musées nationaux, sous l'égide de l'ancienne liste civile, est mise en place par le décret du 7 avril 1848, réclamé par le peintre Philippe-Auguste Jeanron (Bertinet, 2015, p. 36). Son indépendance vis-à-vis de la direction des Beaux-Arts n'est que de courte durée : à la fin de l'année de 1848, elle est de nouveau soumise à l'autorité de la direction des Beaux-Arts de Charles Leblanc (Bertinet, 2015, p. 37). Durant le Second Empire, une nouvelle vague de réformes touche le monde des musées : l'arrêté du 22 janvier 1851 soustrait de nouveau la direction générale des musées⁶⁶¹ à la direction des Beaux-Arts et la place sous l'autorité directe de l'Intérieur (Bertinet, 2015, p. 46), avant d'être replacé dans le domaine de la Couronne (liste civile) avec le Sénatus-consulte du 12 décembre 1852 et d'être organisé par décret du 15 février 1855⁶⁶². En juin 1863, Alfred de Niewerkerke, alors directeur des musées nationaux depuis le 25 décembre 1849, obtient le poste nouvellement créé de surintendant des Beaux-Arts, captant ainsi à la fois la gestion des musées impériaux et celle des beaux-arts (Bertinet, 2015, p. 49). En 1870, il est remplacé par le ministère des Beaux-Arts de Maurice Richard, mais les musées impériaux restent sous l'autorité de la Maison de l'Empereur. La situation se stabilise sous la III^e République : le ministère des Beaux-Arts est supprimé par décret du 30 janvier 1882 et les Beaux-Arts, dont le bureau des musées et des expositions, « généralement rassemblés sous

⁶⁶⁰ Le musée de Cluny est retiré de la direction générale des musées de Philippe-Auguste Jeanron en novembre 1848 pour être placé sous la direction de la commission des Monuments historiques (Bertinet, 2015, p. 33).

⁶⁶¹ Cette direction gère alors le musée du Louvre, les musées de Versailles, du Trianon et du Luxembourg ainsi que les musées de province. Elle prend également en charge l'organisation des Expositions annuelles de peinture et de sculpture et la gestion des récompenses remises au Salon (Bertinet, 2015, p. 46).

⁶⁶² Le directeur des musées impériaux devient responsable de tout ce qui se déroule dans les institutions dépendant de sa direction : « [il] nomme le personnel scientifique, est chargé de la conservation et de la préservation des collections (articles 3 et 4), veille à la tenue des inventaires des collections et à la parution des catalogues (article 7) et est en charge de la présentation et de la surveillance des collections ainsi que de la gestion des gardiens de musée. La comptabilité est également placée sous son contrôle (article 8) » (Bertinet, 2015, p. 47-48). Arnaud Bertinet (2015) note également la tentative d'une première définition du musée comme « un établissement administratif ouvert aux visiteurs, géré par un directeur dont les responsabilités sont publiques. Il a pour mission de conserver, classer et exposer des objets dignes de curiosité et d'études et destinés à servir de modèles pour les artistes, mais également à former le goût du public » (p. 48).



la houlette d'un sous-secrétaire d'État, d'un directeur (ou secrétaire) général (III^e République) ou d'un secrétaire d'État (IV^e République) » (Dardy-Cretin, 2012, p. 223), reste sous l'autorité du ministère de l'Instruction publique, bientôt ministère de l'Éducation nationale (1938). Créée en 1944, la Direction générale des Arts et des Lettres (DGAL) intègre une nouvelle Direction des musées de France (DMF), décidée par le *Décret du n° 45-1889 du 18 août 1945 portant organisation de la direction générale des arts et des lettres*. Adaptée à la nouvelle structure du paysage muséal décrété par l'*Ordonnance du 13 juillet 1945 portant organisation provisoire des musées des Beaux-arts*⁶⁶³ (voir *infra*), la DMF administre les musées nationaux et l'École du Louvre (créée en 1882), assure la gestion scientifique des musées classés, ainsi que le contrôle et l'inspection des musées contrôlés (Dardy-Cretin, 2012, p. 155) composés principalement des musées d'art, d'histoire et d'archéologie. Les différents positionnements de la compétence « musée », en plus de traduire les hésitations d'une autonomisation, indiquent surtout une conception du musée glissant des beaux-arts à la culture. Placée en 1959 sous la tutelle du ministère de la Culture, la DMF devient autonome à la dissolution de la DGAL, jusqu'à la réintégration en 2010 du nouveau Service des Musées de France au sein de la Direction générale des patrimoines (voir *supra*) du ministère de la Culture.

Le rôle du pouvoir central hors de son périmètre

Ce rapide panorama de l'histoire muséale, perçue au prisme des institutions qui ont en charge la compétence « musée », reste cependant marqué par l'exclusion de périmètres qui sortent de l'ensemble constitué par les musées nationaux. La multiplication, voire la prolifération de l'institution muséale, depuis le XIX^e siècle renforce ce constat, mettant en tension la responsabilité engagée envers les musées créés par l'État, et ceux qui, hors de son champ d'action comme les musées de province, contribuent à renforcer l'idée de « bien de la nation » et réitèrent l'idée d'une institution à vocation pédagogique telle qu'elle a été clamée dans les discours révolutionnaires. L'élargissement progressif, bien que longtemps confus et souvent difficile, du périmètre considéré par le pouvoir central, en particulier par les organes possédant la compétence « musée », remet ainsi en question le morcellement des responsabilités de l'Administration. Par ce biais même, il interroge la conception dite « légitime » du musée.

Parmi les vacillements et les hésitations de l'Administration centrale, la question des musées de province, depuis les débats de la période révolutionnaire sur la répartition des musées français et la mise en œuvre du décret Chaptal de 1801⁶⁶⁴, traduit les relations délicates entre l'État et la province, dans une organisation qualifiée par Jacques Sallois (2005) de « très lente et longtemps confuse » (p. 41). Le long XIX^e siècle, qui n'échappe pas à la vitalité des

⁶⁶³ Voir : Ordonnance n° 45-1546 du 13 juillet 1945 portant organisation provisoire des musées des beaux-arts, 1945.

⁶⁶⁴ Voir : Chapitre 3. 2. A. « Un nouveau paradigme muséal ». Hormis l'envoi des collections dans les quinze villes désignées dans le décret Chaptal, un décret de Napoléon Bonaparte, daté du 15 février 1811, accorde une nouvelle livraison de tableaux à six villes (Lyon, Dijon, Grenoble, Bruxelles, Caen et Toulouse) (Ris, 1872, p. 5).



initiatives provinciales notamment en matière de musées (Georgel, 1992, p. 68), est marqué par l'absence d'une véritable volonté politique de soutien et de gestion des institutions réparties sur les collectivités territoriales. À l'exception du gouvernement de Ledru-Rollin sous la Seconde République⁶⁶⁵ et aux tentatives relativement limitées de la mise en place d'un contrôle réalisé par une Inspection des musées de province⁶⁶⁶, les établissements de province et les collectivités territoriales⁶⁶⁷ « se caractérisent par une relative autonomie à l'égard de l'État, puisqu'elles tiennent peu compte des directives centrales » (Poulard, 2010, p. 18). L'intérêt pour les musées de province est relancé par la III^e République, réhabilitant un discours sur le rôle politique, culturel et éducatif de l'institution, mû par les critiques dénonçant l'abandon de ces établissements et les risques d'une disparition — fortuite ou souhaitée — des collections⁶⁶⁸. Une commission extraparlamentaire des musées de province est mise en place en 1905 par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts : elle aboutit — comme nous l'avons vu précédemment⁶⁶⁹ — aux enquêtes menées par Henry Lapauze (en 1906 et 1907), posant un jalon à la fois dans la conception du musée, perçu au-delà de ses collections, et dans une série de mesures prises depuis 1881 en faveur d'une

⁶⁶⁵ Dans *Les musées de province* (1872), Louis-Clément de Ris mentionne le travail de catalogage réalisé en partie par le critique d'art Louis Peisse « chargé d'une mission spéciale par le ministère de l'Intérieur » (p. 6) durant la monarchie de Juillet. Cette tâche aurait dû être réalisée par l'inspecteur des Beaux-arts, pour lequel « les musées de départements eussent été une mine féconde à explorer. En se bornant à dresser un catalogue et faire une description, il eût pu rendre un grand service à l'art et à l'histoire » (Ris, 1872, p. 6), mais « ce soin fut entièrement abandonné à l'Administration municipale dont les ressources étaient fort restreintes, dont les lumières peuvent parfois être douteuses, mais qui, en somme, n'en remplit pas moins son devoir avec une louable sollicitude » (Ris, 1872, p. 6).

⁶⁶⁶ Une première impulsion est donnée par Philippe-Auguste Jeanron, directeur des musées nationaux, souhaitant obtenir les musées de province dans ses attributions. Une première ébauche d'une inspection des musées de province est instituée par le décret du 10 avril 1848 : quatre inspecteurs de musées de départements — mais ils ne seront que deux à être nommés — sont chargés « de constater l'existence et l'état de conservation des objets, d'en dresser l'état et d'en faire leur rapport au musée central » (Ris, 1872, p. 6), mais leur mission ne put aboutir, prise dans les tourments politiques de l'époque. Une deuxième tentative d'organisation, cette fois-ci décidée par le Comte de Nieuwerkerke, s'incarne dans le décret du 22 janvier 1852 qui place les musées de province sous la direction générale des Musées, afin « d'harmoniser l'organisation des musées de province et de procéder à l'inventaire des collections des départements » et dans le décret du 25 mars 1852 qui entérine la nomination des conservateurs par les municipalités.

⁶⁶⁷ Rappelons que jusqu'en 1852, les musées départementaux des beaux-arts dépendent jusqu'en 1852 du ministère de l'Intérieur puis, de 1852 à 1863, du ministère d'État. En 1863, pour la première fois depuis la Révolution, musées nationaux et musées départementaux sont réunis au sein de la Maison de l'empereur et des beaux-arts, et sous l'autorité de Nieuwerkerke, à la fois directeur des musées nationaux, et surintendant des Beaux-Arts.

⁶⁶⁸ L'« offensive » — telle qu'elle fût qualifiée par Chantal Georgel (1992) — d'Henry Houssaye dans *La Revue des Deux mondes* (1880) est à ce titre révélatrice. Il écrit dans son article « Les Musées de province, leur origine, leur organisation » : « Dans ce tableau de l'organisation et de l'administration des musées de province, il n'a pas été question du rôle de l'État. C'est que l'État n'y a aucune part. Les grands musées de province ont été fondés par l'état ; tous, petits et grands, ont été et sont encore chaque année enrichis par l'État ; et selon la législation actuelle, l'État qui, en vertu de la loi de 1839, a toute autorité sur les bibliothèques, n'a pas même un droit de contrôle sur les musées. D'après la loi stricte, un conseil municipal pourrait, sauf autorisation du ministère de l'intérieur, vendre ou aliéner tout ou partie d'une collection d'art sans que la direction des Beaux-Arts fût fondée à s'y opposer. Il y aurait en tout cas manière à procès » (Houssaye, 1880, p. 557).

⁶⁶⁹ Voir : Chapitre 1. 4. B. « La France au lendemain de l'ouverture du Muséum central des Arts ».



réorganisation des musées de province (Georgel, 1992, p. 74), permettant à l'État de réaffirmer son autorité et son contrôle.

Mais ce n'est que bien plus tard, en 1945, que s'opère un « partage des pouvoirs et des responsabilités » par « un contrôle effectif étant exercé par l'État sur le personnel et l'exploitation » (Poisson, 1950, p. 18). Au sortir d'une guerre « qui avait vidé tous les musées de France » (Salles, 1948b, p. 7), il s'agit de réformer, pour mieux organiser. L'*ordonnance n° 45-1546 du 13 juillet 1945*, suivie par son *décret d'application n° 45-2075 du 31 août 1945*, modifie le périmètre d'action de la nouvelle Direction des Musées de France, « [traduisant] une réforme d'attribution et de structure » (Gaudron, 1947, p. 368). Cet appareillage législatif reproduit l'initiative établie dans la loi du 10 août 1941⁶⁷⁰ par Jacques Jaujard (Salles, 1948b), d'une « nationalisation » des musées de province et d'un projet de « reclassement des musées départementaux et communaux » préparé de longue date par Joseph Billiet, adjoint de Jaujard (Cornu et Wagener, 2022, p. 194).

La nouvelle typologie mise en place, reprise intégralement de la loi de 1941, s'opère à partir du niveau de contrôle opéré par l'État : elle fait cohabiter les musées nationaux avec « les musées classés et les musées contrôlés », qu'ils appartiennent à la ville, au département ou à toute autre collectivité. Le contrôle est notamment permis par la procédure de recrutement du personnel scientifique, recruté au sein de l'École du Louvre, créée en 1882. Dans le cas des musées classés⁶⁷¹, les conservateurs, fonctionnaires d'État, sont nommés par le ministre de l'Éducation nationale, alors que les conservateurs des musées contrôlés sont désignés par le ministre et sous son contrôle. Quant à l'Inspection générale des musées de province — devenue en 1976 l'Inspection générale des musées classés et contrôlés, puis en 1991, Inspection générale des musées —, elle reste dans le giron de la DMF. Cette structure permet, de fait, « une participation gouvernementale à la nomination des conservateurs d'une part, à l'effort financier d'autre part, au moins pour les musées les plus importants » (Poisson, 1950, p. 18). Si l'organisation autour de l'ordonnance du 13 juillet 1945 permet, de fait, de renforcer le lien entre l'État et les musées sur le territoire⁶⁷², avec l'ambition d'« opérer une certaine centralisation administrative » et une « décentralisation technique » (Gaudron, 1947, p. 369), ce moment apparaît assez fondamental dans la réévaluation du périmètre en France. Les musées nationaux et les musées classés, définis par décrets, restent cependant peu nombreux face aux musées contrôlés (présentés dans l'article 24 comme « tous les musées non compris dans la catégorie des musées classés ») estimés à un millier sur le territoire, sans pour autant être en mesure d'en fournir une liste précise.

⁶⁷⁰ Sur la *Loi du 10 août 1941 relative aux Musées de Beaux-arts*, et dont peu est connu, le lecteur peut se référer à l'article de Marie Cornu et Noé Wagener, « La nécessité d'une loi : retour sur les strates de la réglementation des musées », publié dans l'ouvrage collectif dédié à la genèse de la loi 2002 (Cornu et Wagener, 2022).

⁶⁷¹ Le décret fixant la liste des musées classés du 26 juillet 1946 sera complété en 1953, 1957, 1961, 1969 et 1982, témoignant des nombreuses créations de musées à cette période.

⁶⁷² Notons également que le décret du 30 mars 1948 élargit le contrôle de la DMF aux musées des départements d'outre-mer (Poulard, 2010, p. 31).



Pour autant, cette extension du périmètre des musées pris en charge par l'État se heurte à certaines limites qui ne sont pas dépassées par l'ordonnance⁶⁷³, dont la conception du musée se restreint aux collections présentant « un intérêt artistique, historique ou archéologique » (art. 2). Comme le rappelle George Poisson (1976), la Direction des Musées de France, n'embrasse pas la totalité des musées français. De là, la confusion entre les musées de France, terme générique, et les « Musées de France » en tant qu'unité administrative » (p. 11). Au contraire, elle tend à mettre à l'écart non seulement les musées historiquement pris en charge par le pouvoir central bien qu'échappant à « la » compétence « musée », mais également les musées qui, de manière générale, se développent hors des musées nationaux et des musées de beaux-arts. Le périmètre des musées nationaux, des musées classés et des musées contrôlés ne prend de fait pas en considération les musées de sciences ou de techniques⁶⁷⁴, ni les musées de sociétés ou les nouvelles institutions dédiées à l'art contemporain (Labourdette, 2021, p. 38-39). Les musées d'histoire naturelle et les musées techniques notamment dépendaient respectivement du Muséum d'histoire naturelle et du Conservatoire des Arts et métiers, sous la tutelle du ministère de l'Instruction publique puis de l'Éducation nationale, et ne suivirent pas le mouvement de migration vers le nouveau ministère de la Culture — ce qui reste, par ailleurs, assez significatif, sur le rôle donné à ces musées et sur la conception même de la culture. L'ordonnance du 13 juillet 1945 n'a de fait pas donné lieu à une centralisation des responsabilités, mais a engendré des législations spécifiques, comme la mise en place d'une « structure-miroir » à celle de la DMF (Péquignot, 2016) mise en place par le décret du 27 avril 1948, avec un classement⁶⁷⁵ adapté à ces établissements et une inspection dédiée (Service national de muséologie d'histoire naturelle). Cette division se tient jusqu'à la promulgation de la loi du 4 janvier 2002 relative à l'organisation des musées de France qui harmonise l'ensemble des statuts de ces musées et réintègre dans le panorama ces catégories de musées mis « de côté ».

⁶⁷³ José Frèches rappelle notamment en 1979 que « sont également exclus de la compétence de la Direction des musées les musées de l'Institut (musée Condé à Chantilly, musées Jacquemart-André et Marmottan à Paris, etc.), les musées de la Ville de Paris (musée Carnavalet, Petit-Palais, musée Galliera, etc.) lesquels ne demandent donc aucune aide ni aucune subvention au ministère de la Culture. La réforme du statut de Paris et son alignement sur le droit commun communal a fait des musées de la ville de Paris des établissements qu'il y aura lieu d'assimiler à des musées classés et contrôlés » (Frèches, 1979, p. 16). Le numéro 168 de la revue *Musées et collections publiques de France* consacré aux « Musées aujourd'hui » (1985) s'ouvre sur le même constat. Voir : *Musées et collections publiques de France*, 1985.

⁶⁷⁴ Il est par ailleurs intéressant de noter que cette question transparaît dans la présentation des musées réalisée dans la série *Que-sais-je ?* dédiée aux musées de France. George Poisson rappelle que depuis la première édition en 1950, « l'étude est toujours centrée sur les musées d'art et d'histoire, laissant de côté les musées scientifiques et ne faisant que mentionner les musées techniques » (Poisson, 1976, p. 6), malgré des tentatives pour ouvrir le panorama.

⁶⁷⁵ Le décret du 27 avril 1948 définit un classement des musées d'histoire en trois catégories : les musées classés 1re catégorie (le musée est un centre de documentation régional, dirigé par un conservateur, assimilé au sous-directeur de laboratoire du MNHN), les musées classés 2e catégorie (le musée est un centre régional annexe de documentation, dirigé par un conservateur, assimilé aux assistants du MNHN) et les « musées classés 3e catégorie » (annexes placées sous le contrôle des directeurs de centres régionaux [musées classés 1re catégorie]) (Péquignot, 2016, p. 2).



Le périmètre de musées sous la responsabilité de l'État s'élargit ainsi par strates successives, selon les changements à la fois de la conception du musée (parallèlement à l'évolution du phénomène et à la nécessité d'une régulation sur l'ensemble du territoire), d'une modification structurelle de la compétence administrative liée aux musées — qui va dans le sens d'une centralisation de la tutelle et du contrôle de l'État — et la mise en œuvre de législations structurantes. Si ces éléments peuvent être étudiés de manière disjointe, leur rapport permet de mettre en exergue les ajouts successifs, mais également les exclusions du périmètre des institutions muséales dessinées par l'État, qui agissent comme autant de changements d'hypothèses.

Redéfinir la loi ou redéfinir le musée ?

La composante législative forme un cadre architectonique permettant d'appréhender les évolutions de la structure administrative en charge « des » musées sur un territoire, ses missions et le fonctionnement de ce monde. Elle offre surtout la possibilité de définir le musée, ou du moins, le périmètre des établissements qui correspondent à une vision administrative de l'institution. Les trois législations édictées depuis la Seconde Guerre mondiale⁶⁷⁶ — que l'on pourrait réduire à deux, tant la loi de 1941 et l'ordonnance de 1945 sont similaires — sont les seules à présenter l'intention de régenter la structure complète des musées en France. Le passage d'une ordonnance, qui se voulait « provisoire », à la loi de 2002, s'inscrit dans un temps long de réflexion et de discussions, que traduisent les deux vagues de projets devant mener à son adoption. Le premier se développe sous la mandature de Jacques Sallois, à la tête de la Direction des Musées de France (1990-1994), mais n'aboutit pas « en raison des agendas et des opportunités politiques » (Cornu et al., 2022, p. 185) ; le second, consacrant la loi-musée de 2002, est porté par Françoise Cachin et Francine Mariani-Ducray, également à la tête de la DMF (la première entre 1994 et 2001, la seconde de 2001 à 2008).

Car les carences de la législation de 1945 sont nombreuses. Outre une protection insuffisante des collections, l'absence de mise en place de normes professionnelles ou la confrontation à la politique de décentralisation enclenchée en 1982, elle ne semble plus adaptée pour décrire un monde muséal qui se développe rapidement, en prise avec une définition trop « stricte » de l'institution, consacrée au périmètre « mal défini » des beaux-arts (Labourdette, 2021, p. 38). L'un des points majeurs (entre autres⁶⁷⁷) repose ainsi dans le déplacement d'une conception du périmètre muséal à partir des responsabilités et du contrôle de l'État à celui d'une protection par « appellation », correspondant à un ensemble de caractéristiques irréductibles traduisant une certaine vision du musée. De fait, sans reprendre toutes les implications de cette législation sur le fonctionnement du système muséal français, cette nouvelle grammaire

⁶⁷⁶ La *Loi du 10 août 1941 relative aux Musées de Beaux-arts*, édictée sous le gouvernement de Vichy, sa reprise par l'*ordonnance du 13 juillet 1945 portant organisation provisoire des musées des beaux-arts*, adoptée à la Libération, et la *Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France*.

⁶⁷⁷ Le propos ici n'étant pas de retracer l'entière évolution de la législation et ses implications juridique, le lecteur pourra se plonger dans l'ouvrage passionnant coordonné par Marie Cornu, Jérôme Fromageau, Dominique Poulot (2022), *2002, Genèse d'une loi sur les musées*.



juridique soulève des questionnements quant au basculement de la définition du musée, mais interroge, par extension, ses implications techniques.

Inclure ou exclure : une volonté de protection ?

L'ordonnance du 13 juillet 1945 et la loi du 4 janvier 2002 s'inscrivent ainsi dans une volonté d'élargissement du périmètre muséal, correspondant à une centralisation de la responsabilité de l'État envers le secteur des musées, d'une part en prenant en charge les musées de province, de l'autre en sortant du territoire des beaux-arts, de l'histoire et de l'archéologie. Ce dessein transparaît dans les modifications des définitions inscrites au cœur de ces législations. En 1945, « est considérée comme musée, au sens de la présente ordonnance, toute collection permanente et ouverte au public d'œuvres présentant un intérêt artistique, historique ou archéologique » (art. 2). En 2002, si la notion de collection y est toujours centrale, la définition du musée inscrite dans la loi⁶⁷⁸, influencée par celle de l'ICOM, s'oriente sur ses missions (la conservation et la présentation) et ses finalités (la connaissance, l'éducation et le plaisir du public). Elle s'éloigne des catégories de collections valorisées par l'ordonnance de 1945. Cet élargissement ne révolutionne cependant pas la conception du musée : la loi-musée de 2002 agit plutôt sur l'harmonisation des statuts d'institutions qui étaient déjà considérées comme étant des musées, qu'elle n'intègre de nouvelles populations radicalement différentes de la conception classique du musée. Elle reste ainsi centrée sur ses caractéristiques essentielles, notamment l'existence d'une collection permanente, l'absence d'un but commercial. Finalement, si la loi protège les collections, elle tente également de protéger une conception donnée du musée.

Il pourrait être par ailleurs étonnant, dans un contexte de multiplication de l'institution muséale et de réflexions sur un possible agrandissement du panorama des musées, d'aboutir à une structure « protectrice », élarguant de fait une vision plus extensive. Et c'est certainement d'autant plus surprenant, que, cet élargissement ne se traduit pas par un accroissement numérique (voir *supra*) — ou de manière très relative — du nombre d'institutions appartenant à ce périmètre. Ce changement de paradigme juridique soulève surtout une nouvelle tension avec les institutions qui ne peuvent en faire partie intégrante : à la nécessité d'inclusion fait place celle d'une réflexion sur les institutions à exclure. Ce fait n'est pas une exception de la préparation de la loi du 4 janvier 2002. Marie Cornu et Noé Wagener (2022) indiquent en l'occurrence que ces questionnements se posent dès la préparation de la loi de 1941, notamment au regard des « musées qui n'appartiennent pas à l'État, mais qui ne sont pas davantage des musées municipaux et départementaux » (p. 195). À partir des années 1970, dans un cadre où le musée est pensé comme un service public, tout en étant une institution décriée⁶⁷⁹, la protection du mot « musée » forme un véritable *topos* de la littérature

⁶⁷⁸ « Est considérée comme musée, au sens de la présente loi, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public. » (Article 2)

⁶⁷⁹ Voir : Chapitre 1. 3. A. « Mutations et métamorphoses dans le champ muséal ».



académique et professionnelle (Poisson, 1976 ; Frèches, 1979 ; Musées et collections publiques de France, 1985) jusqu'à intégrer les débats parlementaires relatifs au projet d'une nouvelle définition (Jessu, 1983). Le projet de loi de 1977 intitulé « projet de loi relatif à l'emploi du mot musée » témoigne par ailleurs de l'ambition assez radicale de conditionner l'emploi du mot « musée » à certaines obligations⁶⁸⁰ et de sanctionner, au contraire, son usage fortuit⁶⁸¹ ou « abusif ».

Si cette volonté n'aboutit pas, les débats autour de la protection du mot « musée » sont néanmoins significatifs de la constitution d'un secteur. Évidemment, et en écho avec la redéfinition de la responsabilité de l'État, il serait tentant de n'y voir que la confrontation supposée entre le pouvoir central et les propriétaires de ces institutions et de glisser cette question autour de son aspect purement administratif. Cependant, deux raisons, ayant tout à voir avec la notion même de responsabilité étatique et de ses implications pragmatiques, peuvent être convoquées. D'une part, le premier argument repose dans la professionnalisation progressive d'un secteur, qui se constitue autour de positions — principalement à cette époque avec les conservateurs et conservatrices du patrimoine — et de normes. La demande répétée d'une protection légale du terme « musée » (Jessu, 1983, p. 5) a tout à voir avec leur identité en tant que groupe social, menacée par « des [imitations] plus ou moins [conscientes] d'un modèle culturel dominant » (Jessu, 1983, p. 5), pouvant détourner le visiteur à tout jamais des « vrais » musées (Humbert, 1991, p. 40). De l'autre, la question financière de la répartition des fonds publics et des subventions de l'État constitue le nerf de la guerre. À propos des initiatives des associations⁶⁸², Philippe Jessu (1983) s'interrogeait : « est-il non seulement admissible, mais simplement rentable, efficace, qu'elles utilisent ces fonds sans contrôle, et pour des opérations parfois vouées à l'échec, alors que les financements sont si difficiles à obtenir ? » (p. 6). Cette réflexion fait écho au discours porté par Jean Vergnet-Ruiz et Jacques Thuillier en 1962, qui déploraient le « vaste appareil qui se ramifie jusqu'aux simples chefs-

⁶⁸⁰ Marie Cornu (2022) note que « l'article premier de ce texte dispose que « les appellations incluant le mot musée sont réservées aux collections permanentes de biens culturels et naturels, administrées et développées dans l'intérêt général, en vue de la conservation de ces biens, de leur étude, de leur mise en valeur et de leur exposition au public » (p. 279).

⁶⁸¹ « Le projet de 1977 proscriit la dénomination “musée” pour les institutions qui n'auraient pas obtenu l'agrément, avec obligation — sauf autorisation spéciale — de retirer de leur nom le mot musée pour celles qui jusque-là l'utilisaient, le tout assorti d'un régime de sanctions » (Cornu, M., 2022, p. 280). Cependant, d'autres pistes, moins catégoriques et rigoristes sont évoquées. Hubert Landais (alors directeur des Musées de France) propose notamment de différencier dans les dénominations les musées qui serait à caractère privé (et qui devraient ainsi le signaler), et les autres, d'intérêt public (Cornu, 2022, p. 280), idée que l'on retrouve dans une circulaire de la DMF de 1993, reproduite dans le même ouvrage. Dans ce document, il s'agit ainsi de réfuter le statut de musée aux « musées dont les collections appartiennent à une personne physique », « aux musées purement commerciaux » ; « aux musées relevant de fondations ou d'associations lorsque leurs statuts ne garantissent pas la permanence des collections », ou aux « musées d'entreprises dans la mesure où les collections ne sont pas régulièrement ouvertement ouvertes au public » (Cornu et al., 2022, p. 707).

⁶⁸² Dans cet extrait, Philippe Jessu (1983) s'intéresse en particulier aux initiatives portées par les associations, mais il me semble que le point central de son argumentaire ne repose pas ici tant sur la désignation des associations comme antagonistes des musées « professionnels », que dans la dénonciation de la conception d'un système muséal fondé sur la libéralisation économique, qui fût par ailleurs l'une des pistes abordées lors de l'élaboration du projet de loi (Cornu et al., 2022, p. 185).



lieux de canton, et dont la prolifération anarchique disperse l'attention, décourage les initiatives, émiette les efforts et les crédits⁶⁸³ » (Vergnet-Ruiz et Thuillier, 1962, p. 7). D'une certaine manière, le problème ne repose pas tant dans l'élargissement du monde muséal et des prétendants aux subventions, mais bien l'absence de révision des dotations budgétaires⁶⁸⁴ de la Direction des Musées de France, que dénonce José Frèches (1979, p. 17). De fait, et ce point est fondamental, la protection du mot « musée » et par extension du périmètre d'application de la tutelle et du contrôle de l'État, agit à la manière d'un système d'accréditation⁶⁸⁵, dont l'ambition est de préserver le partage d'un ensemble de ressources raréfiées.

D'une liste à l'autre

Malgré le caractère protecteur de l'appellation « musée de France », la modification de la définition du musée opérée entre 1945 et 2002 devrait fonctionner comme un moment de réévaluation effectif du paysage muséal français, agissant comme un « avant/après ». En dehors des typologies inscrites dans la législation, cette question soulève une problématique pragmatique. La teneur de l'ordonnance du 13 janvier 1945 et de la loi du 4 janvier 2002 implique la possibilité de désigner (et donc de recenser) par quelque moyen que ce soit, les institutions correspondant au périmètre qu'elles dessinent. Et ces listes devraient faire apparaître, de manière somme toute logique, des ensembles des musées (notamment numériques) différents.

Pour autant, la transition entre ces deux ensembles traduit une logique de continuité qui peut parfois laisser perplexe et contrevient à l'idée de réévaluation d'un périmètre. Francine Mariani-Ducray corrobore la présentation qu'en avait été faite Laetitia Barragué-Zouita⁶⁸⁶ plus tôt, « la plupart des appellations ont été délivrées en tant que reconduction de la précédente qualification de musée classé ou contrôlé » (Cornu et al., 2022, p. 240) : la liste des musées de France serait ainsi le prolongement de la liste des musées classés et contrôlés, avec cette particularité que les propriétaires des établissements qui y étaient inscrits pouvaient se déclarer, jusqu'à un an après leur décret d'appellation, pour demander leur retrait.

⁶⁸³ On voit bien la conception portée aux musées de province, dont le dynamisme laisse à désirer : « Quel avenir peut s'offrir à ces centaines de musées provinciaux ? Ils nous ont été légués par le siècle dernier avec une auréole de prestige qui rend sacrilège toute mise en question : mais, en fait, ne s'agit-il pas d'une institution plus ou moins périmée, et condamnée à une sclérose rapide par l'évolution du monde moderne ? En termes plus brutaux — ceux du clinicien — dans l'état actuel des structures économiques et sociales, le musée en France, exception faite pour quelques grands sanctuaires, n'apparaît-il pas comme un élément mort, et par conséquent destiné à être éliminé à brève ou lointaine échéance, au hasard du premier choc venu, guerre ou révolution, ou simplement par usure progressive ? » (Vergnet-Ruiz et Thuillier, 1962, p. 6).

⁶⁸⁴ À l'inverse, le rapport d'enquête de M. Gilles Glicenstein, inspecteur des Finances, sur la tutelle des musées nationaux (1991) souligne que les besoins réels des musées ne peuvent être évalués, « la DMF ne [connaissant] pas la situation réelle des musées » (p. 12).

⁶⁸⁵ Voir : Chapitre 1. 2. C. « Le musée : rôle et fonctions » et Annexe 1. « Définitions. Étude : Définir et catégoriser comme représentations du phénomène muséal ».

⁶⁸⁶ Voir : Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « Musée de France » ».



Pour autant, cette réminiscence de l'ordonnance de 1945 interroge, ne serait-ce qu'au regard de l'ambition même de la loi 2002. D'une part, elle nécessite de remonter à la mise en place d'un ensemble correspondant aux musées classés et contrôlés : quelle était donc cette liste ? Les musées classés, tout comme les musées nationaux, se différencient des musées contrôlés⁶⁸⁷ par le fait que leur désignation donne lieu à un décret et restent facilement dénombrables. Dans ce cas, il y a donc possibilité de retracer le mouvement de la liste des musées classés à partir d'un ensemble de décisions juridiques. À l'inverse, le groupe des musées contrôlés, qui correspondent à « tous les musées non compris dans la catégorie des musées classés » (art. 24) ne fait pas l'objet d'actes politiques, et reste, pour le moins informel, si ce n'est entièrement flou. D'autre part, il paraît assez étonnant d'affirmer la duplication de la liste des musées classés et contrôlés en tant que liste des musées de France. Au mieux, cette déclaration dissimule le processus d'intégration des musées d'histoire naturelle (qui peuvent éventuellement s'appuyer sur la liste des 175 établissements gérés par le Muséum national d'histoire naturelle), des sciences et de techniques (fonctionnant *a priori* sur le même modèle), mais interroge quant aux musées de société, voire des écomusées, qui apparaissent sur cette liste. Au pire, ce passage d'une liste à l'autre élague entièrement les enjeux de la réévaluation.

Si cette modification n'est pas explicite, elle constitue un angle mort de l'analyse⁶⁸⁸ de la genèse de la loi-musée de 2002. Il faut alors convoquer la mémoire orale de la Direction des Musées de France, qui reste difficilement dicible tant les mouvements de personnel ont été nombreux depuis les prémices du projet de loi. À partir de ses souvenirs au sein du SMF, Laurent Manœuvre souligne une composante rarement évoquée, qui prend racine dans les contraintes de la mise en œuvre même de la loi et de sa temporalité. Il raconte :

À l'époque, j'avais mon bureau à côté de celui de la responsable du Service juridique, donc on se voyait tous les matins, et c'est elle qui travaillait sur la loi. Et la directrice des musées de France, Francine Mariani [Ducray] avait dit « Il faut que l'Inspection — parce qu'à l'époque, il y avait une Inspection des musées —, les conservateurs de l'Inspection doivent prendre la liste des musées classés et contrôlés et sélectionner ceux qui peuvent devenir musée de France, ceux qui techniquement sont aptes à devenir musée de France, et les autres ». Et elle demandait, et elle demandait, et tous ces conservateurs n'avaient pas le temps de s'en occuper parce qu'ils avaient plein de choses à faire. Et comme on voyait que la loi ne sortirait jamais, Francine Mariani a décidé « maintenant ça suffit, on prend le livre de Geneviève Barnaud sur les musées classés et contrôlés et on les met tous sur la liste ! Et puis on fera du nettoyage par la suite, en fonction ». Ce qui explique pourquoi on est parti d'une édition d'un livre qui contenait quelques erreurs. Aujourd'hui, pour certains

⁶⁸⁷ La liste des musées contrôlés, pouvant évoluer plus rapidement, n'est que rarement complétée et accessible (d'après Natacha Villeroy, elle se retrouve dans la version du Code du Patrimoine de 1945).

⁶⁸⁸ Il aurait cependant été intéressant de se plonger dans les archives de l'Inspection générale des musées (conservées aux Archives nationales) pour tenter d'en retrouver la trace, d'autant que plusieurs questionnaires furent adressés aux musées classés et contrôlés à un rythme quinquennal. Le temps imparti à ce travail de thèse n'a pas permis une telle entreprise, qui pourrait faire l'objet d'une recherche complémentaire.



musées, il y a des collectivités qui disent « Mais vous avez entré des musées qui sont fermés ! ». La véritable raison, elle est là. (Annexe 1)

Malgré son caractère anecdotique, ce récit attire l'attention sur deux éléments qui me semblent assez symptomatiques du traitement réservé à la question du recensement des musées. D'une part, la liste des musées de France serait issue du *Répertoire des musées et des collections publiques de France* réédité par Geneviève Barnaud en 1982⁶⁸⁹. Outre la méthodologie définie au sein de ce répertoire⁶⁹⁰, la liste des musées de France serait ainsi fondée sur un inventaire d'établissements remontant à 20 ans avant sa promulgation, que l'on peut supposer être le plus « récent » alors sur le sujet⁶⁹¹. Un tel écart n'est pas sans supposer des erreurs dues à une absence d'actualisation et renforcées par la mise en place d'une liste « *a posteriori* ». D'autre part, Laurent Manoeuvre souligne la méconnaissance, peut-être même le désintérêt, des implications d'une telle appellation, « défaut de pédagogie, sans doute, dans un milieu peu familier avec les contraintes juridiques ? » (Communication personnelle, 1^{er} septembre 2021). Elle est manifeste non seulement chez les conservateurs de l'Inspection générale des musées pour lesquels il s'agissait de choses « triviales » — « Eux s'occupaient d'histoire de l'art. C'étaient des chercheurs en histoire de l'art. Leur parler de sujets aussi triviaux... cela ne les concernait pas », raconte-t-il (Annexe 1) — mais également pour les musées qui « ont fait preuve de négligence en n'amendant pas cette liste⁶⁹² » (Communication personnelle, 1^{er} septembre 2021).

Trainer des « boulets »⁶⁹³

Ce qui pourrait sembler de peu d'intérêt, voire béotien, a cependant des conséquences durables et concrètes sur la gestion des musées en France, faisant ainsi se rejoindre les enjeux du recensement — ou pour le dire plus élégamment, de la connaissance d'un secteur — à ceux de l'administration réelle. Si l'appellation « musée de France » veut être une garantie du bon fonctionnement des établissements la possédant, elle ne déjoue pourtant pas les anomalies. Celles-ci sont dues non seulement au processus de mise en place de la liste, car

⁶⁸⁹ La première occurrence de ce répertoire date de 1959. Le lecteur peut se rapporter au Chapitre 3. 3. B. « L'évolution des outils officiels » dans lequel cet ouvrage est évoqué et analysé.

⁶⁹⁰ On y retrouve 1364 musées, comprenant les musées nationaux, les musées classés, les musées contrôlés, les musées ne relevant pas de la DMF, mais d'autres ministères, les musées d'associations, les musées de fondations, ainsi que les trésors d'églises présentés au public dans une salle isolée. Si ce répertoire est plus inclusif que la liste des musées nationaux, classés et contrôlés, le statut de chaque établissement est néanmoins précisé dans l'ouvrage.

⁶⁹¹ Ce serait oublier l'*Inventaire des lieux d'exposition de collections permanentes* (1988) fondé sur une enquête menée par le Département des Études et de la Prospective (DEP) en 1983. Néanmoins, comme l'indique Gérard Krafft, « il s'agissait non d'une actualisation, mais d'une initialisation de données » et « son contenu et surtout ses méthodes en faisaient une opération dont l'horizon était certes à beaucoup plus long terme que celui d'une réédition du Répertoire dont elle diffère sur bien d'autres points » (p. 5-6), le prolongeant « à certains établissements que leurs singularités ou, le plus souvent, leur modestie rend difficiles à cataloguer » (p. 12).

⁶⁹² Dans les faits, seul l'Institut de France a refusé l'appellation pour l'ensemble des musées dont il est propriétaire. Le musée Condé de Chantilly est l'unique institution de cet ensemble à avoir demandé et obtenu l'appellation « musée de France » par arrêté du 19 février 2020.

⁶⁹³ L'expression est reprise de l'entretien réalisé avec Laurent Manoeuvre (Annexe 1. « Paroles. Entretiens »).



« beaucoup de musées qui — soyons honnêtes — auraient dû en sortir n'en ont pas fait la demande », rappelle Laetitia Barragué-Zouita (Annexe 1), mais également à la philosophie développée par le SMF autour de l'attribution de l'appellation, où l'« on considère aujourd'hui que pour faire rentrer un musée dans la liste, il faut s'assurer qu'il remplisse déjà ces conditions pour s'assurer qu'elles soient respectées *a minima* sur le moyen terme » (L. Barragué-Zouita, Annexe 1). Francine Mariani-Ducray (2022) rappelle ainsi que l'appellation n'a pas de valeur de coercition, mais d'accompagnement, tout comme son retrait ne peut être une sanction, qui irait à l'encontre des intérêts du patrimoine :

Pour cette raison, il existe des musées de France (je suppose entre 5 et 10 %) temporairement, mais longuement fermés, pas seulement parce que des travaux immobiliers sont en cours, mais parce que la collectivité propriétaire ne parvient pas (défaut de moyens, de priorité politique locale) à trouver un modèle pratique et économique de bonne ouverture. (Cornu et al., 2022, p. 240)

L'expérience des conseillers-musées des DRAC et des DAC apporte ainsi des nuances majeures quant au statut opérationnel des musées sur leur territoire⁶⁹⁴. Sans surprise, on y retrouve la problématique de la fermeture d'établissements sur la quasi-totalité des territoires. La DRAC Centre-Val de Loire a réalisé une cartographie des différents musées de France implantés sur le territoire, en prenant en compte leurs différentes situations⁶⁹⁵ : parmi les 65 musées de France de la région, 15 sont fermés sans date de réouverture, trois sont ouverts occasionnellement, et un est fermé avec présentation des collections dans un autre lieu⁶⁹⁶. Des fermetures sont également signalées en région Occitanie, dans les Pays de la Loire pour trois d'entre eux et en région Auvergne-Rhône-Alpes. Le cas de Mayotte est particulier, puisque le seul Musée de France n'est ouvert que lors d'évènements exceptionnels (Journées du Patrimoine, Nuit des musées), du fait de problèmes structurels du bâtiment.

Les conseillers-musées rapportent aussi l'existence de musées ne répondant pas aux critères de la loi du 4 janvier 2002 : ils n'ont soit pas de personnel scientifique, soit pas de PSC, ou ne réalisent pas de récolement. C'est le cas notamment en région Occitanie, mais également dans les Pays de la Loire où Élise Fau rapporte ainsi que « 15 musées sont sans responsable scientifique qualifié (notion étant appréhendée de façon large, en incluant les personnels scientifiques de catégories A et B — conservateurs, attachés de conservation du patrimoine et assistants de conservation — ainsi que les personnes ayant reçu une reconnaissance de qualification à exercer la responsabilité scientifique des musées de France) et donc peuvent être considérés comme ne répondant pas aux critères du Code du patrimoine » (Communication personnelle, 29 novembre 2021). Ce propos peut être nuancé, car « certains musées sans responsables scientifiques qualifiés [affichent] un dynamisme certain, tandis que l'on observe dans d'autres le souhait de réimpulser des dynamiques afin de mieux gérer et

⁶⁹⁴ Ce développement s'appuie sur un questionnaire en six questions envoyés aux Conseillers-musées des DRAC et des DAC. Voir : Partie II. Introduction générale. « Méthodologie de la recherche ».

⁶⁹⁵ Ouverts, fermés, ouverts occasionnellement, fermés, mais avec présentation d'une partie des collections dans un autre lieu.

⁶⁹⁶ Il s'agit d'un « musée de Poche » qui présente les collections de deux musées.



valoriser leur patrimoine muséal » (É. Fau, Communication personnelle, 29 novembre 2021). Brigitte Liabeuf (DRAC Auvergne-Rhône-Alpes) rappelle ainsi que « dans ce cas, la DRAC met tout en œuvre pour accompagner la tutelle du musée à professionnaliser le musée (aide aux postes, au récolement, aide à la médiation...) » (Communication personnelle, 30 novembre 2021).

La situation des musées de France n'est ainsi pas homogène : il n'y aurait ainsi pas de fatalisme ni de déterminisme à l'appellation, qui n'est plus garante d'une situation de professionnalisation ou de stabilisation budgétaire. Dans ce cadre, le rôle de l'État, par le biais du SMF, des DRAC et des DAC, doit ainsi aller dans le sens d'une meilleure application des critères imposés par la loi, qui ravive une tension entre description et prescription.

Le périmètre formé par les musées de France ne peut ainsi se soustraire de sa place dans l'histoire politique et administrative française, qui traduit plusieurs mouvements à la fois dans la conception du musée et dans le rôle et les responsabilités que l'État s'attribue dans leur développement et leur fonctionnement. Il constitue un point majeur pour les politiques publiques muséales et plus généralement, culturelles. Cependant, la mise effective de ce périmètre protégé constitue un point aveugle de l'évolution des musées. Il ne permet pas de suivre les évolutions du champ muséal, car la législation ne s'adapte pas tant à ses transformations qu'elle n'en constitue un outil prescriptif, et offre ainsi à l'appellation une dimension performative. Enfin, l'étude de ce périmètre témoigne, surtout, du désintérêt pour la question du recensement dans un appareillage politique et juridique.

B. Représenter et observer les musées de France : rôle et évolution d'un système informationnel

La constitution du périmètre des musées de France, au fondement de l'action publique, convoque un deuxième niveau de lecture, à la jonction de la connaissance d'un secteur et de sa gestion effective. Les systèmes d'information, comme traduction technique de ces enjeux politiques, sont les acteurs — essentiels, mais souvent oubliés — de leur représentation et de leur observation. La liste des musées de France, transposition minimaliste de la valse des arrêtés ministériels octroyant ou retirant l'appellation « musée de France » n'en est qu'une alternative. Comme vu précédemment⁶⁹⁷, un deuxième outil, Muséofile géré par le SMF, joue également ce rôle dans une partition qui n'a pas toujours suivi le système des musées de France. Sa place et son rôle dans la connaissance du secteur muséal en France peuvent ainsi être remis en question : est-il seulement une « liste augmentée » des musées de France, correspondant *stricto sensu* à son périmètre ? Ou incarne-t-il une possibilité, envisagée un temps, de dépasser les frontières de l'appellation ? L'outil Muséofile, regroupant à la fois un répertoire et une enquête, est plus souvent cité comme ressource qu'il ne l'est comme objet de transition entre les différentes sphères liées au monde des musées ou comme objet de recherche. Sous couvert de « répertorier les musées de France » et de fournir des informations

⁶⁹⁷ Voir Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « Musée de France ».



(superficielles⁶⁹⁸, dans le cas du répertoire) sur les établissements qui s’y rapportent — et qui bien souvent indique une certaine méconnaissance à la fois du fonctionnement du système législatif et de l’outil technique —, cette base n’est en elle-même jamais étudiée. Angle mort de l’analyse des musées de France, incarnant les vicissitudes d’un projet politique et le « travail invisible » au fondement de la construction des savoirs, la mémoire de l’outil se fait aujourd’hui ténue. Elle nécessite ainsi ici de s’appuyer principalement sur des sources orales⁶⁹⁹, certes limitées, mais pouvant témoigner de son évolution, à la fois dans sa gestion politique et technique.

Muséofile : évolutions d’un outil

Antérieure à la promulgation de la loi du 4 janvier 2002, la création de l’outil Muséofile prend racine dans la volonté politique de l’ancien directeur des Musées de France, Jacques Sallois, de voir la mise en place d’un instrument permettant de connaître les musées sous le contrôle de l’État et de faciliter les échanges avec les représentants des collectivités territoriales⁷⁰⁰. Depuis, Muséofile s’est modifié, sujet à une clarification nominative entre *Muséofile*, *répertoire des musées de France* (aujourd’hui intégré à la base POP) et *l’Enquête annuelle des musées de France* (ancienne *Enquête Muséofile*), qui s’accompagne d’une répartition des compétences au sein du SMF (le répertoire étant géré par le Bureau de la diffusion numérique des collections, l’enquête par le BASR).

Un outil de gestion politique (1992-1994)

Il serait erroné de percevoir l’initiative de Jacques Sallois de doter la DMF d’un outil de connaissance du secteur muséal comme une fin *en soi*. Au contraire, elle s’inscrit dans un mouvement plus général traversant la Direction des Musées de France, valorisant de fait un dynamisme certain pour la transformation du système muséal français. La direction de Sallois s’oriente autour de quatre chantiers majeurs : la réorganisation de la DMF, le projet de l’appellation « musées de France » avec l’ambition de protéger les collections patrimoniales françaises, la mise en place et la tentative de systématisation des PSC et — ce qui m’intéresse plus particulièrement — l’aménagement du territoire national des musées nécessitant d’« innombrables voyages sur le terrain pour aider, dans le dialogue avec les conservateurs et les élus, à la naissance des projets, au cheminement des chantiers et à l’inauguration des équipements » (Sallois, 2016, p. 104). Mais de Muséofile, nulle mention n’est faite et sa paternité n’est point revendiquée.

Comme s’en souvient Laurent Manœuvre, il s’agit principalement d’un tableau de bord, interne à la DMF, qui n’a d’autres ambitions que celle de faciliter le travail de terrain :

⁶⁹⁸ Voir Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l’appellation « Musée de France ».

⁶⁹⁹ Je m’appuie ici essentiellement sur les entretiens réalisés au sein du SMF, notamment sur les échanges avec Laurent Manœuvre, la parcimonie des informations disséminées (dont les dossiers techniques réalisés par Olga de Narp en 2002 et 2004, principalement conservés au Centre Vivant Denon) sur Muséofile rendant difficile tout recoupement d’information. Cette description pourra ainsi être menée à évoluer si d’autres sources viennent à être exhumées dans un futur proche.

⁷⁰⁰ Voir Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l’appellation « Musée de France ».



Lui [Jacques Sallois] voulait un outil de connaissance en temps réel. Il n'avait pas besoin d'un outil évolutif pour lui parler du panorama des musées en France, non. Il allait à tel endroit, il voulait la situation au jour J, quelle était la situation à ce moment-là ? Il n'était pas sur une démarche du type : « on va étudier sur du long terme », ou en tout cas, il ne l'a jamais formulé comme ça. Sans doute, il avait cette idée, mais il ne l'a jamais formulé en tant que : « on va regarder comment évoluent les musées, comment évoluent les budgets ». Peut-être l'a-t-il fait, mais je ne l'ai jamais entendu formuler ça. (L. Manœuvre, Annexe 1)

C'est ainsi dans une note de Jacques Sallois datée du 22 décembre 1993 que celui-ci annonce la constitution d'une base de données dénommée « Observatoire des musées de France », à partir de « dossiers synthétiques sur chaque établissement avec ses caractéristiques administratives, budgétaires, informatiques, juridiques, scientifiques et techniques » (Narp, 2004, p. 1-2). Décidée dans le cadre du schéma directeur informatique de la direction des musées de France, elle a pour ambition (Narp, 2004c) d'être « accessible aux services de l'administration, mais aussi au grand public par le biais d'une interface télématique » (Narp, 2004c), et pour ambition « de mettre à la disposition de tous, les principales données concernant les musées de France » (Narp, 2004c).

Sa réalisation est confiée à Olga de Narp, ingénieure du CNRS, détachée au ministère de la Culture au sein du Centre de Documentation de la DMF, à l'écart de ses sous-directions. Ce positionnement est significatif, car Muséofile incarne « le projet transversal par excellence [interrogeant] tous les aspects du musée » (N. Villeroy, Communication personnelle, 10 février 2021). Un questionnaire est structuré avec l'Inspection générale des musées pour répondre aux besoins du directeur de la DMF, et les informations obtenues sont saisies dans le logiciel *ObjectView*⁷⁰¹. Ainsi, Muséofile se construit comme une base de données, enrichie par une enquête⁷⁰², gérée par un personnel qualifié qui lui est dédié. Hormis la composante informatique, cette démarche n'est pas sans évoquer les questionnaires mis en œuvre en 1906 et 1907 par Lapauze, donnant lieu à la publication du *Rapport sur les musées de province*⁷⁰³, suivant la même logique de liste et de notice, puisque dans un cas comme dans l'autre, ces initiatives apparaissent dans un contexte où les informations actualisées et fiables sur les musées français manquent.

Une faible valorisation (1994-2016)

Les exigences de Jacques Sallois ont pourtant une durée circonscrite à la temporalité de son mandat : l'enquête n'est pas reprise à son départ de la DMF en 1994. Elle n'est par ailleurs que peu sollicitée par ses successeurs qui « ne voient pas tellement l'intérêt de Muséofile »

⁷⁰¹ Il s'agit d'un outil de développement (dit « client-serveur »), Windows permettant l'accès à des bases de données.

⁷⁰² Cette « séparation » répond notamment aux enjeux du projet qui « consiste à créer un dossier synthétique sur chaque établissement avec ses caractéristiques administratives, budgétaires, informatiques, juridiques, scientifiques et techniques. Les modes de consultation des informations sont adaptés à ces différents publics : exhaustivité des informations pour les services internes de la DMF et sélection des informations pour le public » (Narp, 2002, p. 6).

⁷⁰³ Voir : Chapitre 1. 4. B. « La France au lendemain de l'ouverture du Muséum central des Arts ».



(L. Manœuvre, Annexe 1). Le maintien de la base est permis par la présence d'Olga de Narp, qui poursuit la mise à jour — d'une partie seulement — des données, qui seront versées en 2003 sur le progiciel de gestion *Mistral*. Cependant, l'ingénieure quitte la DMF au tournant des années 2000. Laurent Manœuvre maintient l'actualisation des informations, principalement pour « tout ce qui concerne les horaires, les tarifs et puis tous les éléments du type : nom, adresse des musées, tout ce qui est un peu intemporel » (Annexe 1), sans pour autant d'être en mesure d'effectuer une démarche proactive. « Le “reste” (budget, personne) » reste fondé sur la dernière actualisation de l'enquête en 1994 et devient, les années passant de plus en plus obsolète. Sans réellement le formuler, cette première division entre le répertoire et l'enquête, en tant que qu'entités autonomes, est renforcée par la mise en ligne de ce qui « relève de l'information publique concernant les musées » (L. Manœuvre, Annexe 1) et de fait, de l'accès public du répertoire. Finalement, sans volonté politique forte⁷⁰⁴, sans moyens ni personnel dédié⁷⁰⁵, et dans un contexte complexe de fusion et de remaniement au sein du ministère, le projet Muséofile est mis en sommeil.

Une seconde impulsion (2016-2023)

L'outil, appuyé par Laurent Manœuvre, n'est relancé qu'en 2016, avec l'arrivée de Natacha Villeroy au Bureau de la diffusion numérique qui récupère ainsi à la fois la gestion et l'enrichissement de l'outil. Villeroy s'occupe principalement du volet « enquête » : « J'ai mis à jour les questions, j'ai mis en place l'outil d'enquête en ligne⁷⁰⁶, remis à jour le carnet d'adresse des musées. Donc voilà, c'était une transition, une relance » (N. Villeroy, Communication personnelle, 10 février 2021). Ce travail réactive une enquête en sommeil depuis plus de 20 ans : deux restitutions ont lieu en 2017⁷⁰⁷ et 2018. Au départ de Natacha Villeroy, qui n'est pas remplacée, Muséofile n'est cette fois pas rendormie. Au contraire, sa responsabilité est cette fois partagée entre différents interlocuteurs. Laurent Manœuvre maintient le répertoire — versé en 2020 sur la base POP — au sein du bureau de la diffusion numérique des collections. Mais surtout, il encourage le BASR et l'ancien Département de la Politique des Publics (DPP) à reprendre l'enquête dont l'importance en tant qu'outil de pilotage des politiques culturelles semble enfin comprise. Comme celui-ci l'affirme, cette passation est nécessaire et doit passer par une réappropriation de l'enquête par les conservateurs et conservatrices du BASR : « Je voudrais qu'ils s'approprient l'outil. Je ne voudrais pas qu'on revienne à cette situation où on dit que c'est du numérique donc...non ! Ce qui est important, c'est les contenus, on s'en fiche du numérique » (L. Manœuvre,

⁷⁰⁴ Laurent Manœuvre raconte ainsi : « je reviens en 2010 pour m'occuper du bureau de la diffusion numérique des collections, et il y a toujours cet outil que je continue à maintenir. Plusieurs sous-directeurs disent : “C'est intéressant ce tableau de bord — parce qu'à chaque fois je leur en parle — si on pouvait le réanimer...”. Mais pas grand monde n'a vraiment l'intention de le réanimer » (Annexe 1).

⁷⁰⁵ Dans les mêmes années, Laurent Manœuvre change de fonction et de bureau au sein de la DMF.

⁷⁰⁶ Le questionnaire est désormais administré via LimeSurvey : l'intégration de cet outil opère ainsi une première dissociation technique entre la base et l'enquête.

⁷⁰⁷ La seule restitution disponible à ce jour est celle portant sur les données 2017, principalement sur les musées territoriaux. Voir : Ministère de la Culture, s. d.a.



Annexe 1). Cette séparation en 2020 de la gestion du répertoire et de l'enquête au sein des deux sous-directions et également dans l'ex-DPP (aujourd'hui au DEPSD) permet ainsi — sur le papier du moins — de renouer un dialogue équilibré devant permettre le maintien de l'outil.

Un positionnement difficile

Bien qu'étant relativement sommaire, cette vue d'ensemble de l'évolution de l'outil Muséofile, à la fois en tant que répertoire et comme enquête, permet d'appuyer un point fondamental dans la mise en œuvre d'un instrument de gestion politique. En l'absence de cadre législatif précis, la nécessité de cet outil n'apparaît pas comme une évidence pour l'ensemble des instances dirigeantes, qui soit n'y voient pas l'intérêt, soit opèrent un arbitrage nécessaire des ressources alors que les structures fusionnent et les missions se complexifient. Olga de Narp souligne ainsi que le projet était peut-être trop ambitieux par rapport aux ressources pouvant lui être consacrées. En effet, « l'assimilation de l'outil Internet par les différents contributeurs ayant été quelque peu surestimée et faute d'une bonne évaluation des moyens nécessaires à la conduite de ce projet, la base Muséofile, dépendante de nombreuses contraintes informatiques, n'a malheureusement pas connu le développement espéré » (Narp, 2004a, p. 2). L'existence actuelle de Muséofile ne doit ainsi son salut qu'à la présence de certaines personnalités qui ont pu maintenir le projet, parfois de manière informelle, et influencer sur son organisation et son importance. De fait, l'impulsion donnée à la création de cet outil de connaissance et de gestion d'un secteur ne peut être constante et reste — encore aujourd'hui — très « fragile ». Et cette instabilité influe, de fait, non seulement sur son évolution, mais également sur la production des connaissances qui y sont liées.

Variations autour d'un périmètre

La question du répertoire Muséofile est au centre des enjeux du recensement, puisque présentant aujourd'hui les différents établissements possédant l'appellation « musée de France ». Pour autant, Muséofile se constitue de manière antérieure et autonome à la question des musées de France et n'est pas conçu comme le prolongement de cette liste⁷⁰⁸. Ces variations s'accompagnent d'une réflexion sur la recherche de solutions techniques, permettant tout autant de développer les fonctionnalités du répertoire, que d'en créer de nouvelles contraintes. Les fluctuations de périmètres, présentées par l'outil, sont ainsi tributaires de facteurs multidimensionnels. Ils agissent sur la production même des connaissances, en appuyant la tension entre ce qui est dans ou hors du champ, entre ce qui est connu et ce qui ne l'est pas.

⁷⁰⁸ Comme mentionné dans le Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « Musée de France », on y trouve, par ailleurs, des éléments de différenciation entre le périmètre décrit par la liste et par la base.



Variations numériques

Cette évolution de périmètre est perceptible d'un point de vue strictement numérique. À sa création, le périmètre couvert par Muséofile est celui des musées classés et contrôlés⁷⁰⁹, qui ne devrait pas dépasser le millier d'unités. Olga de Narp raconte ainsi que

Les « autres musées » étaient introduits dans la base afin d'offrir aux services internes de la DMF et aux usagers extérieurs une vision globale des musées français. En 1995, on mesure le long travail de recensement nécessaire pour prendre en compte tous ces musées par rapport au vif besoin de disposer rapidement d'une base avec toutes les coordonnées des musées. Le recensement s'applique à tous les musées susceptibles de bénéficier de l'application de la loi sur les musées (à l'époque en cours d'élaboration) c'est-à-dire aux musées contrôlés par la DMF, le ministère de la Culture et de la Communication et les différents ministères et institutions publiques ; les musées nationaux ; les musées des collectivités territoriales ; les musées privés (musées d'association et de fondation selon la loi de 1987). (Narp, 2004a, p. 2)

Cependant, au tournant des années 2000, la base Muséofile comporte « plus de 3000 et quelques musées recensés » (L. Manœuvre, Annexe 1). L'ampleur de cette recension trois fois supérieure aux estimations de l'ensemble des musées en France (nationaux, classés et contrôlés, tous confondus) est surprenante, car elle dépasse de manière évidente le périmètre réel des institutions contrôlées par l'État. S'agit-il d'une accumulation de données, qui ne seraient pas élaguées ? Ou le résultat d'une politique intégrant des musées de manière beaucoup plus large que les législations ne le permettent ? Par ailleurs, et de manière assez étonnante, sans pour autant que cette hypothèse ne soit avérée, cette estimation n'est pas sans faire écho à *l'Inventaire des lieux d'expositions de collections permanentes*, mené par le DEP (Département des études et de la prospective) en 1983 où 3355 unités d'expositions ouvertes au public sont recensées sur le territoire français⁷¹⁰. L'hypothèse d'un élargissement des établissements hors du périmètre fixé par la loi reste plausible, corrélée avec l'utilisation de cet outil comme une vitrine, voire un moyen de légitimation pour certains propriétaires de « musées » :

J'avais des gens qui me contactaient, qui me disaient, je me souviens encore : « Monsieur, j'habite le nord de la Dordogne et j'ai reconstitué dans mon jardin les principaux volcans du monde, à l'échelle, et j'en ai fait un musée que l'on peut visiter,

⁷⁰⁹ Par ailleurs, cela pourrait paraître étonnant au regard du processus d'appellation de la loi-musée de 2002 : si Muséofile présentait ainsi une liste des musées classés et contrôlés, réalisée en accord avec l'Inspection générale des musées, pourquoi ne pas l'avoir convoqué en lieu et place du *Répertoire Barnaud* ? Défaut de fiabilité des données ou méconnaissance du système ?

⁷¹⁰ Si Muséofile n'est par ailleurs jamais mentionné dans la présentation générale de cet inventaire puisque postérieur, Gérard Krafft (1988) indique bien que « le projet était alors explicitement celui de création d'un fichier permanent des musées qu'on imaginait alors, géré ultérieurement par la Direction des musées de France » (p. 15). En effet, comme le note Olga de Narp, « la DMF a bénéficié du fonds de l'étude lancée en 1982 par le Département des études et des prospectives sur l'Inventaire des musées et des lieux d'expositions des collections permanentes. Ce fonds comprenait 4300 références de musées avec le code INSEE des communes. Ce code à 5 chiffres a été complété avec deux chiffres pour distinguer les différents musées dans une même ville et les différentes annexes d'un musée. Muséostat a repris ces codes pour l'étude de la fréquentation des musées. Muséofile a repris ces codes afin de permettre la mise en place de passerelles entre les bases de la DMF » (Narp, 2002 p. 6). Ce point sera évoqué *infra*.



j'aimerais que vous entriez la notice sur Muséofile». Il y avait des situations complexes où des gens essayaient de faire attribuer le nom « musée » pour donner une plus-value à leur collection, qu'ils souhaitent revendre après. Donc on a décidé : « Musée de France, point à la ligne ». (L. Manœuvre, Annexe 1)

La mise en place de la législation de 2002 a donc pour effet de valoriser le recentrage de l'outil autour des musées de France. Pour autant, il ne s'agit pas d'une reproduction *stricto sensu* de la liste. La base Muséofile reste ouverte jusqu'en 2020 à certains musées qui n'en possèdent pas l'appellation (Fig. 41), mais sont proches des garanties exigibles pour l'obtention de l'appellation : on retrouve ainsi 1315 musées dans la dernière mouture du répertoire. Comme le note également Olga de Narp (2004a), après la mise en place de la loi 2002, la DMF a souhaité maintenir l'affichage des notices des musées qui ont refusé l'appellation « Musées de France » et de ceux qui n'ont pas encore reçu, à ce jour, cette appellation » (p. 2). Cette ouverture n'est pas sans évoquer un point mentionné plus tôt : les outils mis en place par le ministère de la Culture (liste des musées de France, base Muséofile, carte interactive des musées de France), participant pourtant d'un même écosystème visant à la valorisation des musées de France, ne se recoupent pas parfaitement⁷¹¹ et sont fonction de l'intérêt des services qui les instruisent. Ils laissent apparaître des institutions ayant un poids conséquent dans le paysage muséal et identifié par le public comme musées (pour exemple, la Cité des Sciences et de l'Industrie), mais contribuent de fait à dépasser les strictes limites de l'appellation, et même à créer et renforcer certaines confusions⁷¹².

FIGURE 41. Page de présentation de la base Muséofile au 27 décembre 2007 (capture d'écran)



⁷¹¹ Voir : Chapitre 3. 3. C « Définir une approche discriminante ».

⁷¹² « Il faudra qu'on s'interroge sur le contenu de cette liste : la Cité des Sciences et de l'Industrie est un établissement majeur dans le paysage culturel, d'où la visibilité à lui donner. Mais si on veut faire apparaître ces structures-là, est-ce qu'on ne devrait pas les faire apparaître autrement pour éviter toute confusion ? » (L. Barragué-Zouita, Annexe 1).



D'un point de vue technique, le basculement de Mistral à la plateforme POP dans le cadre d'une uniformisation des bases de données par le ministère, parallèle à la mise en œuvre de la politique d'*open data*, a ainsi initié un nouveau mouvement de recentrage visant à renforcer l'écosystème informationnel autour des musées de France. Une réflexion sur la possibilité de maintien des notices des établissements hors musées de France au sein du répertoire s'est ainsi posée, sans pour autant permettre d'aller au-delà.

Est-ce que l'on conserve ces notices ? Est-ce que l'on ne les conserve pas ? J'ai contacté les différents conseillers pour les musées concernés par ce type de situation. Pour quelques fonds, il a été décidé qu'on le gardait parce que la démarche de demande d'appellation est en cours. On s'est dit qu'on n'allait pas supprimer toutes ces notices pour tout remettre ensuite. Puis on a quelques bibliothèques aussi, qui ont versé leurs fonds dans Joconde. (L. Manœuvre, Annexe 1)

Ainsi, contrairement à la liste des musées de France dont la législation devait permettre la prise en charge d'un périmètre plus large, la base Muséofile opère en sens contraire, par réduction du périmètre, en reliant ainsi l'usage de la base avec les objectifs de la loi. Cependant, ce recentrage ne serait-il pas équivalent à un appauvrissement ? S'inscrivant dans une logique de « pertes » de données, ce mouvement annihile la possibilité de connaître le champ muséal au-delà de ce périmètre.

Des données limitées ?

Il se double par ailleurs d'une restriction des informations contenues au sein même du répertoire. Déjà, l'usage public de la base Muséofile ne pouvait se limiter qu'aux informations relevant du caractère public des institutions, pouvant faire l'objet d'une vérification et d'une mise à jour sur une base régulière (ce qui n'était pas possible avec les dernières données l'*Enquête Muséofile* datées de 1994) et surtout, pouvant être diffusées publiquement. Parmi elles, certaines données particulièrement mouvantes ont disparu, ne pouvant faire l'objet d'une veille adaptée à l'usage fait de ce répertoire comme guide touristique ou substitut des sites web des institutions.

Les horaires d'ouverture des musées, je les ai supprimés déjà sous Mistral. Je les ai gérés pendant plusieurs années, puis je me suis rendu compte que c'était un sujet sensible, parce que les musées ne pensaient pas à me signaler les changements, même si je les vérifiais deux fois par an. Même chose avec les tarifs. Ça avait été un sujet de tension avec des utilisateurs qui avaient interrogé Muséofile, qui avaient vu un certain prix d'entrée et qui découvraient un tarif plus élevé lorsqu'ils se rendaient au musée. (L. Manœuvre, Annexe 1)

Mais surtout, le déploiement technique entre Mistral et la plateforme POP semble avoir réduit le champ des possibilités en *back-office* : le nombre d'informations est ainsi limité, réduit aux données présentes dans le tableur en *open data*, alors que dans la version précédente, malgré son obsolescence, permettait de maintenir un ensemble plus large d'informations : « il y avait tout, y compris — même si les contenus étaient périmés pour certains — la partie complètement immergée de l'iceberg » (L. Manœuvre, Annexe 1). Ces différentes étapes de « réduction », en termes techniques et en matière de contenus, contribuent à la mise en place



d'un système de base de données, qualifiées plus tôt de « superficielles⁷¹³ », qui élague à la fois toutes les potentialités imaginées au début de la mise en place de Muséofile, et les données mêmes concernant les musées de France.

L'absence d'une réflexion sur l'évolution du champ muséal

Outil de gestion au service des musées de France, la base Muséofile aurait ainsi pu incarner la possibilité d'une connaissance du secteur muséal, à la fois dans toute son étendue et sur une temporalité élargie. Natacha Villeroy exprimait bien la nécessité — pour le moins limitée à son usage interne — de la mise en œuvre d'un instrument évolutif, permettant de traduire un monde en flux (voir *supra*) entre créations, transferts, ou « fermetures » des institutions inscrites dans le périmètre des musées de France :

[Le musée] est vraiment un organisme vivant et il faut un système idéalement qui puisse évoluer et absorber toutes ses évolutions, et c'est vrai que la priorité n'est pas donnée à ça. Et donc l'information se différencie d'un outil à l'autre, et le but ultime de cette base Muséofile, c'est d'arriver à capter tout ça. (N. Villeroy, Communication personnelle, 10 février 2021)

Cependant, il semblerait que cette réflexion ne soit pas partagée par l'ensemble du SMF et *a fortiori* du ministère de la Culture. Confiné à son rôle d'« outil de service », Muséofile n'est pas perçu comme un véritable moyen de connaissance du secteur muséal français et de ses évolutions :

On n'a jamais eu un regard, je dirais, « historique » sur ce sujet-là. On a vraiment le regard de « C'est un outil de service », de service au quotidien. Donc ce qui est important, c'est que les gens trouvent le nom du musée, qu'ils puissent aller ensuite aller sur le site du musée. On n'a jamais eu ce regard critique sur l'évolution des choses. (L. Manœuvre, Annexe 1)

Le répertoire Muséofile fait ainsi preuve d'un antagonisme certain. Car s'il s'agit du seul instrument relatif au périmètre des musées de France qui s'est maintenu depuis 1992, cette longévité a une contrepartie : les informations disponibles se sont simplifiées, réduites, et ne permettent pas d'établir un regard critique sur l'évolution des musées en France sur les trois dernières décennies.

Reconnaître ou connaître : les enjeux de l'enquête

Pendant du répertoire Muséofile, *l'Enquête annuelle des musées de France* constitue le seul outil national de connaissance globale dédié aux musées de France, qui aurait pu permettre un suivi des changements du monde muséal français. Car si le périmètre est étudié, il est le plus souvent abordé sous l'angle de la fréquentation⁷¹⁴ des institutions muséales, confortant

⁷¹³ Voir : Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « Musée de France ».

⁷¹⁴ L'outil Muséostat s'est développé au sein du DEP dès 1993 (Bouquillard, 1995) avant d'être intégré dans une enquête plus large dédiée au Patrimoine (Patrimostat) correspondant avec la nouvelle direction de la Direction générale des Patrimoines en 2010.



ainsi leur place comme objets de politiques publiques, dont les dépenses doivent être justifiées, selon des indicateurs liés à l'accessibilité. L'*Enquête annuelle sur les musées de France* sort des seuls chiffres de fréquentation et propose ainsi une « photographie annuelle de l'état des musées de France⁷¹⁵ » (L. Barragué-Zouita, Annexe 1) bien plus large, récoltant, par le biais d'un questionnaire, des informations générales, des informations juridiques, des éléments budgétaires ainsi que des données relatives aux ressources humaines, aux collections, aux équipements et aux publics des institutions disposant de l'appellation « musée de France ». Elle pourrait, par ailleurs, valoir de contrôle technique et scientifique de l'État, mais ne constitue pas en l'état une obligation légale.

Il serait cependant bien laborieux de considérer cette enquête comme l'alpha et l'oméga de la connaissance des musées de France. D'une part, le nombre d'occurrences de l'enquête est relativement restreint, limitant une approche temporelle régulière. Développée entre 1992 et 1994 et reprise récemment depuis 2017, elle ne peut fournir finalement que peu d'informations sur une longue durée. Le questionnaire lui-même a été repensé, à la fois dans sa construction (on en compte trois versions différentes, de la mise en œuvre en 1992⁷¹⁶ aux révisions en 2016 et 2019) et dans son administration technique (par le passage d'un questionnaire papier à un outil d'enquête en ligne), laissant supposer une difficulté quant à la comparaison des données obtenues.

De l'autre, et de manière assez flagrante, l'intérêt même de l'enquête est mal perçu, difficilement appréhendé et appréhendable à la fois par les acteurs au sein du ministère et par ceux des musées. Pourtant, l'outil en lui-même semble essentiel pour permettre à la fois la bonne connaissance et le suivi du périmètre des musées en France et *in extenso*, de leur gestion à la fois nationale et régionale. Pour Laurent Mancœuvre,

[on] pourrait faire énormément de choses avec cet outil, en termes de connaissance et de suivi. Ne serait-ce que les publications : « quels sont tous les musées qui, dans les dix dernières années, n'ont fait aucune publication dans un domaine particulier, voire aucune publication ? » Du point de vue scientifique, ça interroge quand même. Ou, par exemple, dans le questionnaire (en fonction du nombre de réponses), 40 % des musées n'ont eu aucune acquisition même à titre gracieux dans l'année ! Là encore, on peut s'interroger. Est-ce que le musée est dans une dynamique — je ne suis pas pour les acquisitions à « tout va », mais un musée qui n'a pas eu d'acquisitions, pendant 5 ans par exemple, il faut se demander ce qu'il se passe ? Quelle est la politique du musée ? Pourquoi est-ce qu'il n'acquiert pas ? Il y a un sujet. (Annexe 1)

Mais ce questionnaire est également le moyen de réactiver le réseau des musées de France, et de prendre connaissance des situations variées des institutions muséales, hors des musées sous la tutelle directe du ministère, sans attendre les remontées des DRAC pour les musées territoriaux. Il permet également de prendre conscience des écarts et des inégalités de

⁷¹⁵ Comme mentionné *supra*, les résultats de ses enquêtes ne sont pas publiés, à l'exception du rapport 2017 et seulement sur les musées territoriaux. Voir : Ministère de la Culture, s. d.a.

⁷¹⁶ Le questionnaire-test développé en 1994 et celui de 2001 sont présentés en Annexe 1. « Organisation(s). Questionnaires ».



fonctionnements, de mettre en place des actions adaptées sur le terrain⁷¹⁷. Malgré une implantation difficile, l'enquête légitime l'activité d'observation du SMF, autrement fondée sur « une bonne dose de ressenti » (L. Barragué-Zouita, Annexe 1) plus que sur des données objectives, en se « [basant] sur des chiffres qui, dans les faits, correspondent assez bien à la réalité observée à notre échelle » (L. Barragué-Zouita, Annexe 1).

Des ressources humaines limitées

La portée indéniable d'une enquête d'ampleur nationale — mais très limitée⁷¹⁸ dans sa réalisation, au regard notamment d'autres productions nationales — se heurte cependant aux ressources, humaines et financières, qui lui sont allouées. En témoignent ainsi les modifications de l'attribution de la responsabilité de l'enquête. Correspondant autrefois à une position spécifique au sein de l'organigramme du SMF, elle est depuis 2019 récupérée par les conservateurs et les conservatrices du BASR, se rajoutant ainsi à leurs missions traditionnelles. Si la responsabilité de l'enquête est attribuée à un ou une chargé/chargée de projet, faisant figure de « pilote » responsable de l'analyse des données — en l'occurrence ici Laetitia Barragué-Zouita — elle mobilise de manière collective l'ensemble du Bureau pour répondre à des besoins en matière de connaissances du terrain. Pour autant, ce travail, pensé sur un temps long et nécessitant un suivi régulier, se confronte au « quotidien des dossiers » devant être gérés par les conservateurs et conservatrices⁷¹⁹ et aux multiples missions qui leur sont déjà attribuées, limitant de fait une entreprise plus réflexive. Il soulève par ailleurs la problématique bien plus générale du *turnover* du personnel :

On est là trois ou quatre ans en moyenne, parce que les postes en [administration] Centrale, c'est passionnant, mais assez usant. Conseiller-musée l'est aussi. Certes certains sont en poste depuis plus de 20 ans, mais d'autres bougent tous les deux-trois ans donc c'est plus difficile de suivre les musées, qui sont par essence tournés vers le long terme. Il y a beaucoup d'établissements qui ont 200 ans ou au moins 100 ans. On est dans un monde qui s'accélère, et le rythme des musées a beaucoup évolué depuis les années 1980, notamment avec le fort développement de l'animation culturelle, mais aussi les développements technologiques. (L. Barragué-Zouita, Annexe 1)

⁷¹⁷ « Le questionnaire permet de faire écho à certaines difficultés que l'on perçoit de manière plus objective et à une échelle nationale ; cela peut servir à mettre en place certaines actions. » (L. Barragué-Zouita, Annexe 1)

⁷¹⁸ Une approche comparative des enquêtes nationales dans le contexte européen sera développée dans le Chapitre 7. « Construire l'Europe des musées », mais il apparaît d'ores et déjà que la France ne propose qu'un dispositif d'enquête très limité, notamment dans sa temporalité, ses résultats et sa diffusion. Par exemple, en Allemagne, l'Institut für Museumsforschung (Institut pour la recherche muséale) produit un rapport annuel, accessible et diffusé à plus large échelle.

⁷¹⁹ « Voilà, c'est pour ça aussi que la question de stages, de missions autour de l'enquête se pose : cette enquête est annuelle, elle a changé de forme, le DPP n'existe plus, il va donc falloir s'interroger sur la manière dont on l'exploite. Est-ce que l'on va utiliser des vacataires ? Est-ce que l'on va prendre des apprentis ? Est-ce que l'on va mettre en place un programme de recherche, ou en tout cas un suivi avec l'École du Louvre ou l'EHESS ? On pourrait imaginer un dispositif de ce genre, pour avoir un étudiant chaque année de manière aussi à ce qu'il y ait une sorte d'enrichissement collectif. La réflexion est très ouverte. » (L. Barragué-Zouita, Annexe 1)



L'outil Muséofile constitue ici le point d'ancrage d'une réflexion portant sur la production et le développement d'un système informationnel autour d'un périmètre muséal, dont la responsabilité est attribuée — ou du moins, centralisée — à un acteur particulier et politique, le Service des Musées de France. Tributaire d'une volonté politique parfois branlante et partagé entre gestion interne et diffusion publique, Muséofile participe non seulement de la représentation du phénomène muséal, mais cristallise — comme les répertoires et enquêtes qui ont été menées avant lui par le pouvoir central — les enjeux de cette question pour l'Administration centrale, responsable des musées de France. Néanmoins, malgré un renouvellement porté ces dernières années par le SMF, l'apparent désintérêt pour les questions liées à la connaissance du secteur muséal français, *a fortiori* d'institutions qui sont pour autant sous le contrôle de l'État est frappant, reste marqué par une tension entre les musées reconnus et ceux qui ne le sont pas (ici selon un processus d'attribution de l'appellation volontaire). La responsabilité de l'État peut-elle véritablement se passer d'un outil de représentation et d'administration de l'ensemble des musées de France ? La création d'un écosystème informationnel reste très fragile, mêlant enjeux politiques, moyens techniques et ressources humaines.

C. Au-delà des musées de France

Le modèle français incarne une certaine difficulté dans la connaissance du monde muséal. La mise en place de la loi du 4 janvier 2002, reliant définition du musée et système de reconnaissance, a cristallisé une vision particulière de l'institution repoussant les approches qui lui sont périphériques. L'appellation « musée de France » phagocyte ainsi à la fois toute l'appréhension et la compréhension du phénomène muséal sur le territoire, en recentrant le périmètre et les dispositifs informationnels autour des musées reconnus en accord avec la législation. Si cette limite n'est pas toujours claire au sein même de l'ensemble « musées de France » et des outils chargés de son recensement, la tension entre les musées de France et ceux qui ne le sont pas traverse l'action et la gestion d'autres acteurs institutionnels, hors du Service des Musées de France. Ceux-ci contribuent et complexifient ces systèmes informationnels, selon des conditions de productions qui leur sont propres, mais semblent avoir un effet pour autant assez marginal. Sans faire un portrait exhaustif de l'ensemble des protagonistes liés au recensement des musées en France, les cas développés ici sont abordés en fonction de la distance existante avec le pouvoir central. Ils permettent dans le même temps d'ancrer les représentations du monde des musées selon les prérogatives qui leur sont spécifiques.

L'approche par le terrain : la gestion des DRAC et des DAC

La gestion des musées de France n'est pas, comme vu *supra*, de la seule responsabilité du SMF. La logique de déconcentration du pouvoir central s'est renforcée depuis les



années 1960⁷²⁰, marquée par le développement des DRAC et des DAC, qui touchent en région tous les secteurs d'activités du ministère de la Culture. Elles possèderaient ainsi, par leur gestion du terrain, une meilleure connaissance des acteurs du monde muséal, à l'échelle des régions. En effet, les DRAC et les DAC peuvent d'une part interagir avec des musées qui ne possèdent pas l'appellation « musée de France », ou qui possèdent des labels spécifiques (notamment les Maisons des Illustres). Comme le précise Isabelle Limousin (DRAC Île-de-France), les DRAC peuvent apporter un soutien non financier⁷²¹, mais scientifique et technique, aux musées qui ne sont pas des musées de France (mais sont implantés sur le territoire) et qui le souhaitent⁷²² (Annexe 1). D'autre part, leur ancrage territorial permet d'identifier plus facilement et/ou de collaborer avec des acteurs de terrain, ce que ne permet pas la gestion de l'Administration centrale.

Organisation des DRAC et des DAC

Néanmoins, s'il s'agit d'un service déconcentré de l'État, l'ensemble des DRAC et DAC ne dispose pas des mêmes moyens pour appliquer la politique nationale du ministère. Cette asymétrie se traduit notamment par des organigrammes qui ne sont pas substituables les uns aux autres. La DRAC Île-de-France est l'unique DRAC possédant un service des musées spécifique, ayant en charge la gestion des Musées de France et des Maisons des Illustres. Hormis ce cas particulier, la compétence « musée » est attribuée à un ou une conseiller-musées. Selon les découpages territoriaux et administratifs, certaines DRAC partagent la gestion du territoire autour de deux ou trois postes⁷²³, alors d'autres n'en possèdent qu'un. Au

⁷²⁰ Rappelons que les CRAC (Comité Régional des Affaires Culturelles) sont mis en place en 1963 sous le mandat d'André Malraux et les premières DRAC expérimentales sont développées à partir de 1969.

⁷²¹ De manière générale, le soutien des DRAC et des DAC n'est pas une aide financière, et c'est bien cet état de fait qui différencie les structures ayant et celles n'ayant pas l'appellation Musées de France. Pourtant, derrière le principe général, quelques exceptions notables permettent de nuancer les formes d'aides apportées par les DRAC et les DAC. Certaines attributions peuvent se faire selon les projets des musées et leur correspondance avec les priorités gouvernementales. Élise Fau (DRAC Pays de la Loire) indique par exemple qu'une aide financière peut exceptionnellement être attribuée à des projets thématiques regroupant des musées de France et des structures n'ayant pas l'appellation Musée de France (Communication personnelle, 29 novembre 2021). Ce soutien financier peut être accordé par d'autres services de la DRAC notamment au titre de l'action culturelle et territoriale/éducation artistique et culturelle, de la valorisation numérique du patrimoine ou du patrimoine culturel immatériel. Ce fut par ailleurs le cas pour la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes où Brigitte Liabeuf note qu'un soutien exceptionnel a été envisagé au titre du soutien de la valorisation du patrimoine, notamment dans l'aide à l'édition du catalogue du musée de la Visitation de Moulins (Allier)(Communication personnelle, 30 novembre 2021).

⁷²² Lionel Bergatto (DRAC Bretagne) affirme notamment que « nous [les DRAC] sommes également une aide de premier niveau pour toutes questions relevant de la conservation des collections » (Communication personnelle, 7 octobre 2021), qui constitue le premier point d'ancrage de l'aide proposée par les DRAC et les DAC. Cet accompagnement scientifique et technique est orienté également sur les demandes d'appellation « Musées de France ». Élise Fau, pour sa part, souligne que « les demandes entraînant des relations plus étroites peuvent être liées à des projets de rénovation, des démarches d'inventaire des collections, des projets de demande d'appellation ou des conseils pour le développement d'activités et la professionnalisation du fonctionnement des établissements » (Communication personnelle, 29 novembre 2021).

⁷²³ C'est le cas par exemple de la Bourgogne Franche-Comté, du Grand Est, des Hauts-de-France, de l'Île-de-France, de la Normandie, de la Nouvelle-Aquitaine et de l'Occitanie.



sein des DAC, les attributions des conseillers ont fusionné avec d'autres missions, englobant de manière générale les questions liées à la culture⁷²⁴. Si ces répartitions peuvent correspondre à la densité du réseau muséal de chaque région,⁷²⁵ ces différentes configurations sont néanmoins significatives des différences de gestion et de moyens pouvant être exploitées d'une région à une autre, interrogeant ainsi la possibilité d'établir une activité de recensement et d'observation régulière du terrain.

Au contact des DRAC

Comme le note Lionel Bergatto (DRAC Bretagne), la plupart des institutions en lien avec les DRAC et les DAC sont essentiellement des musées souhaitant se diriger vers une demande d'appellation « musées de France » (Communication personnelle, 7 octobre 2021). Sur la forme et le statut de ces musées, il s'agirait⁷²⁶ principalement des structures associatives ou municipales, parfois départementales, ce qui est mentionné par la grande majorité des conseillers-musées. La grande variété des structures et des collections concernées est soulignée par Sophie Omère (DRAC Occitanie) (Communication personnelle, 26 novembre 2021). Dans les cas signalés par Arnaud Martin (DAC Mayotte) et Nicolas Bel (DRAC Nouvelle-Aquitaine), on peut y trouver des écomusées associatifs, des projets de lieux patrimoniaux avec expositions ou encore des structures bénéficiant de l'appellation « Maisons des Illustres ». En Occitanie, le cas de la Fondation Bemberg, reconnue d'utilité publique, est particulier puisque le musée n'est pas « musée de France », mais est lié à la DRAC à laquelle un siège du Conseil d'Administration est réservé. On pourrait donc de prime abord considérer que ces structures proches des DRAC et des DAC sont similaires au modèle des musées de France et que leurs relations se dessinent uniquement sur le schéma d'un apport de soutien.

Organiser les connaissances : recenser et observer

Néanmoins, s'agissant d'une activité plus systématique de recensement de l'ensemble des musées sur le territoire, DRAC et DAC soulignent l'absence de compétences et de moyens humains dédiés — c'est le cas de Roland Pintat pour la DRAC Nouvelle-Aquitaine (Communication personnelle, 22 septembre 2021) — pour réaliser ce travail. Deux situations sont notables, et assez exceptionnelles dans leur conception. Dans l'Hérault (et non pas pour l'ensemble de la région Occitanie), un chargé de mission pour l'animation des musées de territoire effectue un recensement de l'ensemble des musées, qu'ils soient musées de France ou non⁷²⁷. Cependant, Sophie Omère (DRAC Occitanie) rappelle que « ce n'est pas le cas

⁷²⁴ C'est le cas par exemple à la DAC Guadeloupe (Conseillère arts plastiques, musées et cinéma), à la DAC Mayotte (Conseiller pour les musées, chargé du patrimoine immatériel) ou encore à la DAC La Réunion (Conseiller-musées, mécénat, enseignement supérieur, fonds européens, CCT).

⁷²⁵ Voir : Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « Musée de France ».

⁷²⁶ Ce rapide portrait découle de l'analyse des questionnaires envoyés aux conseillers-musées. Le faible échantillon de réponse ne permet évidemment pas de rendre cette description exhaustive, mais principalement d'en décrire les traits les plus saillants.

⁷²⁷ Ce recensement n'est cependant pas disponible sur le site web de la DRAC Occitanie, et n'est pas versé sur la plateforme des données ouvertes (data.gouv.fr).



pour tous les départements » (Communication personnelle, 26 novembre 2021) et cette situation est loin d'être la norme. Dans les Pays de la Loire, un recensement est réalisé par la région et sur le Portail Géopal⁷²⁸. Si les recensements de musées peuvent faire l'objet de l'attention des DRAC et des DAC, la question des acteurs de la production, de l'analyse et de la diffusion de données statistiques sur les musées, semble encore bien moins maîtrisée. De manière générale, il n'existerait pas d'observatoire de musées à l'échelle régionale. Seule la DRAC Pays de la Loire est liée à un « pôle patrimoine » mis en place par la région, mais « celui-ci est encore récent et insuffisamment spécialisé pour jouer le rôle d'observatoire des musées » (É. Fau, Communication personnelle, 29 novembre 2021).

Pour pallier les carences des DRAC et des DAC sur ces questions, d'autres acteurs pourraient être mobilisés. Une première piste envisagée est celle des associations régionales ou nationales (avec antennes régionales), comme l'AGCCPF (mentionné par Nicolas Bel et Lionel Bergatto) ou de l'Association « Patrimoine aurhalpin » (Auvergne-Rhône-Alpes) fédérant un certain nombre de petites structures (certaines sont des musées de France, mais beaucoup ne le sont pas). Pour Diana Gay (DRAC Centre-Val de Loire) et Nicolas Bel (DRAC Nouvelle-Aquitaine), il faudrait considérer les acteurs du tourisme (Comités régionaux du Tourisme, Comités départementaux du Tourisme, offices de Tourisme).

De manière globale, la situation des DRAC et des DAC fait écho au manque de ressources humaines et financières et de volonté politique soulignée à l'échelle du pouvoir central et dans un contexte de « gestion » des institutions, renvoyant dos à dos la réalité du terrain et la nécessité d'en connaître les contours.

Les acteurs de la statistique : définir l'offre muséale en France

En s'éloignant des compétences gestionnaires du périmètre des musées de France, incarné par les organes centraux (SMF) et déconcentrés (DRAC et DAC) de l'État, il est ainsi possible de décentrer le regard sur un second acteur institutionnel, contribuant à l'écosystème des connaissances des musées — ou de manière générale, aux équipements, aux productions et aux pratiques culturelles — en France. Créé à la fin des années 1960, le Département des études, de la prospective et de statistique et de la documentation⁷²⁹ (DEPSD), sous la direction du Secrétariat général du ministère de la Culture dont il est le service statistique ministériel (SSM), a pour ambition d'« éclairer par le chiffre et la connaissance documentée les faits

⁷²⁸ On notera cependant qu'il n'existe pas sur le portail Géopal, portail géographique des Pays de la Loire, de jeux de données ou de visualisation dédiée spécifique aux musées. Deux jeux de données pourraient être concernés : la *Base permanente des Équipements géolocalisée* présentant notamment des équipements catégorisés « Exposition et médiation culturelle » ou la série de données *Culture et Loisirs — Lieux publics — Pays de la Loire*, qui intègre notamment les musées. Voir : Portail Géopal, 2016.

⁷²⁹ Anciennement DEPS (Département des études, de la prospective et de la statistique), ce département a récupéré lors de la dernière réorganisation du ministère de la Culture (2021), entre autres, la mission documentaire du ministère, mais également une partie des missions (et des postes) de l'ancien Département de la Politique des Publics (DPP).



culturels » (Ministère de la Culture, s. d.b). Appartenant au Système statistique public⁷³⁰ (SSP), le DEPSD a ainsi pour mission la production d'instruments nécessaires au pilotage des politiques publiques et la diffusion d'un socle de connaissances partagées (DEPSD, 2022). Il se positionne ainsi comme le garant de l'approche quantitative du champ culturel, divisé ainsi en quatre pôles, consacré aux Dynamiques territoriales⁷³¹, à l'Économie de la culture, aux Emplois, professions et formations ainsi qu'à la Socialisation et à la Participation culturelle. Si le rôle de ce département est indéniable dans la production statistique — nous le retrouverons évidemment dans les pages consacrées aux acteurs de la statistique en Europe⁷³² — son évocation dans une approche dédiée au recensement des institutions muséales interroge. En effet, peu de productions sont consacrées au seul champ muséal, intégré dans le domaine patrimonial et bien souvent limité au périmètre des musées de France (*Patrimostat*⁷³³, *Les Chiffres clés de la culture*, entre autres). Son intérêt réside d'une part dans son positionnement, à l'écart de l'approche gestionnaire du SMF et des possibilités d'une approche réflexive sur l'ensemble des secteurs du champ culturels, et de l'autre dans le potentiel, autrefois réalisé, d'une réflexion sur l'offre muséale et par extension, d'une méthodologie éprouvée et/ou envisagée sur le recensement des musées en France.

L'inventaire des lieux d'expositions de collections permanentes (1983)

Car avant la mise en place de l'outil Muséofile, et loin des problématiques de « listes » des musées nationaux, classés et contrôlés, le DEPSD, alors connu sous les dénominations successives de Service des études et de la recherche (SER) puis Département des études et de la prospective (DEP) et sous la direction d'Augustin Girard, s'est emparé au cours des années 1980 de l'épineuse question du recensement des musées en France. S'il n'en reste aujourd'hui que peu de traces matérielles et dans la mémoire collective (même du ministère), *l'Inventaire des lieux d'expositions de collections permanentes* (1983) constitue une initiative inédite portée par le ministère de la Culture ayant *in fine* pour objectif la « création d'un fichier permanent des musées qu'on imaginait alors géré ultérieurement par la Direction des musées de France et comprendre cependant, en plus des musées placés sous la tutelle de celle-ci, tous les établissements que leur patrimoine et leur activité rendaient assimilables, qu'ils appartiennent au secteur public, semi-public ou même privé » (Krafft et DEP, 1988, p. 15).

⁷³⁰ Le DEPSD a ainsi « accès aux ressources (humaines, méthodologiques, statistiques) coordonnées par l'INSEE et représentées dans toutes les administrations » (DEPSD, 2022, p. 6).

⁷³¹ Les études autrefois portées par le DPP (*Patrimostat, À l'écoute des visiteurs*) sont incluses dans ce pôle, plus spécifiquement dans les dispositifs et outils d'observation des dynamiques culturelles territoriales.

⁷³² Voir Chapitre 6. Portrait des acteurs de la statistique en Europe.

⁷³³ *Patrimostat* s'étant développé hors du DEPS, qui en récupère les données, mais ne produit pas.



FIGURE 42. Couverture du volume de présentation générale de l'*Inventaire des lieux d'exposition de collections permanentes* (1983), publié en 1988.



La portée de ce projet n'est ainsi pas entièrement extérieure à l'ancienne DMF. Il est réalisé, parallèlement à la réédition du fameux *Répertoire des musées et des collections publiques*⁷³⁴ de Germaine Barnaud et Jean Pierre Samoyault (1982), « à la demande et avec la collaboration active de certains services de la Direction des Musées de France » (Krafft et DEP, 1988, p. 5) qui souhaitait « un inventaire exhaustif de l'ensemble des établissements détenteurs de collections accessibles au public que leurs modalités de fonctionnement et plus particulièrement l'usage qu'ils font de ces collections autorisent à ranger au nombre des musées » (Krafft et DEP, 1988, p. 5). L'*Inventaire des lieux d'expositions de collections permanentes* se différencie ainsi du *Répertoire*, à la fois par sa méthodologie et par sa destination, mais propose également une alternative à l'enquête quinquennale sur les musées de province menée depuis 1974 par l'Inspection générale des musées classés et contrôlés⁷³⁵, bien en amont de l'*Enquête annuelle des musées de France*. La mise en œuvre de cet inventaire s'appuie notamment sur une réflexion sur les sources d'informations existantes sur

⁷³⁴ Gérald Krafft souligne par ailleurs deux éléments à ce propos. D'une part, l'*Inventaire* est mentionné dans la préface du *Répertoire* en 1982 signé par Hubert Landais, alors directeur des Musées de France (« Tout choix est bien entendu arbitraire, celui-ci est sans doute le meilleur qui pouvait être fait. Un projet actuellement à l'étude permettra dans un avenir proche d'assurer une gestion informatisée du fichier des différents musées quelle que soit leur nature », dans Barnaud et Samoyault, 1982, p. 4). De l'autre, Jean Pierre Samoyault, conservateur en chef du musée national de Fontainebleau qui participa à la réédition du répertoire, participa aux réunions de travail du SER entre 1981 et 1982 destinées à définir les finalités et les méthodes de l'*Inventaire*.

⁷³⁵ Cette enquête, constituant un premier point de jonction entre le SER et la DMF, a notamment été ajournée en 1979 pour permettre « l'établissement [...] d'un répertoire des musées publics et d'associations, qui, adoptant déjà un champ plus large que celui de l'enquête quinquennale, constituait une base de sondage pour la collecte de statistiques nouvelles ; et l'ouverture d'une réflexion commune des deux services pour la substitution à l'enquête quinquennale d'un outil statistique couvrant plus exhaustivement le domaine » (Krafft et DEP, 1988, p. 15).



les musées, étant pour la plupart soit partielles soit obsolètes⁷³⁶, sinon entièrement « étrangères les unes aux autres et difficilement rapprochables en l'absence de principes fédérateurs cela quoiqu'elles négligent ou ignorent, volontairement ou non » (Krafft et DEP, 1988, p. 12). L'inventaire a ainsi pour but affiché de prolonger, de compléter et d'articuler ces différentes structures informationnelles (Krafft et DEP, 1988, p. 12), en prenant en compte la réalité d'unités d'expositions souvent éloignées des données considérées par le ministère à partir de son périmètre de contrôle.

La méthodologie adoptée⁷³⁷ pour le projet d'inventaire fait cependant preuve d'une rigueur sans commune mesure avec la mise en œuvre de l'outil Muséofile qui lui sera postérieur, et sa réalisation s'étale sur une temporalité longue. La première phase de travail préparatoire (automne-hiver 1981-1982) est principalement dédiée à la conceptualisation et à l'opérationnalisation⁷³⁸ du terme « musée », défini comme l'« action de conserver pour une durée illimitée un rassemblement de plusieurs objets afin d'en organiser la communication régulière au public sous forme d'exposition » (Krafft et DEP, 1988, p. 25-26). Elle s'accompagne de la mise en œuvre d'un projet de questionnaire, soumis à toutes les administrations publiques impliquées par leur tutelle ou par leur gestion d'établissements accessibles au public (Krafft et DEP, 1988, p. 15). La seconde phase se divise en deux étapes, qu'il serait possible d'assimiler à l'établissement d'un périmètre de lieux — en l'occurrence ici de 4200 unités — effectuant une activité d'exposition permanente⁷³⁹, servant de base pour une enquête par questionnaire (recensement des galeries, enquête « activités », « moyens de fonctionnement ») qui sont envoyés et recueillis en 1983, afin de déterminer leur typologie et d'en obtenir une description détaillée⁷⁴⁰. Le dépouillement et le traitement des données

⁷³⁶ Voir : Chapitre 3. B « Modifications du paysage informationnel » et Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation « Musée de France ».

⁷³⁷ Ce travail est dirigé par Gérard Krafft (ingénieur d'étude au SER/DEP), sous la direction d'Augustin Girard et avec le concours de l'Association générale des conservateurs des collections publiques de France. L'équipe est composée de Claudie Nisse-Barral (enquête), Nicole Seyer (enquête), Evelyne Ugaglia (enquête) ; Marie-Colette Depierre (enquête, dépouillement et codification), Jean-Michel Gelly (enquête, dépouillement et codification), Bernard Cascio, Marie-Claire Habib et Anne-Laure Pantin (programmation et exploitation informatisée), et la saisie informatique réalisée par une entreprise extérieure.

⁷³⁸ Toute une réflexion est menée notamment sur les notions de « collection », d'« objet », de « permanence » et sur la fonction de « communication » (et donc des moyens qui sont employés pour assurer cette fonction).

⁷³⁹ Elle se construit en deux étapes : d'abord par le rapprochement par le SER du *Répertoire des musées et des collections publiques* et de l'inventaire communal de l'INSEE, aboutissant à une première liste de 2200 unités d'expositions. Dans un second temps, elle s'appuie sur le dépouillement de « l'ensemble des sources documentaires existantes, nationales ou locales, générales ou spécialisées, susceptibles de faire mention d'unités d'expositions et à interroger à ce sujet tous les responsables départementaux ou régionaux d'administrations publiques ou d'organismes intéressés par le fonctionnement de tels équipements » (Krafft et DEP, 1988, p. 17).

⁷⁴⁰ Contrairement à ce qui a été décrit par Loïc Vadelorge (2000) dans « Quels territoires pour les musées de province ? (1945-1999) », la publication de 1988 n'est pas une réactualisation d'un premier inventaire approfondi réalisé en 1983 de 3800 musées (Vadelorge, 2010, p. 176-177), mais correspond à une seule et même méthodologie, divisée en plusieurs étapes de recensement dépendant des sources mobilisées.



recueillies (1984-1985) permettent la mise en place de plusieurs fichiers : un fichier « établissements » composé de 2038 organismes, un fichier « gestionnaire » de 2037 et un fichier « unités d'expositions » de 3791 unités, dont 435 en préfiguration. De fait, sur les 3355 unités d'exposition effectivement ouvertes au public, 2236 ont répondu au questionnaire qui leur était adressé (Krafft et DEP, 1988, p. 19). Si ce travail constitue la majeure partie de l'enquête, elle suppose cependant un traitement postérieur des incohérences, la mise en page des 22 répertoires régionaux (publiés en 1986) et la rédaction de la présentation générale et des différents fascicules liés à l'inventaire (1988) pour conclure une initiative débutée sept ans auparavant.

Cette présentation méthodologique, centrée sur la mise en œuvre d'un périmètre muséal, appuie l'ampleur du temps, des ressources et de l'engagement du SER/DEP investi dans ce projet d'inventaire : elle est inversement proportionnelle à sa postérité et à son impact dans une réflexion globale sur les musées en France. Comme mentionné précédemment, il ne reste que peu de traces de cet inventaire⁷⁴¹. En 1989, une enquête est initiée « en liaison avec la DMF auprès des 3900 établissements recensés » (DEP, 1991, p. 4), permettant d'obtenir une série de données liées à la nature des musées et à leur fréquentation. Après cette date, l'inventaire ne semble plus être d'actualité, en opposition avec un projet qui se voulait pérenne, et laisse le pas au développement de Muséofile⁷⁴². Pourquoi un tel abandon ? À ce stade, les réponses envisagées restent à l'état de conjecture : s'agit-il d'un effort humain et financier bien trop conséquent pour permettre de maintenir l'inventaire sur un temps long ? Les priorités des deux départements (le DEP et la DMF) ont-elles été réorientées sur d'autres sujets, supposant un arbitrage en défaveur de l'inventaire ? Ou est-ce seulement le résultat de l'impulsion politique pour une législation protectrice envers les musées (voir *supra*), allant à l'encontre de l'essence même de l'inventaire ? Les pistes de réflexion restent ouvertes.

Décrire l'offre muséale au XXI^e siècle ?

Si l'*Inventaire des lieux d'exposition de collections permanentes* s'est perdu dans les tréfonds des archives du ministère de la Culture, son esprit demeure dans les prérogatives — non réalisées — de l'actuel DEPSD d'une mesure de l'offre muséale en France⁷⁴³, constituant certainement plus un vœu pieux qu'une réalisation en devenir. L'idée de la mise en œuvre d'une première estimation et de séries statistiques chronologiques est notamment portée par le chargé d'études Yann Nicolas. Elle se fonde sur le modèle d'une étude interne au DEPS

⁷⁴¹ Par ailleurs, si les différents fascicules ont pu être consultés au Centre Dominique-Vivant Denon (Paris), ce n'est pas le cas des répertoires régionaux auxquels je n'ai pas eu accès dans le cadre de cette recherche.

⁷⁴² On peut imaginer que cette hypothèse est la plus probable, puisque les données collectées dans le cadre de l'*Inventaire* ont été utilisées à la création de la base Muséofile (voir *supra*).

⁷⁴³ Le projet a été notamment présenté par Yann Nicolas et Jean-Cédric Delvainquière lors du second volet du séminaire « Modèle français » (LabeEx ICCA) sur la thématique « Observer les musées : méthodologies », organisé par François Mairesse, Olivier Thévenin, Sylvie Pflieger, Olivier Moeschler, et Olivia Guiragossian, à la Maison de la Recherche de la Sorbonne-Nouvelle (Paris) le 25 janvier 2019.



(non publiée) développée en 2015 sur les commerces du marché de l'art, incluant dans ce champ les brocanteurs, les antiquaires, les galeries d'art, les marchands d'art, les dépôts-ventes, les opérateurs aussi de ventes volontaires (Communication personnelle, 13 décembre 2021). Cette méthodologie s'appuyait notamment sur le travail d'un prestataire ayant réalisé une liste de 33 sources différentes de données (professionnelles, publiques, annuaires, statistiques, etc.), sélectionné 5 sources fiables servant de « base de sondage » et développé des traitements statistiques à partir des bases Diane et Astrées du Bureau Van Djick avec des opérations de *textmining* sur les objets sociaux et la raison sociale des entreprises « pour avoir une idée de leur activité » (Y. Nicolas, Communication personnelle, 13 décembre 2021). La méthode envisagée pour l'offre muséale se fonde ainsi sur le même schéma, à partir d'un prisme initial le plus large possible, incluant notamment « les codes NAF⁷⁴⁴ d'activité auxquels pourraient prétendre les entreprises ou les associations pour ensuite filtrer sur la base de la manière dont la raison sociale est déclarée de manière à essayer de repérer ces musées » (Y. Nicolas, Communication personnelle, 13 décembre 2021) ou les bases de données gérées par l'INSEE en identifiant les musées « par leur SIRET⁷⁴⁵ ou éventuellement par leur numéro au répertoire national des associations » (Y. Nicolas, Communication personnelle, 13 décembre 2021).

Cependant, à l'heure où sont écrites ces lignes, ce projet a plusieurs fois été reporté et est bloqué au stade de l'intention. Yann Nicolas en évoque ainsi plusieurs explications. D'une part, et ce d'autant plus au regard du positionnement « transversal » du département, l'offre muséale ne fait pas partie des priorités du DEPSD, et n'est par ailleurs, pas inscrite dans son programme 2022-2023 (DEPSD, 2022). De l'autre, la dimension fortement politique du sujet n'est pas à évacuer.

[...] si le DEPS commence à dire « au-delà des 1200 musées de France, il y en a 4000 de plus pour lesquels on peut vraiment considérer qu'ils ont une activité de musées » — même s'il y a des bibliothèques entières, je pense, de définitions de ce qu'est un musée —, ce n'est pas évident ensuite de se rapprocher de la DG-Patrimoine et leur dire « Bonjour, voilà, on en a identifié tant ». Il y a aussi toute une phase de prévention, de tester un peu le terrain pour savoir si politiquement, si un jour on s'engageait là-dessus... Autant vous, universitaires, ce n'est pas gênant parce que vous faites ce que vous voulez, mais nous, on a un tout petit peu, quand même, besoin de prévenir nos collègues que ça pourrait se transformer un jour en un projet d'étude concret pour lequel on lancerait un marché public, pour se rapprocher d'un prestataire qui ferait plutôt le travail externe de recueil et de filtrage des données, etc. Ce sont ces aspects-là qui sont un peu délicats et surtout, il ne faudrait pas annoncer quelque chose que de toute façon, peut-être, on ne lancera jamais. (Communication personnelle, 13 décembre 2021)

Ce constat prend évidemment une résonance particulière au regard de la définition du périmètre des musées de France, dans un contexte de raréfaction des ressources (voir *supra*).

⁷⁴⁴ Le code NAF (nomenclature d'activités française) est une nomenclature des activités économiques productives, devant faciliter l'organisation de l'information économique et sociale.

⁷⁴⁵ Le SIRET (Système d'identification du répertoire des établissements) permet d'identifier un établissement ou une entreprise française.



D'une certaine manière, elle soulève la question de la concurrence, non seulement dans la hiérarchisation des missions engagées au sein même du département, mais également et plus largement, entre les différents périmètres pouvant exister au sein d'un même ministère. Par extension, et c'est le dernier point qui peut être évoqué ici, elle prend racine également dans l'identification même des acteurs à ces périmètres dont ils n'ont plus la maîtrise. C'est par ailleurs l'une des raisons expliquant l'absence de publication de l'étude sur les commerces du marché de l'art : « les professionnels qui faisaient partie du comité de pilotage de l'étude ne se sont pas reconnus, ou plutôt ils n'ont pas reconnu leur quotidien en tant que professionnels dans les chiffres [établis] » (Y. Nicolas, Communication personnelle, 13 décembre 2021).

Considérer des « familles » muséales

Enfin, pour conclure ce rapide panorama des acteurs et des approches institutionnels, un dernier déplacement de focale est nécessaire. La mise à distance du ministère de la Culture — qu'il s'agisse du SMF, du DEPSD, des DRAC ou des DRAC — repousse la possibilité d'une vision « globale » du monde muséal dont il a le monopole. Pour autant, d'autres périmètres, cette fois-ci « partiels », sont possibles : ils reposent dans l'activité d'animation de réseaux d'acteurs (associations, fédérations, etc.) liés à un territoire donné ou à une famille particulière d'organisations muséales.

Parmi eux, l'Office de coopération et d'informations muséales⁷⁴⁶ (OCIM), dédié au patrimoine, à la culture scientifique, technique et industrielle (PCSTI), occupe une place particulière et peut incarner un modèle à suivre. Créé en 1985 sous la double tutelle du ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation et l'Université de Bourgogne, l'OCIM est un service public, à vocation nationale. Elle doit « constituer un service de référence spécialisé et animateur de réseau », « accompagner des missions d'intérêt général utiles à la structuration et à l'évolution des pratiques et méthodologies professionnelles » (OCIM, s. d.c.) et — ce qui m'intéresse plus particulièrement — « contribuer à la réflexion sur les enjeux stratégiques, à travers notamment la mission d'observation » (E. Maczek, Annexe 1), inscrite dans ses missions depuis 2008. L'OCIM s'organise ainsi autour de quatre secteurs opérationnels : le développement professionnel (incluant les formations), l'information et la communication (incluant le Centre de documentation), les publications et communications, ainsi que l'observation. Si deux chargés d'études sont affiliés à ce dernier secteur, l'observation reste une compétence transversale à l'office.

Parmi les thématiques exploitées par l'observatoire, l'OCIM est chargée du recensement des acteurs publics impliqués dans le champ du PCSTI, illustrant une première démarche⁷⁴⁷

⁷⁴⁶ L'OCIM se définit aujourd'hui comme un « centre national d'idéation Musées + Patrimoine + CSTI ».

⁷⁴⁷ C'est le cas pour les cartographies *Acteurs du PCSTI* et *Des formations initiales en muséologie*. Cependant Ewa Maczek indique qu'il existe une deuxième approche mise en œuvre par l'OCIM : « celle sur les *Actions et formations en médiation des chercheurs* c'est une cartographie participative :



d'identification, de récolte, de structuration et de diffusion des informations, ici sous forme de cartographies. La construction de ce périmètre de 2239 acteurs, répartis en 23 familles⁷⁴⁸, illustre une possibilité de mise en œuvre d'un système informationnel particulier, contribuant à la connaissance et à la valorisation d'un réseau dont toutes les entités ne sont pas des musées au sens entendu par le ministère de la Culture. Les premières cartographies de l'OCIM sont mises en place à partir des années 1990, avant l'intégration officielle de sa mission d'observation : elles concernaient plus particulièrement les muséums et les musées mixtes possédant des collections d'Histoire naturelle, et étaient diffusées sous la forme d'inventaires, d'annuaires et d'affiches visuelles distribuées à l'ensemble du réseau.

FIGURE 43. Cartographie des acteurs du PCSTI, obtenue par le filtre « Musée de France » (capture d'écran)



Source : OCIM, s. d.a.

Cette volonté de recensement s'est affirmée et élargie à la fin des années 2000. Une réflexion a été poussée sur le périmètre d'action et des acteurs « qui, selon nous, font partie de ce champ du patrimoine de la culture scientifique, technique et industrielle » (E. Maczek, Annexe 1) et donc, sur la définition même de ce champ⁷⁴⁹, dont s'est emparé le service Information-

cela veut dire que dès le départ, elle était pensée comme cela. L'OCIM a identifié qu'il y avait de plus en plus des acteurs qui proposaient des formations, notamment les acteurs de musées, muséums, plus généralement du champ du PCSTI, etc. » (Annexe 1).

⁷⁴⁸ Aquarium ; Association de culture scientifique ; Bibliothèque 3e lieu ; CCSTI, centre de science ; Centre d'interprétation ; Écomusée, musée de société ; Éducation à l'environnement ; Jardin et conservatoire botanique ; Jardin zoologique, zoo ; Maison d'illustre Pesti ; Musée d'archéologie, musée de site ; Musée de préhistoire ; Musée technique et industriel ; Muséum ; Observatoire, centre d'astronomie ; Parc naturel régional ou national ; Planétarium ; Réserve naturelle nationale ; Structure de recherche ; Tiers-lieu culturel ; Tiers-lieu technique ; Université.

Ces familles sont notamment élaborées avec le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Desvallées et Mairesse, 2011a) pour en exploiter les contours et les limites.

⁷⁴⁹ L'ensemble des définitions utilisées par l'OCIM est présenté dans la notice méthodologique de la Cartographie des acteurs du PCSTI. (Voir : OCIM, s. d.b)



documentation de l'OCIM. Ewa Maczek, directrice par intérim,⁷⁵⁰ indique la primauté de ce travail :

La précision des termes est nécessaire si on souhaitait également s'en servir comme des critères « de l'attribution à un champ ». Donc ce travail a été nécessaire pour définir et faire la distinction entre les différents acteurs du PCSTI et à chaque fois, pour définir ce qu'est un « espace muséal », qu'est-ce que le « muséum », comment on parle des structures qui font de la médiation, mais qui ne dispose pas des propres espaces d'accueil des publics ou est-ce qu'ils font de la médiation ou de la vulgarisation scientifique ? Donc vous voyez, il faut travailler jusque dans les moindres détails, pour pouvoir à la fois argumenter le choix réalisé. C'était un travail réflexif d'équipe et également avec des chercheurs et outils comme le *Dictionnaire [de muséologie]*. (Annexe 1)

Les établissements doivent ainsi correspondre à la définition de l'espace muséal et « participer à la dynamique patrimoniale et/ou culturelle sur un territoire et réaliser des actions de médiation » (OCIM, s. d.b). Mais l'enjeu principal repose dans l'organisation même des familles qui sont ainsi prises en compte :

Mes collègues ont dressé des « arborescences » des familles, ils débattaient avec des acteurs directement concernés sur le terrain. C'était beaucoup de réflexions, pas seulement dans le secteur de l'Observation, mais par tous mes collègues de l'OCIM, on a questionné comment on pouvait classer parce que jusque-là, ça n'avait pas été fait. C'était vraiment une démarche réflexive. (E. Maczek, Annexe 1)

Le recensement des acteurs repose, à la manière des méthodologies déjà utilisées et/ou évoquées⁷⁵¹, sur l'agrégation de sources de données, leur ajustement en fonction des critères définis et par le recueil, dans une étape postérieure, de données ciblées.

Deux éléments peuvent cependant mis au crédit de l'OCIM. D'une part, cette méthodologie s'appuie sur un processus de coopération et de collaboration avec les différents réseaux du PCSTI.

Par exemple, avec la FEMS (Fédération des écomusées et des musées de société), nous avons un partenariat pour pouvoir répertorier des musées de sociétés et des écomusées qui s'inscrivent dans le champ du PCSTI et à l'inverse, l'OCIM réalise aussi une cartographie pour la FEMS et leur site internet. C'était de même avec la CPMF [Conférence permanente des Muséums de France], l'Amcsti [Association des musées et centres pour le développement de la culture scientifique, technique et industrielle], etc. (E. Maczek, Annexe 1)

Cet aspect collaboratif, à même de participer à la mission d'animation et de structuration de l'OCIM, permet surtout de résoudre une difficulté particulière, celle des acteurs perçus comme appartenant au champ d'action du PCSTI, mais qui ne s'y reconnaissent pas (E. Maczek, Annexe 1). D'autre part, on peut apprécier, au-delà de son aspect technique, le choix de la cartographie comme représentation structurée, visuelle et dynamique d'un

⁷⁵⁰ Depuis l'entretien et avec l'arrivée de Mathieu Viau-Courville à la direction de l'OCIM en janvier 2022, Ewa Maczek est à ce jour directrice adjointe de l'office.

⁷⁵¹ Voir : Chapitre 4. 1. « Un monde pour plusieurs univers » et *supra*.



périmètre d'acteurs, facilitant l'accès aux informations et les possibilités de recherche. En effet, les différentes familles peuvent être croisées avec d'autres variables (régions administratives, réseaux professionnels, autres) et donnent accès à des encarts de présentation pour chacun des acteurs recensés. De plus, la notion d'évolution de ce périmètre reste, et c'est assez rare pour le mentionner, un élément intégré dans la conception du système d'information et de son actualisation annuelle. D'un point de vue technique, la possibilité d'inclure ces transformations au sein même de la cartographie a été évoquée⁷⁵², bien qu'à ce jour, cette fonctionnalité ne soit pas disponible.

Cependant, malgré une implantation efficace, résultat d'une réflexion sur les évolutions du secteur sur le long terme, on peut s'interroger sur l'avenir de cet outil au regard de la diminution des équipes qui en sont responsables.

Annuellement, on avait les moyens de vérifier l'existence ou la disparition des structures comme vous le dites. Souvent ça ne se faisait pas du tout par des relances de mail, mais on avait des personnes en interne, soit des stagiaires, qui nous aidaient à vérifier par le biais des sites internet l'existence ou non de ces structures. Ce que je ne vous ai pas dit, c'est que vu le contexte, notre équipe aussi diminue. Par exemple, il y a encore deux ans, on avait deux personnes de plus au Centre de Documentation. Aujourd'hui, on a juste deux personnes, Stéphane — avec qui vous étiez en contact — et une autre personne au centre de documentation. Ce qui était important pour nous dès le départ, c'est de valoriser les données via le livret. Actuellement, on réfléchit de le faire tous les deux ans. C'est une nouvelle donnée. (E. Maczek, Annexe 1)

Le monde muséal français est bien fondé sur une hypothèse minimale dont les différents acteurs qui en sont responsables ont du mal à s'émanciper. Car malgré leur diversité en termes de prérogatives, de missions et d'équipes, ces structures restent imprégnées — bien que de manières variables selon leur distance — par la force centrifuge du pouvoir central qui complexifie une entreprise de recensement marquée par les contraintes techniques et des ressources limitées.

2. Réévaluer les périmètres : modifier les contours du champ muséal ?

Le périmètre dessiné par les musées de France, comme hypothèse minimale du monde muséal sur ce territoire, n'a d'immuable que son apparence. La mise en place de cet ensemble, en épousant les mouvements des volontés politiques et les actes législatifs, n'est pas exempte de variations, entre inclusion et exclusion de populations muséales, et d'une tension difficilement résorbée entre les musées reconnus et ceux qui ne le sont pas. De manière générale, l'étude

⁷⁵² « En termes de solutions que nous avons trouvées aujourd'hui, on va avoir deux onglets d'entrée : soit 2018, soit 2019. Par contre ces données ne pourront pas se superposer. C'est quelque chose où on est un peu freiné techniquement, mais, quand même, aujourd'hui avec les "screen" (captures d'écran) sur les écrans, c'est facile de faire la comparaison, de naviguer entre les deux écrans. » (E. Maczek, Annexe 1)



du système muséal français, à partir des conditions de production d'un périmètre, tend à complexifier — voire à contrer — un poncif fréquent qui relie l'évolution du phénomène muséal à l'accroissement numérique des institutions recensées. Cependant, ce constat, nécessaire, mais non suffisant pour appréhender la construction de paysages muséaux, nécessite une remise en perspective en sortant de la dimension située des musées de France, à partir de deux logiques. La première repose dans les modalités mêmes du recensement, à partir de la notion de réévaluation. Faisant intervenir une dimension temporelle liée aux transformations effectives du champ muséal, ces moments de réajustement pourraient pourtant être perçus comme la modification affirmée des paramètres d'un ensemble, permettant de passer d'une hypothèse à une autre, comme un basculement de paradigme : ils posent, comme mentionné *supra*, leurs propres questions méthodologiques et éthiques. Avec comme corollaire — et c'est le second point — la nature même de ces hypothèses, sortant d'une vision minimaliste pour embrasser un panorama plus large, voire maximal, à même d'appuyer une réflexion sur la possibilité de modifier structurellement la représentation du phénomène muséal.

Sans prétendre ici à l'exhaustivité des situations, les projets Mapping Museums (Royaume-Uni) et MuseumStat (États-Unis) en sont la parfaite illustration, ne serait-ce que pour les possibilités d'une nouvelle vision du monde muséal proposées, leur révision des données existantes et par l'écho médiatique qu'ils ont rencontré⁷⁵³. Le projet MuseumStat⁷⁵⁴ (2014-2018), ici porté par l'IMLS et confié au professeur Neville Vakharia (Université de Drexel, Philadelphie), a permis la mise à jour d'une estimation réalisée en 2005 de 17 500 musées⁷⁵⁵ à 33 072 en 2015⁷⁵⁶ (Vakharia, 2017, p. 20), réduite à 30 168 dans la dernière version du *Museum Universe Data File* (MUDF) révisé en 2018. Au-delà du leitmotiv médiatique clamant qu'il y a « plus de musées que de McDonalds et de Starbucks réunis » aux États-Unis (Ingraham, 2021), cette donnée est aujourd'hui intégrée dans les statistiques internationales. Quant au Royaume-Uni, le travail dirigé par Fiona Candlin au sein de l'Université de Birkbeck (Londres) et consacré au « boom » muséal du XX^e siècle permet d'y objectiver une augmentation de 1043 à 3289 musées entre 1960 et 2017 (Candlin et al., 2020, p. 2) et de mettre en œuvre une base de données de 4255 musées (ce qui inclut notamment les 758 musées fermés durant cette période) (Candlin et al., 2020, p. 3).

⁷⁵³ C'est notamment le cas pour la réévaluation du nombre de musées aux États-Unis. Voir : Ingraham, 2021, Kaplan, 2016, et Steinhauer, 2014.

⁷⁵⁴ Sous cette dénomination, je comprends ici à la fois la liste des musées actifs des États-Unis (*Museum Universe Data File* ou MUDF) souhaitée par l'IMLS et l'outil de cartographie MuseumStat, bien que, comme nous le verrons, ces deux éléments peuvent être dissociés dans leur gestion et leur finalité.

⁷⁵⁵ D'après l'American Association of Museums (AAM), deux recensements ont été menés pour l'ensemble des musées états-uniens avant 2014 : le premier a été réalisé par le National Conference of State Museum Associations en 1998, donnant de manière approximative, 15 848 musées. La seconde a été menée par l'IMLS en 2005 à partir de l'agrégation des bases de données de musées de l'organisation, de la liste du Official Museum Directory (2000) et d'une base de données des musées des États-Unis fournie par l'AAM : cette compilation a permis l'obtention d'une liste de 18 410 établissements, dont l'IMLS estimait que 5 % représentaient des organisations non muséales (d'où l'approximation de 17 500 institutions muséales). Voir : Walhimer, 2008.

⁷⁵⁶ Une première estimation, parue en 2014, avançait un nombre de 35 000 institutions. En l'absence de données et de documentation, elle ne sera pas étudiée ici.



Dédiés à la réévaluation d'un périmètre muséal, MuseumStat et Mapping Museums constituent ainsi des terrains particulièrement féconds, au sein même de leur territoire national, pour remettre en perspective les données françaises et approfondir la réflexion sur le développement des connaissances existantes sur le champ muséal. Si on leur note plusieurs points communs, elles s'éloignent dans leur contexte (l'un étant un projet gouvernemental, l'autre universitaire), leurs méthodes, leurs structures, leurs finalités et surtout dans leurs conceptions du champ muséal. Sans les présenter de manière extensive⁷⁵⁷, leur comparaison va permettre de comprendre les enjeux de la réévaluation au travers de traits structurels qui ont affleuré de l'étude du système muséal français : sur leurs méthodologies, sur leur traduction des mouvements du phénomène muséal, mais également sur leur ancrage et leur portée politique.

A. Contexte de production et enjeux méthodologiques

Une fois n'est pas coutume, la réflexion sur les transformations supposées ou engendrées par la réévaluation des périmètres muséaux nécessite d'aborder en premier lieu la question de leur contexte de production (*pourquoi ?*) et des méthodes employées à ces fins (*comment ?*). Elle permet ainsi de mettre au jour la(les) structure(s) qui conditionne(nt) le développement de ces nouveaux systèmes d'information, en prenant en compte stratégies, acteurs et moyens.

De la reconnaissance à la connaissance

Reconnaissance : les limites de l'accréditation

Comme cela a déjà été évoqué, la reconnaissance du secteur muséal est intrinsèquement liée aux capacités de production des savoirs sur celui-ci. Si en France, celle-ci est le fait du pouvoir central, ce n'est pas le cas au Royaume-Uni et dans le système fédéral des États-Unis, marqués par la mise en œuvre de systèmes d'accréditation⁷⁵⁸. De manière assez similaire — *in fine* — avec la France, le système d'accréditation britannique (Museums Accreditation scheme), mis en place en 1988, est aujourd'hui géré par l'agence publique non ministérielle Arts Council of England⁷⁵⁹. L'accréditation se pose en élément de gestion gouvernementale, permettant de

⁷⁵⁷ Je renvoie par ailleurs le lecteur qui souhaiterait pousser la réflexion hors de l'apport que pourront lui apporter les pages suivantes à la littérature produite autour de ces deux projets.

Pour MuseumStat, le lecteur peut se référer à Vakharia, 2017 ainsi qu'à la documentation présentée par l'IMLS (IMLS, 2018). Néanmoins, les rapports publiés en 2015 autour de la première version du MUDF ne sont plus disponibles. Quant au projet Mapping Museum, dont les étapes de recherches ont été particulièrement bien documenté sur le blog tenu par les membres de l'équipe depuis 2017 (<http://blogs.bbk.ac.uk/mapping-museums/>) et relayé par une newsletter dédiée, il est possible de mesurer l'étendue du projet au travers des divers articles publiés (Candlin et al., 2019 ; Candlin et Poulouvassilis, 2019, Candlin et Larkin, 2020, Poulouvassilis et al., 2020, Ballatore et Candlin, 2022), du rapport du projet (Candlin et al., 2020) et de l'ouvrage *Stories from small museums* (Candlin et al., 2022). L'ensemble des références est évidemment disponible dans la bibliographie.

⁷⁵⁸ Voir : Chapitre 1. 2. C. « Le musée : rôle et fonction ».

⁷⁵⁹ Ce système est géré en partenariat avec d'autres agences régionales : le Welsh Government, la Museums Galleries Scotland et le Northern Ireland Museums Council.



définir les établissements éligibles pour des financements de l'État. Si le périmètre connu ne se restreint pas aux 1800 musées accrédités, puisque la Museums Association en annonce 2500 (Museums Association, s. d.), il reste cependant au fondement des études sur les musées (Candlin et al., 2019), notamment de l'enquête DOMUS — Digest of Museums Statistics⁷⁶⁰ (ou Recueil de statistiques sur les musées, de 1994 à 1999). Cette configuration est différente aux États-Unis : le système d'accréditation — largement commenté⁷⁶¹ — existe depuis 1971 et est mis en place et géré par l'American Alliance of Museums (AAM). Cependant, si elle se fonde comme son homologue britannique sur un processus volontaire, l'accréditation de l'AAM n'offre pas de facilités financières ou politiques. Par ailleurs, les organisations accréditées — au nombre de 1107 en août 2023 (American Alliance of Museums, s. d.) — se posent comme l'hypothèse minimale des musées étatsuniens. Car le recensement des musées sur l'ensemble du territoire des États-Unis est, depuis 2005, réalisé par l'IMLS (voir *infra*), qui se présente comme la première source de soutien fédéral pour les musées⁷⁶² et possède dans les missions décrites dans le *Museums and Library Services Act*⁷⁶³ depuis 2010 celle de « mener des recherches sur les politiques, des analyses et des collectes de données afin d'étendre et d'améliorer les services des musées, des bibliothèques et de l'information de la Nation⁷⁶⁴ » (Section 9108). La mise en œuvre du fichier MUDF et de l'outil MuseumStat

⁷⁶⁰ Concernant le développement du système d'accréditation britannique et sa réorganisation régionale, ainsi que sur la répartition des enquêtes sur les musées dans les différentes du Royaume-Uni, je renvoie le lecteur à l'article, à la fois clair et éclairant de Fiona Candlin, Jamie Larkin, Andrea Ballatore et Alexandra Poulouvasilis, « The missing museums: accreditation, surveys, and an alternative account of the UK museum sector », publié dans la revue *Cultural Trends* en 2019 (Candlin et al., 2019).

⁷⁶¹ Je renvoie notamment le lecteur notamment aux deux dossiers publiés par l'American Association of Museums dans la revue *Museum News* (American Association of Museums, 1976, et American Association of Museums, 1980) ainsi qu'à l'article de Stephen Weil, « From Being about Something to Being for Somebody: The Ongoing Transformation of the American Museum » publié en 1999 dans la revue *Daedalus* (Weil, 1999).

⁷⁶² Quelques nuances peuvent être apportées quant au rôle de l'IMLS sur le territoire états-unien, comme l'indiquent Marsha L. Semmel et Mamie Bittner (2009) : « L'IMLS n'est pas la première ni la seule agence fédérale finançant des musées qui se soit également concentrée sur la responsabilité et l'impact. Les exigences de la National Science Foundation (NSF) en matière d'évaluation sont antérieures à celles de l'IMLS, et la NSF continue de jouer un rôle de premier plan. De même, la National Endowment for the Arts (NEA) a soutenu et produit des travaux importants dans son domaine de prédilection, les arts. L'IMLS se distingue en soutenant le renforcement des capacités *institutionnelles* (plutôt que disciplinaires) dans *l'entière* gamme des types de musées et joue donc un rôle de catalyseur différent, bien que complémentaire. En effet, seul parmi les agences fédérales de financement, l'IMLS a accordé des subventions aux musées de tous les États chaque année depuis 2000 » (Semmel et Bittner, 2009, p. 272). (« *The IMLS is not the first or only federal agency funding museums that also focused on accountability and impact. The National Science Foundation's (NSF) requirements for evaluation predate those of the IMLS, and the NSF continues to play a leadership role. Similarly, the National Endowment for the Arts (NEA) has supported and produced important work in its focus area, the arts. The IMLS is distinct in supporting institutional (rather than disciplinary) capacity-building across entire range of museums types and therefore plays a different although complementary, catalytic role. Indeed, alone among federal funding agencies, the IMLS has provided grants to museums in every state annually since 2000.* »)

⁷⁶³ Il existe plusieurs versions de cette législation, établie en 1996, et revue en 2003, 2010 et 2018, selon les gouvernements.

⁷⁶⁴ « *Conduct policy research, analysis, and data collection to extend and improve the Nation's museum, library, and information services.* »



s'inscrit ainsi dans une dynamique initiée en 2009 avec le projet *Museum Count*⁷⁶⁵, afin de développer une base de données de musées la plus compréhensive possible.

« Not knowing about museums⁷⁶⁶ »

Malgré les configurations politiques divergentes, et une organisation du système muséal non reproductible d'un territoire à un autre, les deux projets prennent racine dans le même constat : celui de la méconnaissance du secteur muséal et de l'absence de données viables sur l'ensemble des musées d'un même territoire. Pour autant, cette prise de conscience n'émerge pas dans les mêmes conditions, et ne provoque pas les mêmes trajectoires. Dans un parcours relevant de la sérendipité, Fiona Candlin expose sa première confrontation avec le problème de l'absence de données au cours d'une recherche consacrée aux micromusées (Candlin, 2016), qui seront son angle d'approche privilégié. Elle raconte ainsi :

C'était un véritable cauchemar d'essayer de planifier le travail des micromusées parce que je ne disposais pas d'une liste appropriée de petits musées. Et à ce moment-là, je n'arrivais pas à croire que cette liste n'existait pas. Je me disais que je devais faire une erreur ou qu'il devait y avoir quelqu'un qui possédait ces informations et que je ne les connaissais pas. Il m'a fallu beaucoup de temps pour m'en rendre compte et j'ai dû me pencher sur la manière dont les informations étaient recueillies et pourquoi, afin de comprendre pourquoi ces informations n'étaient pas disponibles. J'ai fini par faire de nombreuses recherches sur la manière dont les enquêtes étaient menées, sur les raisons pour lesquelles elles étaient menées et sur ce qu'elles couvraient, et il est progressivement apparu que les petits musées, principalement les musées indépendants, tombaient systématiquement dans le piège de la concurrence⁷⁶⁷. (Annexe 1)

⁷⁶⁵ L'IMLS s'était notamment associé en 2010 à l'American Association of Museums et l'Oak White Institute afin de développer des définitions de données standard en collaboration avec le secteur des musées. Voir : IMLS, 2010.

⁷⁶⁶ Cet intitulé reprend le titre du premier billet de blog du projet Mapping Museums (Candlin, 2017a).

⁷⁶⁷ « *It was an absolute nightmare trying to plan the micromuseums work because I didn't have a proper list of small museums. And at that point I couldn't quite believe it didn't exist. I kept thinking that I must be making a mistake or there must be somebody that had that information and I just didn't know about it. And it took me quite a long time to realize and I had to work out quite a lot about how information was gathered and why, in order to understand why that information wasn't available. I ended up doing quite a lot of research on how surveys have been conducted and why they're being conducted and what they covered and it gradually became clear that small and mainly independent museums consistently fell trade cracks.* »



Car l'évaluation des données disponibles⁷⁶⁸ laisse apparaître de larges carences : les données sont soit perdues⁷⁶⁹, soit indéchiffrables⁷⁷⁰, soit encore ou très difficilement accessibles, ou simplement manquantes ou partielles, créant ainsi des espaces de vides dans la représentation du secteur. L'impact de ces lacunes s'étale ainsi à plusieurs niveaux (Candlin, 2017c). D'une part, elles ne permettent pas d'avoir une vision claire du secteur, que ce soit pour les (jeunes) professionnels de musées, ou pour les personnes responsables des politiques publiques et des financements. De l'autre, et dans une perspective historique, cette méconnaissance remet en question l'écriture de l'évolution du secteur muséal et des lieux de production de la culture en Grande-Bretagne (Candlin, 2017c). Comme Fiona Candlin le raconte :

Il m'est alors apparu que l'un des problèmes était que nous savions qu'il y avait eu un boom du nombre de musées au Royaume-Uni comme ailleurs. Au Royaume-Uni, c'était parfois à la fin du 20^e siècle, mais personne ne pouvait vraiment déterminer exactement quand cela s'est produit ou pourquoi, et tous les commentateurs faisaient de grandes déclarations sur ce que ce boom des musées représentait. Mais d'après ce que j'ai pu voir, il n'y avait pas vraiment de preuves...⁷⁷¹ (Annexe 1)

De son côté, Neville Vakharia part du constat, partagé avec un ancien directeur de la recherche de l'IMLS, du « manque de données sur les organisations culturelles et en particulier sur les musées, en ce sens qu'il n'y avait pas vraiment de répertoire clair de données sur les musées⁷⁷² » (Annexe 1) ou de « sources de données compréhensives⁷⁷³ » (Vakharia, 2017, p. 18). Cette situation affecte ainsi la manière de « faire de la recherche sur le secteur muséal et de défendre ses intérêts ». Il indique ainsi que « sans informations fiables sur la portée et l'étendue des musées, le secteur muséal n'est pas en mesure de démontrer son impact collectif,

⁷⁶⁸ Fiona Candlin décrit sur la période étudiée (1960-2017) neuf grandes enquêtes appliquées sur l'ensemble du Royaume-Uni, trois sur le Pays de Galles, deux sur l'Irlande et une sur les musées d'Écosse et d'Angleterre, des dizaines d'enquêtes plus modestes concentrées sur des régions ou des aspects spécifiques du secteur, la liste des musées tenue par l'Arts Council England dans tout le Royaume-Uni et le service *Find-A-Museum* (« Trouver un musée ») géré par la Museums Association (Candlin, 2017b).

⁷⁶⁹ C'est le cas pour les deux enquêtes de 1963 et de 1973 de la Standing Commission Report on Provincial Museums, de l'enquête de l'Association of Independent Museums de 1983 et surtout — comme pouvant évoquer le cas de l'*Inventaire des lieux d'exposition des collections permanentes* (SER/DEP, 1983) — du *UK database project* de 1987.

⁷⁷⁰ Cette situation est illustrée par les enquêtes DOMUS (Digest of Museums Statistics) réalisées entre 1994 et 1999.

⁷⁷¹ « It kind of then it occurred to me that one of the issues was we knew that there'd been this boom in the number of museums in the UK as elsewhere. In the UK, it was sometime in the late 20th century, but nobody could really pin down exactly when it happened or why, and all the commentators were making really big claims about what that museum boom represented. But as far as I could see there wasn't really any evidence... »

⁷⁷² « I got involved because I had known the Director of Research at the Institute of Museum and Library Services (IMLS) from his past work and we were both exploring the role of data in the cultural sector. And when he took on that role and I took on my role at Drexel, we had kept in touch and talked about these some issues in the cultural sector and the lack of data on cultural organizations and in particular museums, in that there really wasn't a clear repository of museum data » (N. Vakharia, Annexe 1).

⁷⁷³ « Prior to the start of this research effort in 2014, there was no comprehensive data source on all museums in the United States; existing sources were either incomplete or very specialized. »



de défendre ses besoins et de comprendre véritablement son rôle pour les diverses communautés qu'il sert⁷⁷⁴ » (Vakharia, 2017, p. 18). L'existence de MuseumStat est ainsi motivée par la volonté de créer un outil destiné à la connaissance et à la gestion des musées et adapté aux besoins variables de ses usagers.

Les responsables de musées étaient à la recherche d'outils faciles à utiliser qui fourniraient des données sur leurs communautés d'administrés afin d'informer leur programme et leurs services et de cultiver de nouveaux visiteurs. Les organisations de services aux musées recherchaient des données globales sur leurs membres et sur l'ensemble du secteur muséal. Les défenseurs des musées et les chercheurs cherchaient des moyens d'identifier et de visualiser rapidement des mesures importantes sur les musées et les communautés dans des zones géographiques spécifiques. Toutes les parties prenantes interrogées ont fait état d'un besoin manifeste de données et d'outils d'information supplémentaires susceptibles d'améliorer leur prise de décision et leurs stratégies⁷⁷⁵. (Vakharia, 2017, p. 21)

Les stratégies mises en place par les acteurs mobilisés répondent ainsi à des besoins précis, dans un cas répondant à un objectif de gestion (à partir d'une photographie du monde muséal à un instant *t*), dans le second à un enjeu de connaissance historique (prenant en compte l'évolution d'un secteur sur 60 ans).

Créer de nouveaux systèmes d'information

Ainsi placée au cœur des enjeux de reconnaissance et conditionnant la connaissance d'un secteur même, la réévaluation des périmètres permet surtout le développement de nouveaux systèmes d'information, variant autour de la mise en place d'une base de données et d'un outil de visualisation cartographique.

Cette dissociation est particulièrement perceptible dans le cadre du projet MuseumStat. L'IMLS héberge le MUDF⁷⁷⁶, composé de trois fichiers en format CSV contenant la liste et le classement des 30 168 établissements, et accompagné d'un guide d'utilisation. L'outil MuseumStat, figé dans sa version *bêta*⁷⁷⁷, en est isolé⁷⁷⁸. À destination des musées, des communautés (plus particulièrement des responsables politiques) et des chercheurs, l'outil permet de croiser une cartographie des musées répertoriés sur le territoire (MUDF) à des

⁷⁷⁴ « *Without reliable information on the scope and reach of museums, the museum sector is unable to demonstrate its collective impact, advocate for its needs and truly understand its role in the diverse communities it serves.* »

⁷⁷⁵ « *Museum leaders were seeking easy-to-use tools that would provide data on their communities of constituents to inform their program and services and to cultivate news visitors. Museum service organizations were seeking aggregate data on their members and the overall scope of the museum field. Museum advocates and researchers were seeking ways to quickly identify and visualize important measures of museums and communities within specific geographic areas. All stakeholders interviewed cited a clear need for more data and information tools that could improve their decision-making and strategies.* »

⁷⁷⁶ Il s'agit de la dernière version mise à jour en 2018. Les versions antérieures ne sont pas accessibles. Voir : IMLS, s. d.a.

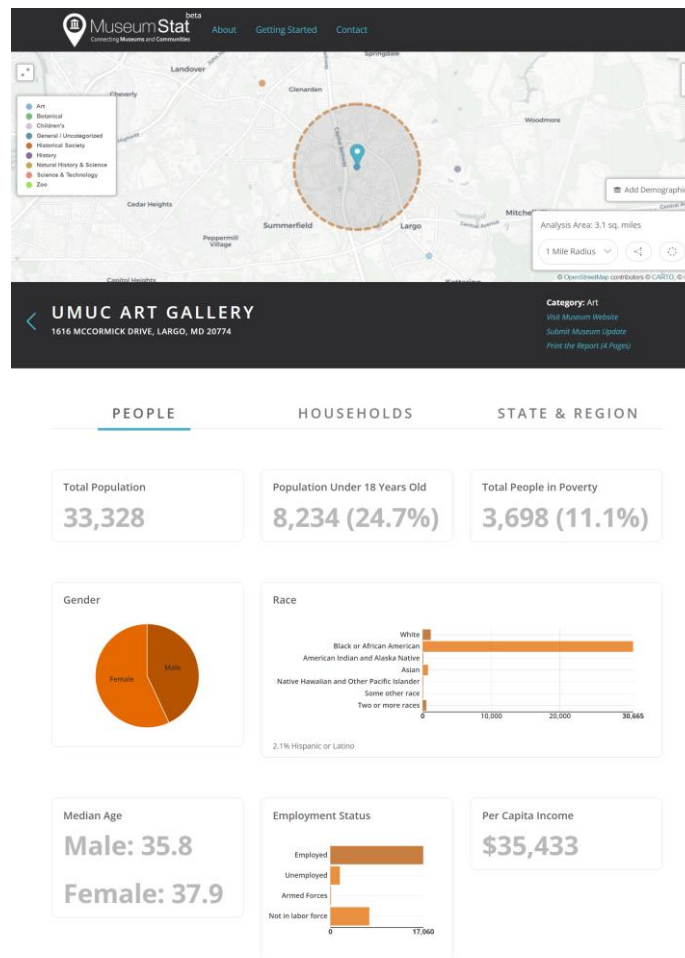
⁷⁷⁷ Les données n'ont pas été mises à jour depuis la fin du projet.

⁷⁷⁸ Le site de l'IMLS ne renvoie pas à MuseumStat.



indicateurs économiques et sociaux⁷⁷⁹ soit par l'application de calques (revenu médian des ménages, familles en situation de pauvreté, pourcentage d'adultes de 18 à 64 ans sans diplôme de l'enseignement supérieur, enfants de 0 à 17 ans handicapés) soit en générant un rapport sur des entités individuelles à partir des données de population, des ménages ou de l'état dans lequel ils sont implantés.

FIGURE 44. Rapport généré pour l'UMAC Art Gallery (Largo) sur les données de populations (Capture d'écran)



Source : MuseumStat, s. d.

L'écosystème de connaissance constitué à partir de Mapping Museums est, pour sa part, bien plus large et ancré dans le domaine académique. L'apport majeur en est bien évidemment la mise en place d'une base de données de 4255 musées — bien au-delà des 3232 entités que l'on retrouve dans *Museums of the World* (De Gruyter, 2021) —, accessible et réutilisable, dont la cartographie compose l'une des possibilités de visualisation. Cet outil, présenté sur un

⁷⁷⁹ Ces données sont produites et reprises de l'U.S. Census Bureau's American Community Survey (ACS).



site web dédié (Mapping Museums Project, s. d.), s'enrichit d'une multitude de ressources liées aux projets (glossaire, billets de blogs documentant les six années de recherches, transcription des entretiens avec les fondateurs de musées, films et podcasts). Si l'on y adjoint l'ensemble des articles académiques publiés autour de ce projet et la monographie *Small stories about museums* (Candlin et al., 2022), elles témoignent de la réalisation d'un système de connaissance presque autosuffisant.

Méthodologies : une traduction de visions particulières du champ muséal

La volonté de mise en place d'une base de données et d'un outil de cartographie (SIG) pourrait, d'une certaine manière, plaider en faveur d'une similarité des méthodes, puisque les deux démarches s'appuient sur le principe — maintes fois évoqué dans cette recherche — de la compilation de données issues de systèmes informationnels existants, afin d'obtenir un panorama d'établissements le plus compréhensif possible. Néanmoins, plusieurs points de divergence sont à mentionner, ne serait-ce que par leur temporalité ou par la constitution des équipes de recherche (Tab. 27).

TABLEAU 27. Tableau récapitulatif des méthodes employées

	MuseumStat	Mapping Museums
Nature du projet	Gouvernemental (fédéral)	Universitaire
Objectifs	<i>Recensement</i> : définir une liste de musées actifs sur le territoire (MUDF) pour implémenter les activités de l'IMLS. <i>Gestion</i> : développer un outil de gestion incluant des indicateurs liés au territoire et aux communautés	<i>Historique</i> : réévaluer l'histoire du « boom » muséal et les lieux de production de la culture au Royaume-Uni. <i>Gestion</i> : développer un outil de connaissance pour les acteurs du champ muséal
Durée du projet	2014-2016 (MuseumStat) 2017-2018 (révision du MUDF)	2016-2020
Acteurs	Office of Planning, Research and Evaluation (OPRE) de l'IMLS et Neville Vakharia : collecte des données Équipe universitaire (7 personnes) : vérification et nettoyage des données Prestataire externe : développement de l'outil (SIG)	Équipe universitaire, Université de Birkbeck (9 personnes) pour l'ensemble du projet
Champ temporel exploré	2014	1960-2016
Méthodologie	<i>Méthode linéaire</i> :	<i>Méthode itérative et collaborative</i> :



	Entretiens préliminaires (définition des besoins des acteurs) Compilation, vérification et nettoyage des données Développement d'un outil SIG	Compilation, vérification et nettoyage des données Entretiens avec les acteurs des musées Développement d'un outil SIG
Sources mobilisées	<i>Sources publiques</i> : Internal Revenue Service's – IRS's Business Master File of data on nonprofit museums ; IMLS ; Foundation Center ; associations muséales (International Planetarium society, American Public Gardens Association) ; Integrated Postsecondary Education System Data System (IPEDS) pour les musées reliés aux institutions éducatives et académiques) <i>Sources privées et commerciales</i> : données contributives et géographiques acquises auprès de l'agrégateur commercial Factual	<i>Sources publiques</i> : enquêtes nationales, données des associations de musées, guides historiques, répertoires, publications, sites web
Collaborations		Experts externes ⁷⁸⁰ (régionaux et nationaux) : présentation des données et vérification des catégories.

La différence méthodologique la plus significative, à mon sens, s'inscrit dans la relation entretenue avec le terrain — entendre ici : avec les musées implantés sur le territoire — qui apparaît aussi bien dans la mobilisation de sources ou dans l'acte de complétion et de vérification des données.

Dans le cadre de MuseumStat, les données collectées sont issues à la fois de sources publiques et privées (Tab. 22) et sont vérifiées et nettoyées à partir de quatre types de traces numériques (site officiel du musée, Google place, Google location, Pages jaunes). Pour Neville Vakharia, il s'agit ainsi de scruter « toute présence numérique élémentaire⁷⁸¹ » (Annexe 1), car, comme celui-ci l'affirme, « nous ne cherchons donc pas une présentation exhaustive, mais quelques indications sur l'existence de ces établissements⁷⁸² » (Annexe 1). L'effort est autre pour l'équipe britannique : pour vérifier l'existence des données issues de sources non

⁷⁸⁰ La liste de ces experts est présentée dans l'annexe 4 du rapport *Mapping Museums 1960–2020 : A report on the data* (Candlin et al., 2020, p. 56).

⁷⁸¹ « *We were looking for any basic digital presence.* »

⁷⁸² « *We weren't looking for an exhaustive presence, but some presents that they still existed.* »



commerciales, celle-ci « a passé des centaines d'appels téléphoniques et envoyé des centaines de courriels au personnel des musées, aux sociétés d'histoire locale, aux offices de tourisme et à d'autres organisations concernées afin de compiler et de vérifier les informations sur les musées dont l'histoire n'était pas bien documentée⁷⁸³ » (Candlin et al., 2020, p. 7). Elle témoigne ainsi de l'intérêt porté aux acteurs de terrain comme ressource primaire, et tout particulièrement aux fondateurs des petits et des micromusées, bien souvent écartés du périmètre des musées officiels. Comme le rappelle Fiona Candlin, « si vous voulez savoir comment cela s'est passé et pourquoi, vous devez aller parler aux gens et vous asseoir dans le musée pour savoir comment ils ont obtenu cet espace, d'où viennent les objets et qui a fait le travail⁷⁸⁴ » (Annexe 1).

Cette divergence de méthode traduit, au-delà de l'ampleur variable des territoires nationaux et de la formation des équipes mobilisées, des conceptions discordantes mêmes du secteur. Dans le premier cas — assez similaire avec la méthode implémentée sur le territoire français⁷⁸⁵ —, la recherche s'appuie sur des systèmes informatisés, et donc sur des systèmes d'information déjà structurés : elle suppose que tous les musées peuvent être identifiés comme tels, l'ont été, et possèdent une trace numérique. Elle correspond à une vision des musées comme appartenant à un écosystème organisationnel (Vakharia, 2017, p. 17), selon une application de la théorie des systèmes ouverts⁷⁸⁶ (*Open system theory*) aux organisations artistiques et culturelles. Interagissant constamment avec leur environnement externe, les musées ne peuvent ainsi être des entités entièrement solitaires, hors de ces systèmes de connaissance.

Cette approche est remise en question par la méthodologie implémentée pour Mapping Museums, faisant notamment écho au travail réalisé sur les micromusées⁷⁸⁷ (Candlin, 2016).

⁷⁸³ « *The project team made hundreds of telephone calls and sent hundreds of emails to museum staff, local history societies, tourist boards, and other relevant organizations in order to compile and verify information about museums that did not have a well-documented history.* »

⁷⁸⁴ « *If you want to find out how that happened and why it happened, you've got to actually just go and talk to people and you've got to sit there in the museum and find out how did they get this space and where did the objects come from and who did the work.* »

⁷⁸⁵ Voir : Chapitre 4. 1. « Un monde pour plusieurs univers ».

⁷⁸⁶ Le lecteur peut notamment se référer à l'article de Yuha Jung et Neville Vakharia (2019), « *Open system theory fort arts and cultural organizations: linking structure and performance* » paru dans la revue *The Journal of Arts managements, Law and Society* (vol. 49, n° 4). Les auteurs y développent les applications possibles de cette théorie managériale aux institutions culturelles.

⁷⁸⁷ Fiona Candlin (2016) rappelle dans l'introduction de *Micromuseology : an analysis of small independent museums* la difficulté existante à repérer les micromusées, qui échappent bien souvent aux recensements : « Plus le musée est petit, moins il est susceptible de le faire et, par conséquent, la majorité des micromusées ne sont pas répertoriés dans l'Annuaire [de la Museums Association]. En l'absence de répertoire ou de source faisant autorité, le repérage des micromusées se fait en parcourant les revues et les guides populaires, en consultant les offices de tourisme et en suivant les recommandations du bouche-à-oreille. Parfois, le seul indice de leur existence est fourni par un prospectus affiché dans le hall d'un hôtel ou dans une autre attraction touristique locale, de sorte que la découverte de ces lieux exige des chercheurs potentiels qu'ils se rendent dans la région et qu'ils y recherchent des informations » (Candlin, 2016, p. 3). (« *The smaller the museum, the less likely it is to do so, and in consequence, the majority of micromuseums are not listed in the [Museums Association]* »)



Car une partie des établissements, particulièrement les « petits musées », sont exclus des systèmes d'information, notamment numériques : ils supposent d'être repérés et identifiés, modifiant ainsi la possibilité d'établir un périmètre véritablement compréhensif et compréhensible sans une implication sur le terrain.

(Re)penser les compétences en muséologie

Souvent occultée par le manque d'informations méthodologiques, par la primauté des institutions qui en ont la charge ou par la visibilité des porteurs de projets au détriment des équipes mobilisées, la description méthodologique permet d'aborder la question des ressources humaines — et *in extenso* des compétences nécessaires et disponibles pour la réalisation de tels projets — à même d'influencer sur la structuration des systèmes d'information et des connaissances sur les musées.

Une nécessaire pluridisciplinarité

Dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse d'une méthode linéaire faisant intervenir des compétences selon les phases du projet (MuseumStat), ou d'une démarche itérative et collaborative permettant de faire évoluer la recherche de manière conjointe (Mapping Museums) (Tab. 22), les équipes mobilisées sont pluridisciplinaires. Comme le dit Fiona Candlin, de manière très explicite : « je n'aurais jamais pu réaliser ce projet seule⁷⁸⁸ », faisant à la fois référence à l'envergure du travail requis et aux aptitudes mobilisées. Cette pluridisciplinarité se différencie cependant par sa configuration. Le développement de MuseumStat s'appuie ainsi sur l'expertise de l'IMLS et de Neville Vakharia pour la collecte des données, sur une équipe de sept étudiants en bibliothéconomie et sciences de l'information⁷⁸⁹ pour leur vérification et leur analyse, et sur les compétences d'un prestataire spécialisé pour le développement de l'outil cartographique. On retrouve dans l'équipe universitaire de Mapping Museums une « approche pluridisciplinaire, transversale et

Yearbook. In the absence of any directory or authoritative source, locating micromuseums entails trawling through popular travelogues and guidebooks, consulting tourist boards, and following word-of-mouth recommendations. Sometimes, the sole clue of their existence is provided by a flyer on display in a hotel foyer or at another local tourist attraction, so unearthing these venues requires potential researchers to go to the region and look for information. »)

⁷⁸⁸ « *There's no way I could have done this project by myself.* »

⁷⁸⁹ Il s'agit d'étudiants du College of Computing & Informatics du Westphal College et des étudiants du programme STAR (Students Tackling Advanced Research). Neville Vakharia explicite le choix de ces formations : « J'ai travaillé directement avec la faculté dont ils font partie, afin d'identifier des étudiants spécifiques qui étaient très doués pour la collecte et la manipulation de données, en tant qu'étudiants formés en bibliothéconomie et en sciences de l'information. Ils sont capables d'examiner, d'affiner, de classer les données, etc. C'est la raison pour laquelle les étudiants sélectionnés provenaient de ce programme plutôt que de mon propre programme. Ils devaient également être très méthodiques, suivre le document que j'avais envoyé, mais aussi respecter le temps imparti. (« *Data cleaning as I mentioned, we had the team of seven graduate students. I worked directly with the faculty whose program they're part of, to identify specific students who were very adept at gathering and manipulating data, as trained library and information science students. They're skilled in reviewing, refining, categorizing data, and things like that. That's why the ones that were selected were from that program versus say my own program. They also had to be very methodical, they followed the document that I've sent, but also to really stay on time.*») »



interdisciplinaire » (Poulovassilis, 2017), fondée principalement sur les *museums studies* et l'informatique⁷⁹⁰, s'opérant de manière itérative. Les débuts de la collaboration entre Fiona Candlin et Alexandra Poulovassilis illustrent par ailleurs particulièrement bien les enjeux de ces échanges de compétence :

Je voulais pouvoir faire avec la carte des choses que l'on ne pouvait pas faire, et je ne savais pas si c'était parce que je n'avais pas d'expérience en informatique ou si c'était tout simplement impossible. C'est à ce moment-là que j'ai rencontré Alex [Poulovassilis], la co-chercheuse du projet, spécialiste des systèmes complexes. Elle a dû me faire asseoir et m'expliquer très lentement et très simplement le type de programmation, le type de choses que je voulais faire et voir avec l'information et qui étaient en fait extrêmement complexes à programmer⁷⁹¹. (F. Candlin, Annexe 1)

La possibilité de comprendre et de gérer cet ensemble de compétences spécifiques, à partir d'un langage et de méthodes communes, conditionne la structure même des connaissances qui vont en émerger. C'est pourquoi la chercheuse plaide pour une gestion commune :

Je pense également qu'il s'agit d'un sujet qu'il ne faut pas externaliser, c'est-à-dire que les responsables des musées ne doivent pas s'asseoir, prendre une décision et la confier ensuite à un concepteur de base de données, parce que la construction de cette base de données a un impact réel sur ce qu'il est possible de savoir et qu'il doit y avoir de nombreuses conversations sur ces sujets pour qu'elle fonctionne⁷⁹². (Annexe 1)

La maîtrise des données statistiques comme enjeu des formations universitaires ?

Derrière ce discours vantant les mérites des approches pluridisciplinaires, un autre sujet plus délicat apparaît en filigrane, qui dépasse les seuls projets de réévaluation. Celui-ci touche deux points : d'une part la possibilité de gestion de ces projets, qui, me semble-t-il, méritent d'être considérés comme des méthodes contribuant au développement de la muséologie ; de l'autre, la maîtrise des données, des outils, et plus généralement des connaissances qui en émergent, permettant la gestion des politiques publiques et muséales. Pourtant ces compétences sont encore pensées et conçues, pour une large part, de manière cloisonnée, en

⁷⁹⁰ On retrouve dans l'équipe du projet : Fiona Candlin (chef de projet), Professeur Alexandra Poulovasillis (design et développement de la base de données), Dr Andrea Ballatore (développement de la base de données, SIG), Dr Roby Butler (entretiens), Dr Val Katerinchuk (développement base de données et application web ; projet site internet) ; Dr Jamie Larkin (data collection, data cleaning ; data validation ; système de classification et définition du musée) ; Nick Larson (première version base de données et application web), Mark Liebenrood (data validation, développement site web) ; Dr Jake Watts (recherche historique, sociale, culturelle et économique). Voir : Mapping Museums Project, s. d. b.

⁷⁹¹ « *And I wanted to be able to do things with the map that you couldn't do, and I wasn't sure whether that was because I have no background in IT or whether you just couldn't do it. And it was about that point that I met Alex [Poulovassilis], who is the co-investigator on the project, she's a specialist in complex systems. She basically had to kind of sit me down and explain very slowly and very simply the sort of programming, the sorts of things that I wanted to do and see with information were actually extremely complex to program.* »

⁷⁹² « *I also think really feel very strongly that it's something that you shouldn't form out, so it's not something that the museums people should sit down and decide on and then hand over to a database designer because the construction of that database has a real impact on what it's possible to know and there needs to be a lot of conversations on those topics for it to work.* »



témoigne la répulsion déjà évoquée de la muséologie et plus largement des acteurs du champ muséal, souvent issus de formation en histoire de l'art, pour une approche chiffrée du monde muséal.

L'expertise scientifique et la gestion du champ muséal ne peuvent se passer de compétences scientifiques dans la collecte, le traitement ou l'analyse des données. Cet enjeu est très clair à la fois chez Fiona Candlin et Neville Vakharia, en particulier pour les gestionnaires du secteur. La chercheuse, confrontée elle-même à de fortes lacunes sur ces méthodologies, raconte notamment que

L'une des choses qui m'ont le plus frappé en travaillant avec des personnes issues des différentes agences gouvernementales, c'est à quel point beaucoup d'entre elles étaient incapables de traiter des informations statistiques de quelque nature que ce soit. Beaucoup d'entre eux ont été pris de panique à ce sujet. Et c'est essentiellement parce qu'ils ont reçu une éducation similaire à la mienne⁷⁹³. (Annexe 1)

Dans le même courant de pensée, Neville Vakharia plaide pour « la prise de décision éclairée par les données⁷⁹⁴ » (Annexe 1). Nécessaires autant pour les professionnels, les chercheurs que pour les responsables politiques et à même de légitimer les productions mobilisant la statistique muséale, la maîtrise de ces compétences questionne leur acquisition. Ne faudrait-il pas repenser les formations muséales ? C'est ce que tendent à penser les deux chercheurs, malgré les difficultés économiques des universités et l'absence des ressources nécessaires.

Je veux dire que je pense que nous devrions, dans le cadre des études muséales, faire des choses comme des zones modulaires sur la collecte et l'analyse des données, mais il y a une collecte de données critique et une compréhension du fait que la façon dont vous collectez les données façonne ce qu'il est possible de savoir. Il ne s'agit pas seulement d'un exercice instrumental. C'est un exercice incroyablement politique. La manière dont ces systèmes sont mis en place a une éthique et une politique qui ne semblent pas faire l'objet de discussions⁷⁹⁵. (F. Candlin, Annexe 1)

B. Inclusion et exclusion de populations muséales : le champ muséal en mouvement

La réévaluation du nombre de musées sur un territoire apparaît sous deux modalités, qui peuvent être concomitantes : elle implique la mesure entre deux bornes temporelles (évolution) ou entre deux périmètres aux paramètres différenciés (réduction/extension). Par

⁷⁹³ « One of the things that really struck me working with people from the different government agencies is how bad a lot of them were at dealing with any kind of statistical information. And quite a lot of people got really panicky about it. And it's basically because they've had educations, which is similar to mine. »

⁷⁹⁴ « I think data informed decision-making is a critical skill for museum leaders. I think being good consumers of research is an important skill and I agree, I think that these are the kinds of things the directions that museum studies programs should be moving towards. »

⁷⁹⁵ « I mean, I do think we should as part of museum studies, be doing things like modular zone on data collection and data analysis, but there's a critical data collection and understanding that how you collect data shapes what it's possible to know. It's not just a kind of instrumental exercise. It's an incredibly political exercise. How you set these systems up has got an ethics and politics to it, which just doesn't seem to get discussed. »



ce double aspect comparatif, ce moment particulier du recensement des musées repose sur deux points de tension. Le premier s'appuie sur les enjeux inhérents à la définition du musée, et sur la tension toujours vivace entre les populations incluses et exclues. La seconde prend racine dans une réflexion plus évolutive, interrogeant la trajectoire de ces populations décrites par le biais d'un processus de catégorisation, qui traduisent un certain antagonisme entre comportements collectifs et trajectoires individuelles. Ces dynamiques constituent ainsi le prisme par lequel le processus de réévaluations, appréhendé à partir d'hypothèses maximales du champ muséal, doit être analysé.

Modifier les paramètres : dépasser et repenser la place de la définition

Souvent considérée comme le soubassement indispensable pour comprendre la nature et l'ampleur du champ muséal, la définition du musée apparaît sous deux aspects, à la fois comme ce qui « est » (ou ce qui « fait ») musée, mais également comme un point méthodologique, un moment permettant d'établir des critères pour tracer un périmètre muséal. Si elle se pose dans ces termes au regard de l'ensemble des musées de France, comment cette définition peut-elle être dépassée, repensée et transformée même, dans le cadre d'un élargissement du champ, d'une manière voulue « inclusive » et « compréhensive » ?

Les capacités « limitantes » des définitions officielles

L'une des particularités des systèmes muséaux britannique et états-unien, outre la présence d'un système d'accréditation (voir *supra*), repose dans le poids de leurs associations de professionnels de musées — en dehors du réseau de l'ICOM⁷⁹⁶ —, respectivement la Museums Association et l'American Alliance of Museums. Les définitions officielles de ces deux États⁷⁹⁷, qui ne sont ainsi pas des reproductions de celle de l'ICOM, sont le fruit d'un processus particulier géré par ces associations, et donc par extension, par le secteur muséal. Si elles ne sont pas intégrées dans un appareil législatif, elles constituent une boussole pour décrire ce champ sur ces deux territoires. Cependant, si ces définitions témoignent en substance d'une réflexion sur les établissements qui peuvent être considérés « comme musée »⁷⁹⁸, elles sont — tout comme la définition de l'ICOM — limitées et « limitantes »

⁷⁹⁶ Les enjeux autour de l'ICOM seront abordés dans le Chapitre 8 « La fabrique d'une définition, "défis et compromis" d'une organisation internationale ».

⁷⁹⁷ Voir : Annexe 1. « Définitions. Associations professionnelles » et Chapitre 1. 2. A. « Décrire l'espèce muséale : réflexion autour des définitions du musée ».

⁷⁹⁸ La définition de la Museums Association (1998) précise qu'elle « inclut les galeries d'art avec des collections d'œuvres d'art, ainsi que les musées avec des collections historiques d'objets » (« *This definition includes art galleries with collections of works of art, as well as museums with historical collections of objects* »). Celle de l'American Alliance of Museums, au fondement du système d'accréditation (1970), a suscité de larges réflexions sur la possibilité d'inclure les jardins botaniques, les parcs zoologiques, les aquariums, les planétariums, les sociétés historiques et les maisons et sites historiques (déjà considérées comme musées dans la définition de 1962). Sur ce dernier point, le lecteur peut se reposer sur l'article d'Alexander J. Wall, « Variations on a definition » publié dans la revue *Museums news* en 1976 où un dossier entier est consacré à la mise en place du système d'accréditation (Wall, 1976).



(Vakharia, 2017), et vont en contradiction avec l'ambition d'explorer le monde des musées de manière compréhensive. Pour Neville Vakharia,

elles ont presque intentionnellement laissé de côté des musées. De nombreuses définitions ne concernent que les institutions à but non lucratif. De nombreuses définitions se concentrent sur les institutions permanentes. De nombreuses définitions mettent l'accent sur la nécessité de disposer d'un personnel dédié à plein temps. Ces définitions excluent un grand nombre d'entités qui sont des atouts précieux et qui accomplissent un travail important au sein de leur communauté. Et ce n'est pas parce qu'elles n'ont pas de conservateur professionnel, qu'elles sont petites ou qu'elles sont temporaires qu'elles ne sont pas des musées. Nous avons donc adopté l'approche suivante : « si une institution se considère comme un musée, c'est un musée ». Nous avons donc ratissé très large, ce qui nous a permis d'être plus inclusifs⁷⁹⁹. (Annexe 1)

Les limites de l'auto-identification

La réalisation d'une hypothèse maximale suppose ainsi de renouveler l'approche du champ muséal et sa conceptualisation : elle ne peut se fonder ni sur une définition « au préalable », pourvoyeuse de critères, ni sur des caractéristiques clés comme l'accès ou les collections (Candlin et Larkin, 2020). Dans ce schéma, ce n'est plus la définition qui « fait musée », mais bien le champ muséal qui « fait définition » dans un mouvement ascendant, remontant finalement, du terrain à la structure informationnelle. De fait, le processus de réévaluation s'impose à la fois comme une démarche d'identification des entités muséales, mais permet surtout de réexaminer le principe de structuration de ce monde.

Le parti pris par l'équipe de MuseumStat s'appuie ainsi sur le principe de l'auto-identification (voir *supra*), prenant en considération l'ensemble des établissements qui se définissent comme tels, qui bouscule ainsi la légitimité d'un groupe d'acteurs dans ce processus de reconnaissance. Cependant cette démarche possède ses propres limites. D'une part, comme le souligne Fiona Candlin — ayant testé et réfuté cette logique dans un processus itératif de définition — « [l'auto-identification] est [devenue] très vite inutile, car beaucoup d'endroits ne s'appellent pas musées. Ils s'appellent “centre” ou “centre du patrimoine” ou “Cuckoo Clock World”. Mais ce sont des musées⁸⁰⁰ » (Annexe 1). Non seulement une partie du personnel de ces établissements, principalement des maisons historiques (« *historic houses* »), en refuse le qualificatif, mais elle peut soulever des réticences de tous les acteurs liés, de près ou de loin, aux musées. Comme Fiona Candlin et Jamie Larkin (2020) l'expliquent :

⁷⁹⁹ « *Because they almost intentionally left out museums. Many of the definitions only focus on nonprofit institutions. Many definitions focus on permanent institutions. Many definitions focus on having dedicated full-time staff. And those definitions leave out a lot of entities that are valuable assets and do important work in their community. And just because they don't have a professional curator or that they are small or that they are temporary doesn't mean they aren't museums. So we took the approach of almost saying: “If an institution considers itself a museum, it is a museum.” So we cast a very wide net and that allowed us to be more inclusive.* »

Il exprime le même constat dans Vakharia, 2017.

⁸⁰⁰ « *That really quickly becomes useless because lots of places don't call themselves museums. They call themselves “centre” or “heritage centres” or “Cuckoo clock world”. But they are museums.* »



en utilisant l'autodéfinition comme critère d'inclusion dans notre ensemble de données, nous avons montré que les musées ont de nombreuses parties prenantes : personnel rémunéré, bénévoles, fondateurs, visiteurs, résidents locaux, conseils de quartier et offices de tourisme, bailleurs de fonds, décideurs politiques et, dans une certaine mesure, auteurs et chercheurs, qui peuvent tous être en désaccord sur la question de savoir si un lieu est ou non un musée. (p. 121)

D'autre part, et de façon plus pragmatique, la question de cette autodétermination a des implications sur la recherche menée au travers des systèmes d'information. Car finalement, comment s'assurer que les organisations recensées se définissent elles-mêmes comme musées, si ce n'est par leur intitulé ou en faisant confiance aux sources primaires ? Cette question fait notamment écho aux limites méthodologiques soulevées lors de la réalisation d'une base de données des musées sur le territoire français⁸⁰¹. On la retrouve dans la gestion du projet MuseumStat. À la capacité d'identifier au sein d'un ensemble de données récoltées par un agrégateur commercial (données privées), Neville Vakharia mentionne la catégorisation préalable de ces données.

Nous pouvions donc utiliser des mots comme « musée » ou d'autres mots similaires pour faire la recherche. Mais il y avait des catégories plus larges. Il y avait des catégories culturelles, d'arts et de divertissements dans lesquelles nous pouvions puiser pour faire des recherches. Et puis, bien sûr, nous avons dû filtrer beaucoup de choses parce qu'il y avait beaucoup de choses dans ces catégories qui n'étaient pas des musées. Ou le mot musée, par exemple, quelque chose appelé « Museum Towers » qui était un immeuble d'appartements près d'un musée, donc il était important de passer en revue chaque enregistrement et de s'assurer que les choses avaient été supprimées. Et même au sein des catégories, il y avait beaucoup de musées, mais aussi des institutions apparentées. Il peut s'agir d'une institution culturelle, mais pas d'un musée⁸⁰². (Annexe 1)

De fait, l'auto-identification reste un principe délicat à manier, qui ne peut se contenter d'assumer « ce qui se dit “musée” est un “musée” ». Elle ne s'exprime que dans une certaine mesure : la compilation des données dans le cadre du MUDF a néanmoins nécessité de définir un univers muséal, comme « l'ensemble des organisations et entités liées aux musées qui intègrent un ou plusieurs éléments d'exposition, d'éducation, de collections, de recherche et d'accès au public⁸⁰³ » (Vakharia, 2017, p. 19)

⁸⁰¹ Voir : Chapitre 4. 1. « Un monde pour plusieurs univers ».

⁸⁰² « *We could use the words like you said “museum” or similar words for looking by. But there were categories that were broad. There was sort of like, you know, cultural or arts and entertainment categories that we could pull from and look. And then, of course, we had to filter out a lot because there were a lot in those categories that were not museums. Or the word museum, for example, something called “Museum Towers” was an apartment building near a museum, so knowing kind of going through each record and making sure things were removed was important. And then even within the categories there was a lot of museums in them but there are also related institutions. There could be something you know that is a cultural institution but not a museum.* »

⁸⁰³ « *To avoid the limitations of existing definitions, this research effort defined the museum universe as the broader range of museum-related organizations and entities that incorporate one or more elements of exhibitions, education, collections, research and public access.* »



Considérer un monde « assemblé »

Il serait alors possible, comme c'est le cas pour le projet Mapping Museums, de considérer le champ muséal comme un monde « en assemblage⁸⁰⁴ » (Candlin et Larkin, 2020). Cette conceptualisation ressort de la rencontre avec les propriétaires de « petits musées », notamment de maisons historiques, qui décrivent des entités composites. Fiona Candlin raconte :

J'ai rencontré un homme qui vivait dans cette maison historique avec sa famille. Lorsque je lui ai demandé s'il s'agissait d'un musée ou non, il m'a répondu : « C'est une maison historique dans tous les documents de marketing. C'est une maison familiale dans le matériel de marketing parce que les gens veulent venir et voir notre maison ». Puis il a ajouté : « Mais pour toute demande de subvention, il s'agit bien sûr d'un musée ». Puis sa femme a dit « c'est une entreprise et nous y vivons ». Et il s'agit d'un grand château dans le nord-ouest de l'Angleterre ? Elle a ensuite ajouté : « Sauf à Noël. À Noël, c'est chez nous ». Et à Noël, parce que le château était fermé, la famille revenait dans le château, quittait les appartements pour s'installer dans les anciens quartiers des domestiques et la vieille cuisine où ils vivaient, et ils prenaient le repas de Noël dans le grand hall. Et cela a vraiment ouvert l'idée que ce qu'on appelle un « musée » pouvait être plein de choses différentes⁸⁰⁵. (Annexe 1)

Écartant la possibilité de percevoir le monde muséal par l'antagonisme entre musées officiels/non officiels, souvent assimilée à une opposition entre vrai et faux, la théorie de l'assemblage appliquée à ce champ permet de réconcilier l'ensemble des organisations hétérogènes qui peuvent s'en réclamer. Elle s'applique ainsi à différents niveaux : en considérant à la fois ce périmètre comme un assemblage de lieux aux fonctions variables, et le musée, comme un assemblage d'éléments qui peuvent cohabiter.

Ainsi, au lieu d'être un musée ou non, un bâtiment pourrait être un lieu de mariage, un lieu de conférence et une maison. Et être tout cela à la fois. Et en fait, dans les grands musées, ils sont tout cela à la fois. C'est juste que le marketing et l'administration de ces choses sont faits avec beaucoup de soin, de sorte que si vous allez au musée, vous ne rencontrerez généralement pas de gens en train de faire une réception de mariage. Mais la réception de mariage a bien lieu. Elle a simplement lieu à un autre moment⁸⁰⁶. (F. Candlin, Annexe 1)

⁸⁰⁴ Les auteurs s'appuient sur les travaux des philosophes Manuel DeLanda, de Jane Bennett et Bruno Latour. (Voir : Candlin et Larkin, 2020, p. 116).

⁸⁰⁵ « *And I met one guy who lived in this historic house with his family. When I asked him if it was a museum or not, he said: "It's a historic house in all the marketing material. It's a family house in the marketing material because people want to come and see our house." And then he said "but for any grant applications, of course, it's a museum". And then his wife said "It's a business and we live in it." And this is like this bloody great castle up in the northwest of England? She then said "Apart from at Christmas. At Christmas, it's home." And at Christmas, because it was closed, the family would move back into the castle so they'd move out of the flats on the kind of old servants' quarters and the old kitchen where they lived, and they would kind of have Christmas dinner in the main hall. And it really opened up the idea that this thing called a "museum" could be lots of different things.* »

⁸⁰⁶ « *So instead of it being a museum or not, something could be a wedding venue, a conference museum, and a home. And be all those things. And actually, in major museums, they're all those things.* »



Le principe de l'assemblage nécessite cependant des lignes directrices. À partir d'une réflexion à la fois sur les critères attribués aux musées et d'une étude de terrain (entretiens), l'équipe de *Mapping Museums* en a retenu trois : l'intention de soin (dans le sens de « *care* ») apporté aux objets, le changement de rythme ou de style par rapport à la région environnante (englobant tout autant la signalétique, l'éclairage, les visites guidées, les parcours d'exposition, le mobilier de confort, l'entrée ou l'accueil du personnel) et l'orientation du public, qui témoigne de la possibilité d'accueil (Candlin et Larkin, 2020, p. 124-125).

Ainsi, comme l'avait montré la recherche d'un panorama compréhensif sur le territoire français⁸⁰⁷, la possibilité d'un paysage muséal extensif a pour effet de déplacer les limites traditionnellement attribuées au musée, et surtout de modifier la définition du musée, à la fois dans sa forme, sa substance, et dans son rôle.

Des évolutions entre comportements collectifs et trajectoires individuelles

Le second axe relatif à la notion même de réévaluation suppose de prendre en considération sa dimension temporelle, ancrée dans l'évolution des populations muséales, dont la prise en charge témoigne d'un antagonisme entre comportements collectifs et trajectoires individuelles.

Comportements collectifs : catégoriser les populations

La profonde hétérogénéité du monde muséal nécessite d'être réduite par un processus de catégorisation, permettant tout à la fois de le représenter, de l'appréhender et d'établir des points fixes permettant de mesurer l'évolution des populations qui le compose. Cependant catégorisations et classifications se déroulent en plusieurs possibilités, tributaires du contexte de production des connaissances et des objectifs afférents aux différents systèmes d'information.

Pour l'univers muséal étatsunien, le MUDF fait montre d'un principe classificatoire qui n'est pas repris dans l'outil MuseumStat. Les 30 168 musées sont présentés dans trois fichiers séparés qui traduisent la hiérarchisation voulue par l'IMLS : les musées, classés par discipline selon une taxinomie nationale⁸⁰⁸ (7429 entrées), les musées pluridisciplinaires (« *general museums* »), non catégorisés ou organisations affiliées (7959 entrées) et les Sociétés historiques ou dédiées à la préservation historique (« *Historical societies, historic preservation* ») (14 783 entrées). La majeure partie du périmètre est ainsi constitué par cette

It's just that the marketing is done rather carefully, and the administration of those things done rather carefully, so that if you go to the museum you don't generally encounter people having a wedding reception. But the wedding reception does take place. It just takes place to a different time. »

⁸⁰⁷ Voir : Chapitre 4. 2. « Décentrer les regards : populations muséales du centre et de la périphérie ».

⁸⁰⁸ *Art museums ; Arboretums, Botanical gardens & Nature centers ; Children's museums ; History museums ; Natural History & Naturel Science Museums ; Science & Technology & Planetariums ; Zoos, aquariums & wildlife conservations.*

Remarquons ici que l'on n'y trouve pas de catégorie dédiée aux musées d'anthropologie, d'ethnologie ou de société.



dernière catégorie, qui ne représenterait pas de « vrais musées » au sens de l'IMLS, et concerne 49 % des établissements recensés, sans pour autant expliciter sa potentielle hétérogénéité.

La catégorisation proposée par l'outil *Mapping Museums* s'applique aux populations muséales avec un niveau de granularité plus fin, transcrite par les différentes classes proposées : selon l'accréditation, le type de gouvernance, la taille, le sujet, la localisation, l'année d'ouverture et de fermeture, le groupe ou le sous-groupe sociodémographique, ou l'index de déprivation. À l'inverse de son homologue américain, l'ensemble de la taxinomie a été repensée à partir du terrain : elle ne correspond pas aux classifications utilisées dans les enquêtes officielles ni dans la littérature académique.

Trajectoires individuelles : le cas des fermetures de musées

Le processus de catégorisation obstrue les trajectoires individuelles des organisations muséales, noyées dans de larges estimations numériques. Cette question n'est pourtant pas anodine, car elle a trait aux évolutions mêmes d'un secteur, et s'incarne ici dans les trajectoires d'ouverture, de mutation et de fermeture des institutions muséales⁸⁰⁹. Si les ouvertures de musées sont généralement connues, ce n'est pas le cas pour les fermetures, particulièrement peu documentées. Si cette question est évacuée de la réévaluation du périmètre des musées aux États-Unis, ce n'est cependant pas le cas dans le projet *Mapping Museums* :

Je veux dire par là que l'une des choses qui m'ont le plus préoccupé, c'est que personne n'a documenté les fermetures. Comment cartographier le changement si personne ne documente les fermetures ? La Museums Association disait « vous savez, il y a 3000 musées ouverts », ou c'est ce qu'ils disaient à l'époque. Mais il y a 20 ans, elle disait aussi « il y en a 3000 ». En réalité, il n'y a pas 2500 musées ouverts. Mais il n'y avait aucune idée de ce qui avait changé entre-temps, si l'on se contente d'obtenir ces chiffres fixes⁸¹⁰. (F. Candlin, Annexe 1)

Malgré les difficultés à traquer « ce qui n'est plus », 882 établissements ayant fermé leurs portes entre 1960 et 2023 ont été repérés. Cette donnée, si elle n'est pas considérée comme exhaustive, est significative de la dynamique traversant le secteur muséal. Mark Liebenrood⁸¹¹ (2023) souligne notamment que « de nouveaux musées ont continué à ouvrir régulièrement, mais c'est en 2010 que les fermetures ont dépassé pour la première fois le nombre d'ouvertures, et il semble que le secteur ait commencé à se contracter⁸¹² », en raison, peut-être du début d'une politique d'austérité économique suite à la crise des *subprimes* (2008).

⁸⁰⁹ Voir : Chapitre 4. 1. C. « Enjeux de la statistique de comptage ».

⁸¹⁰ « *I mean, one of the big things that I became concerned about was that nobody documented closure. How do you map change if nobody documents closure? Because the Museums Association was saying "You know there's 3000 museums open" or whatever they say and then. But 20 years ago, they were saying, "There were 3000." Actually, they don't have 2500. But there was no sense of what had changed in the interim, if you just get these flat numbers.* »

⁸¹¹ La thèse de doctorat de Mark Liebenrood (2022), *Museum closure in the UK, 1960–2010: contexts and microhistories* réalisée sous la direction de Fiona Candlin à l'Université de Birkbeck, est par ailleurs consacrée aux fermetures des musées britanniques depuis les années 1960.

⁸¹² « *New museums have continued to open regularly, but 2010 was the first time that closures outstripped openings, and there are now signs that the sector may have begun to shrink.* »



En considérant le champ muséal à partir des trajectoires individuelles des musées qui en sont partie intégrante, il sera ainsi possible de réévaluer le développement du secteur, et d'aller à l'encontre des discours valorisant l'accroissement sans fin de ce secteur.

C. La réévaluation : un « moment » politique ?

Dernier point, mais non des moindres, la réévaluation, en bougeant les lignes de ce qui « fait musée », ne peut se dissocier des enjeux politiques du secteur muséal. Évidemment, il serait possible d'évoquer le poids de chiffres, qui témoignent de la densité du réseau sur un territoire et participent au *soft power* des États. C'est particulièrement flagrant dans le cas des États-Unis, où se situe près d'un tiers du parc muséal mondial « annoncé » (Mairesse et Unesco, 2021). Mais cette portée politique s'exprime également de manière moins directe, notamment au travers des enjeux de pouvoir dans le cadre de la reconnaissance d'un secteur et des conditions (futurs) de production des connaissances.

Un secteur en quête de reconnaissance

Un élément récurrent, que l'on retrouve en France dans les débats autour de la mise en place d'une législation sur les musées (2002), repose dans le refus d'inclusion de populations muséales qui sortent du cadre des définitions officielles. C'est par ailleurs certainement l'un des éléments qui peuvent permettre de comprendre la mise à jour du MUDF en 2018. Car outre les révisions d'aspect technique⁸¹³ (IMLS, 2018), l'IMLS réintègre un élément qui pourrait passer inaperçu. Il indique ainsi réintroduire certains critères de la définition de l'ICOM dans le nettoyage des données intégrées dans le fichier « musées » (Museum Data File 1) afin d'en supprimer les établissements non-muséaux, c'est-à-dire ceux qui ne présentent pas un but non lucratif, un caractère permanent, des objets matériels ou immatériels et les fonctions de présentation et d'exposition. Il s'agissait ainsi pour l'agence fédérale de déterminer « la mesure dans laquelle les entrées sont conformes à la définition générale d'un musée (c'est-à-dire qu'il s'agit de musées) ou sont davantage considérées comme des “organisations affiliées aux musées”⁸¹⁴ » (IMLS, 2018, p. 3). Pour autant, l'IMLS reste flou sur le destin de ces organisations « non muséales », ne précisant pas s'il s'agit d'un processus de recatégorisation (transfert) ou de suppression des données⁸¹⁵. Néanmoins, l'analyse de la répartition des écarts entre la version du MUDF en 2015 et la dernière mouture de 2018 aurait tendance à plaider pour la seconde solution, car si l'on observe une réduction de 8 % du périmètre global, celle de la catégorie « musées » est surreprésentée (avec une disparition de 28 % des entrées) (Tab. 28).

⁸¹³ Il s'agit notamment du retrait des musées inactifs, de l'ajout de nouvelles variables et de leur réorganisation, ou de l'indication des musées universitaires (MUDF, 2018, p. 2).

⁸¹⁴ « *The extent to which entries conformed to a general definition of a museum (i.e. were museums) or were more properly understood to be a “museum-related organization”.* »

⁸¹⁵ En raison du refus d'entretien avec les membres de l'IMLS, cette question n'a pu être résolue.



TABLEAU 28. Tableau comparatif du nombre d'entrées dans le MUDF par type de fichier, entre 2015 et 2018

	Nombre d'entrées dans MUDF en 2015	Nombre d'entrées dans MUDF en 2018	Écart	%
Musées par disciplines (File 1)	9512	7429	2083	- 28
Musées généralistes ou organisations affiliées (File 2)	8699	7959	740	- 8
Sociétés historiques, préservation de l'histoire (File 3)	14 861	14 783	78	- 0,5
Total	33 072	30 168	2904	- 8

Source : IMLS, 2018

S'il n'est pas possible d'extrapoler outre mesure sur la disparition de ces entrées et sur leur origine, il n'en reste pas moins que la réintroduction d'une logique fondée sur les critères de la définition officielle (en particulier le but non lucratif et la permanence) va à l'encontre de l'entreprise portée par Neville Vakharia dans les premières phases du projet MuseumStat et ravive une tension que l'on voulait apaiser entre musées officiels et non officiels. Et cela n'est peut-être pas si surprenant, car déjà en 2015, Carlos Manjarrez, alors directeur de l'Office of Planning, Research and Evaluation de l'IMLS, rapportait les réactions négatives, et les craintes, émergeant au même de l'institut, de certains « [prétendant] qu'il s'agissait d'une liste impropre, que de nombreuses institutions qui n'étaient pas des musées allaient être inondées par des candidats qui figuraient sur la liste, mais ne remplissaient pas les conditions requises pour bénéficier de subventions fédérales⁸¹⁶ » (Kaplan, 2014). Ce constat va dans le sens de la réflexion de Neville Vakharia, qui évoque l'arrêt du projet MuseumStat et de la mise à jour du MUDF :

Une partie de moi pense qu'en étant aussi inclusifs, ils [l'IMLS] peuvent recevoir des réactions négatives de la part des acteurs du terrain qui disent « vous savez, ce n'est pas l'image idéale des musées ». En ce qui concerne l'accréditation et d'autres aspects, je ne pense pas que cela ait un grand impact parce que la plupart des dossiers que nous avons identifiés concernaient des musées plus petits qui ne sont peut-être pas impliqués dans l'accréditation, qui ne demandent pas de subvention et d'autres choses de ce genre. Il y a donc toujours des dynamiques politiques en jeu, mais je ne sais pas ce que cela implique spécifiquement⁸¹⁷. (Annexe 1)

⁸¹⁶ « They claimed it was a dirty list, that there were lots of institutions that weren't museums, that were going to get inundated by applicants who are on the list but did not qualify for federal grants. »

⁸¹⁷ « Part of me thinks by being so inclusive, you know they may be getting some pushback from the field saying, "you know, this is not the ideal picture of museums". In terms of accreditation and other things, it's I don't see it having a big impact because most of the records that we identified were the



Frictions d'un monde en professionnalisation

L'émergence de réactions négatives — qui ne doivent pas pour autant occulter l'apport de ces projets pour la connaissance du secteur muséal — pourrait sembler anecdotique. Pourtant, elles se posent comme une constante dès lors qu'il s'agit de recensement ou de réévaluation et sont, à ce titre, quasiment constitutives de la réalité de ce secteur. Néanmoins, elles restent un élément délicat à exprimer, à transcrire, et souvent tabou, dans un contexte à la fois de collaboration et de dissymétrie de pouvoirs (financier et symbolique). Je propose ici de faire une rapide digression, permettant de souligner la permanence de ce schéma et la nécessité de l'appréhender dans son contexte économique, politique et social, au travers des travaux de Lianne McTavish (2021) autour des musées canadiens de la région d'Alberta.

Dans l'introduction de son ouvrage *Voluntary detours: small-town and rural museums in Alberta*⁸¹⁸, de manière courageuse ou téméraire, la chercheuse expose les réactions de colère suscitées par l'Alberta Museum Project⁸¹⁹, recensant les musées ruraux et des petites villes de la région, et par ses réflexions sur les possibilités de définir le musée, auprès de certains membres de l'organisme d'accréditation des musées d'Alberta, l'Alberta Museums Association (AMA). D'abord un courriel de l'ancien directeur exécutif de AMA considérant le projet comme « un affront à la professionnalisation du secteur⁸²⁰ » (McTavish, 2021, p. 18) et à la définition de l'ICOM, notamment par sa prise en considération des musées commerciaux et privés. Ensuite, une mention dirigée à l'encontre du projet dans la newsletter de l'association, rédigée par son vice-président, Tim McShane : « l'autrice principale du projet a déclaré qu'elle ne respectait pas la définition très spécifique du "musée" que le Conseil international des musées (ICOM) promeut depuis 1946. L'Alberta Museums Project a plutôt adopté une définition large du terme "musée", qui englobe un certain nombre de boutiques commerciales présentant des expositions, ainsi que des attractions touristiques avec une interprétation éducative minimale⁸²¹ » (McTavish, 2021, p. 19).

Si cet épisode peut s'apparenter à une querelle, voire à un règlement de compte, il est remis en perspective par l'autrice, ne serait-ce qu'au regard des encouragements reçus. Mais surtout, il constitue le point de départ pour une analyse historique et contemporaine des enjeux liés à la professionnalisation du secteur muséal. Elle indique ainsi que

smaller museums that are maybe not involved in accreditation, not applying for grants and things like that. So there's always political dynamics at play, but I don't know what specifically. »

⁸¹⁸ Je remercie par ailleurs Fiona Candlin de m'avoir orientée vers ce travail et conseillé sa lecture, en particulier de son introduction.

⁸¹⁹ Voir : Alberta Museums Project, s. d. Le projet est développé à partir de 2014 par une équipe de recherche du Department of Art and Design de l'Université d'Alberta.

⁸²⁰ « *An affront to the professionalization of the sector.* »

⁸²¹ « *The lead author of the project has declared that she is not despite the very specific definition of « museum » the International Council of Museums (ICOM) has promoted since 1946. Rather, the Alberta Museums Project has adopted a loose definition of a museum which includes a number of commercial shops that happen to feature displays, as well as tourist attractions with minimal educational interpretation.* »



la menace qui pèse sur les définitions professionnelles des musées et du travail muséal pourrait être particulièrement alarmante aujourd'hui, alors que de nombreuses professions sont confrontées à un déclin de leur statut et de leur autonomie et que presque tous les types d'emploi deviennent de plus en plus incertains et précaires⁸²². (McTavish, 2021, p. 227)

De fait, les transformations de la définition du musée induites par des projets d'évaluation inclusifs touchent bien plus que l'identité d'un corps professionnel (voir *supra*). Le développement de systèmes de reconnaissance (législation, accréditation) a conditionné les possibilités de professionnalisation de ce secteur, et encouragé l'amélioration du statut à la fois des musées et de leur personnel. Elle explique, d'une certaine manière, la difficulté à rallier l'ensemble de ce monde hétérogène, notamment dans un contexte de raréfaction des ressources financières et de précarisation du secteur muséal.

L'attribution de financement comme choix politique

Quel avenir pour MuseumStat et pour Mapping Museums ? Si le processus de réévaluation du monde muséal, au cœur de ces deux projets, constitue une formidable impulsion pour une meilleure connaissance du secteur, elle suppose cependant une continuité afin de traduire ses évolutions. Pourtant, ce souhait va à l'encontre d'un élément primordial des conditions de réalisations de ces projets : celui des ressources financières qui leur ont été allouées pour une temporalité spécifique. La recherche menée par Neville Vakharia a été permise par une bourse gouvernementale de l'IMLS de 93 500 \$ d'une durée de deux ans (Université de Drexel, 2016), celle de l'équipe de Fiona Candlin a été encouragée par un financement obtenu de l'Arts and Humanities Research Council (AHRC), agence nationale universitaire de financement, jusqu'en 2020⁸²³. Mais comme le résume clairement Neville Vakharia, « en tant que chercheurs, nous avons réussi à obtenir ce que nous voulions de notre subvention et c'est maintenant à la communauté des financeurs de la soutenir si elle le souhaite » (Annexe 1).

Comme tout projet de recherche, la réévaluation du périmètre muséal est ainsi conditionnée aux décisions du pouvoir économique (qu'il soit gouvernemental ou universitaire), rendant leur existence pour le moins fragile, car tributaire de choix politiques. Ils s'expriment d'une part dans le choix même des projets de recherche, dans un contexte de raréfaction de ressources, et de fait d'une concurrence exacerbée inhérente aux structures mêmes de productions de connaissances. De l'autre, elles dépendent de la priorisation donnée par les organes politiques. Cette situation est particulièrement claire pour l'IMLS. Si priorité était donnée à la naissance du projet en 2009 d'une base de données régulièrement actualisée, l'institut s'est entièrement désengagé du MUDF et de MuseumStat depuis 2018 (IMLS, 2018, p. 1), laissant ainsi en l'état des données considérées comme étant déjà obsolètes et un outil

⁸²² « *The perceived threat to professional definitions of museums and museums work might be specially alarming today, when many professions are facing a decline in status and autonomy and when almost every kind of employment is becoming increasingly uncertain and insecure.* »

⁸²³ L'équipe de *Mapping Museums* a néanmoins obtenu en 2023 un financement de l'Arts and Humanities Research Council pour mener un nouveau projet dédié, cette fois, spécifiquement aux fermetures de musées (*Museum Closure in the UK 2000–2025*). Voir : Adams, 2023.



(en version bêta) qui était destiné à être amélioré. Pour Neville Vakharia, « l'arrêt des travaux de l'IMLS s'explique en partie par l'arrivée d'une nouvelle direction, de nouvelles priorités et d'une nouvelle orientation, ce qui pourrait être une explication⁸²⁴ » (Annexe 1).

Conclusion

En exploitant la possibilité de déconstruire les paysages muséaux à partir de leurs conditions de production, ce chapitre pose un regard compréhensif sur la(les) représentation(s) du phénomène muséal autour de périmètres suivant des hypothèses d'existence variables. Il constitue ainsi le dernier arrêt d'un parcours quasi initiatique, débuté à partir du double constat — comme un jeu de miroir sans fin — de l'absence de réflexion sur le manque de connaissances sur le champ muséal, et tout particulièrement des musées tombant dans les craquelures du recensement et de ses outils.

Le chemin suivi et expérimenté depuis les premières pages de cette partie dédiée au recensement des musées forme certainement, à mon sens, le cœur de ce travail de recherche — en témoignent à la fois sa complexité et sa densité. Car cette étape, construite sur l'antagonisme entre construction et déconstruction à partir d'un ancrage technique et compréhensif, permet de manipuler les données, d'expérimenter leurs limites, et d'être au plus près des tensions exploitées par les structures informationnelles. Elle est ainsi un moment essentiel permettant d'articuler et d'organiser le rapport entre le champ muséal, sa(ses) définition(s), sa(ses) vision(s) et les systèmes d'information qui structurent savoirs et pouvoirs. De fait, derrière l'objectif chimérique de décrire le monde muséal par les chiffres, deux éléments fondamentaux dans ce rapport peuvent être soulignés.

Le premier point reprend le constat qu'il n'existe pas « un », mais « plusieurs » paysages possibles, assimilables à la superposition de visions différenciées du monde des musées. Elles se traduisent ainsi par des périmètres variables et mesurables, se développant à la manière de cercles concentriques⁸²⁵, dont les hypothèses sont sous-tendues par une conceptualisation donnée du champ muséal et de la définition du musée (en tant que processus). Mais, quelle que soit l'hypothèse, celle-ci est traversée par une tension performative entre reconnaissance et non-reconnaissance — posant par extension la question plus ardue de la légitimité des acteurs de ce processus —, qui s'impose comme étant constitutive du champ muséal et l'inscrit dans la double logique entre description et prescription.

Le second élément prend la suite de cette observation et remet au cœur de ces constructions, les systèmes d'information qui conditionnent visions et représentations du champ muséal. Cependant, leur analyse laisse apparaître, à partir du cas du système muséal français — et appuyé *a fortiori* dans les cas des projets de réévaluations aux États-Unis et au Royaume-Uni — plusieurs caractéristiques qui nécessiteraient d'être approfondies. Ces systèmes

⁸²⁴ « *And I think part of the reason we saw this stopping in the work in IMLS was because they had new leadership, new priorities, and new focus, so that could be an explanation.* »

⁸²⁵ Voir : Chapitre 4. « Visions et division des musées en France ».

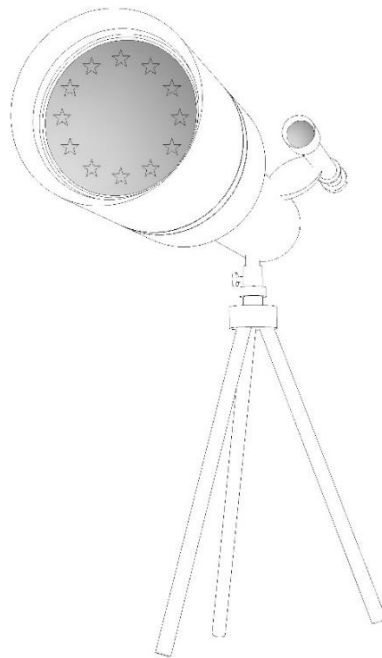


informationnels seraient ainsi techniquement imparfaits pour décrire le phénomène muséal, ils seraient géographiquement situés et donc tributaires du contexte politique, économique, social et culturel dans lequel ils se développent et enfin, sont dépendants des ressources humaines (et peut-être même de personnalités qui en ont la charge).

Dans une certaine mesure, les résultats obtenus au travers de l'étude du territoire muséal français interrogent la possibilité de véritablement décrire et représenter l'évolution du phénomène muséal. Mais que le lecteur ne s'y trompe pas, il ne s'agit pas ici d'une conclusion. Car la fin de ce parcours exploratoire suppose encore d'en aborder certains rivages, ouverts sur d'autres territoires (acteurs européens, acteurs internationaux), à partir de la possibilité non résolue d'en établir une vision commune.



Partie III. Construire l'Europe des musées par la statistique



Les acteurs de l'observation et leurs stratégies constituent le sujet central de cette partie. Il s'agit ici de pouvoir en comprendre leur délimitation du périmètre d'observation et d'appréhender leurs méthodes de collecte, de production, d'analyse et de diffusions de données sur le champ muséal en mettant en lumière la question des statistiques muséales — afin d'évaluer la possibilité d'un espace de commune mesure qui pourrait traduire l'existence d'une vision commune du phénomène muséal. Afin d'appréhender la diversité de ces acteurs, cette partie se focalise sur l'espace européen, permettant de prendre en considération les problématiques régionales, nationales et internationales, intégrées notamment à l'influences des différentes politiques culturelles sur la production de données — et de donc de connaissances — sur le monde des musées.

Introduction générale

Chapitre 6.

Portrait des acteurs de la statistique muséale en Europe

Chapitre 7.

Construire l'Europe des musées



Introduction générale. Observer : représenter, mesurer, agir

Museums reveal the bones, the blood and the priorities of a nation. It is no accident that France has so many museums devoted to its writers, generals and politicians, that Italy is so anxious to honour its painters and musicians, and that the majority of museums in Greece are concerned in one way or another with archaeology⁸²⁶.

Hudson and Nicholls (1991), *The Cambridge guide to the museums of Europe*, p. vii

Il n'est peut-être pas de domaine, qui, plus que celui des musées et des collections d'art, semble à première vue de justifier l'objection que l'on oppose à l'application de la statistique dans l'ordre des productions de l'esprit, à savoir qu'il s'agit d'une catégorie de faits dans laquelle la question de qualité l'emporte sur celle de quantité, et qui, par conséquent ne se prête pas à l'appréciation numérique.

Castrilli (1935), « La statistique et les musées », p. 139

En 2021, le deuxième rapport publié par l'Unesco sur *Les musées dans le monde face à la pandémie de Covid-19* a permis d'affiner « la connaissance du secteur muséal mondial » (Mairesse et Unesco, 2021, p.10). L'actualisation de l'estimation officielle du nombre de musées dans le monde⁸²⁷ (évaluée à 103 842 institutions) et l'analyse des effets d'une crise globale contribuent ainsi à la construction d'un paysage muséal commun, voire d'une vision universelle — peut-être illusoire — de ce phénomène.

De fait, il ne s'agit cependant pas ici de céder à la facilité en validant la représentation qui est ainsi faite du secteur muséal dès lors que les cartes territoriales sont rebattues. Car que ce soit en 1948, avec l'enquête menée par George Henri Rivière, ou en 2021, les problématiques liées au désir de connaissance du champ muséal — à partir d'une approche holistique — demeurent et perdurent, jusqu'à se réduire en une « limite méthodologique » dont on ne pourrait s'extirper. Mon ambition n'est donc pas ici d'en faire une redite⁸²⁸ — processus qui ne ferait que contribuer à leur pétrification —, mais de les reformuler et de les aborder d'un

⁸²⁶ « Les musées révèlent les os, le sang et les priorités d'une nation. Ce n'est pas un hasard si la France a tant de musées consacrés à ses écrivains, à ses généraux et à ses hommes politiques, si l'Italie tient tant à honorer ses peintres et ses musiciens, et si la majorité des musées grecs s'intéressent d'une manière ou d'une autre à l'archéologie. »

⁸²⁷ Je rappelle ici que deux autres rapports commandés par l'Unesco, le premier portant sur l'évaluation de la Recommandation pour la diversité des musées et des collections (2019) et le second sur la première évaluation des musées face à la pandémie de Covid-19 (2020) avaient permis de réévaluer le nombre des musées dans le monde aux alentours de 96 000 institutions.

⁸²⁸ Voir : Chapitre 1. 1. A. « Décrire le monde des musées : des chiffres aux mots ».



regard et d'un vocabulaire renouvelés. Car la statistique muséale peut-elle répondre à l'ambition de décrire un espace commun pour le monde des musées ?

Enjeux

Le premier enjeu, et non le moindre, est là encore lié aux méthodologies utilisées, formant la pierre angulaire de ces productions chiffrées. Lorsque François Mairesse convoque le leitmotiv⁸²⁹ de l'incomparabilité des statistiques produites selon « des critères établis de manière parfois différente par les États membres » (Mairesse et Unesco, 2021, p. 55-56), celui-ci fait évidemment référence à la double absence — largement évoquée⁸³⁰ — d'un référentiel commun et d'une responsabilité partagée et internationale de la statistique de comptage⁸³¹. D'une part, la possibilité de représentations variables du monde des musées, matérialisées par des périmètres aux hypothèses fluctuantes, s'intègre dans une double confrontation, à la fois *intraterritoriale* (plusieurs périmètres au sein d'un même territoire) et *interterritoriale* (mise en commun ou comparaison des périmètres entre territoires). La construction d'un paysage muséal mondial — ou du moins international — se heurte ainsi à une réflexion sur la description de ces populations muséales et la possibilité même de leur comparaison. De l'autre, l'affectation de la charge du recensement aux États, intermédiaires privilégiés dans la constitution d'un paysage muséal mondial⁸³², soulève d'amples questionnements quant aux échelles territoriales mobilisées (mondiale, internationale, nationale ou locale), aux typologies des acteurs ainsi qu'à l'écologie des infrastructures informationnelles considérées. Dans les deux situations, le point central repose dans les visions du musée que ces acteurs traduisent, ou choisissent, qui s'oriente principalement vers une visée administrative et constitue peut-être le seul point de jonction possible entre ces différents États. Mais en dépassant les limites d'un territoire national — ici la France — au contexte géographique, politique, économique et culturel spécifique, cette approche s'enrichit également d'une attention portée sur les modalités d'actions entre ces actants permettant (ou non) de construire des paysages communs, sous-tendus par une opposition entre coopération ou comparaison. De fait, cette « simple » limite méthodologique, rarement explorée ou décrite en compréhension, nourrit la tension constitutive du champ muséal, entre reconnaissance et invisibilisation, mobilisant ainsi un ensemble d'acteurs spécifiques, institutionnels, dits « légitimes », et garants d'une vision « officielle » du musée sur leur territoire. Mais elle n'est

⁸²⁹ Voir : Chapitre 1. 1. A. « Décrire le monde des musées : des chiffres aux mots » et Chapitre 4. 1. « Un monde pour plusieurs univers ».

⁸³⁰ Voir : Chapitre 1. 1. A. « Décrire le monde des musées : des chiffres aux mots, » et Chapitre 4. 1. « Un monde pour plusieurs univers ».

⁸³¹ Voir : Partie II. « Introduction générale »

⁸³² Une certaine limite doit être soulignée ici, car dans le cas de l'estimation réalisée par François Mairesse, les données déclaratives des États membres sont complétées par les chiffres de l'OLCL, provenant du répertoire *Museums of the World*, mêlant ainsi données publiques et données privées, et ne correspondant pas nécessairement aux périmètres considérés par les gouvernements. C'est le cas par exemple de la France, dont nous avons vu le périmètre officiel et minimal incarné par les musées ayant l'appellation « musée de France » : les données prises en compte dans le dénombrement des musées (4811) correspondent à l'ensemble des musées recensés dans le répertoire *Museums of the World*.



pas en mesure d'en préciser l'ensemble des enjeux ni d'en proposer une description complète qui permettrait d'appréhender les différents systèmes existants.

Le second enjeu, qui n'a jusque-là pas été développé, suppose de prendre en considération le contexte de production de ces enquêtes. Loin de constituer une fin *en soi*, l'estimation chiffrée du monde muséal n'est ici rendue possible que par un effet d'opportunité, poussée par la « propre initiative » de son auteur (F. Mairesse, Annexe 1). Mais de manière plus générale, ces réévaluations récentes du nombre de musées (Mairesse et Unesco, 2019 ; Mairesse et Unesco, 2020 ; Mairesse et Unesco, 2021) intègrent un mouvement plus large de récolte de données visant à appréhender les évolutions du phénomène muséal⁸³³. Cela est particulièrement perceptible dans le cadre de chocs exogènes — comme ce fut le cas pour la Covid-19⁸³⁴ où il a fallu observer, mesurer, évaluer les transformations⁸³⁵ d'un secteur pour donner matière à une possible action politique. Mais plus généralement, la construction de périmètres muséaux n'est pas décorrélée d'un processus de production de données statistiques, visant à en fournir des indicateurs et outils de mesures, qu'il s'agisse de réaliser une photographie à un instant *t* ou une description évolutive sur une temporalité plus longue. Cette réflexion prend ainsi une tout autre dimension, intégrant le cadre plus large de la statistique et de l'observation, point de conciliation des enjeux de savoir et de pouvoir, du scientifique et du politique. La statistique, au-delà de la production de chiffres, contribue à la construction du réel, par le « caractère social et construit des classifications apparemment naturelles » qui transforme les faits sociaux en « chose » (Desrosières, 1989, p. 225). Elle crée ainsi de « nouvelles catégories de perception et d'action » (Martin, 2020a, p. 96) et participe à la réflexivité de la société par elle-même (Martin, 2020a, p. 96). Cette production a surtout pour vocation de guider la politique des États, fournir ainsi des indicateurs, leviers de l'action publique et politique. Elle témoigne par ce biais même de la mise en valeur de certains sujets au cœur des sociétés modernes. Dans le même temps, et c'est l'un des points dont fait mention Augustin Girard (2010b/1965) plaidant pour la création d'un Service des études et de prospective (SER), il s'agit non seulement de sortir d'une définition des politiques par rapport « au passé et à l'expérience », mais d'établir des comparaisons, entre passé et présent, entre secteurs et entre territoires (Girard, 2010b/1965, p. 6) en « introduisant une certaine objectivité » dans le domaine culturel (Girard, 2010b/1965, p. 6).

⁸³³ Si ce lien a pu apparaître dans les pages précédentes (notamment avec l'*Enquête annuelle des musées de France*, ou l'enquête DOMUS au Royaume-Uni) sans être véritablement développé, ces périmètres muséaux — et par extension, les hypothèses qui les sous-tendent et les structures d'informations qui les développent — conditionnent la description chiffrée de ce secteur.

⁸³⁴ Mais l'on pourrait tout aussi bien émettre la même remarque pour des enquêtes postérieures, comme l'enquête *Statuts et programme des musées* dirigée par George Henri Rivière en 1948, dont la réalisation s'est justifiée pour évaluer les effets de la Seconde Guerre mondiale sur les musées.

⁸³⁵ Le lecteur se rappellera notamment qu'au-delà des deux rapports publiés par l'Unesco, les associations de professionnels comme l'ICOM ou NEMO (dans le cadre européen) se sont également emparés du sujet (de la même manière qu'on remarquera à quel point, en dehors de cet épisode, ils produisent peu d'enquêtes et de données statistiques sur le monde muséal).



Représenter le phénomène muséal et son évolution nécessite ainsi d'engager une nouvelle direction dans ce travail, qui se veut être un moment d'articulation à la fois entre échelle nationale et perspective internationale, entre production statistique et vision d'un secteur. Car l'étude du phénomène muséal en France autour des enjeux du recensement et dans une configuration politique, économique et culturelle spécifique n'est pas suffisante, se posant tout à la fois comme fondement et fragment du puzzle de la production de données muséales mondiales. Je prends ici le parti d'opérer un changement d'échelle autour d'un triple basculement : du recensement à l'*observation*, du musée à la *culture*, de la France à l'*Europe*. Lors de ce passage volontaire, je souhaite faire émerger de nouvelles problématiques à même d'envisager les possibilités et les limites d'une représentation commune du phénomène muséal mondial. En dépassant les frontières nationales, il s'agit d'éprouver la robustesse d'une réflexion sur un secteur qui semble l'être beaucoup moins, en offrant une vue plus générale du système muséal à l'échelle, européenne et internationale. Et dans les creux et les plis de cette volonté unificatrice, cette réflexion permettra de considérer les manières de prendre en charge la diversité du phénomène muséal.

Un triple écueil

Le triple basculement évoqué, s'il offre un cadre plus large de réflexion, ne résulte pourtant pas d'une démarche naturelle. En effet, l'application de la statistique au monde des musées n'est pas une préoccupation récente et participe à « [éclairer] l'enjeu social du champ muséal pour les instances qui produisent ces informations et la société civile que ces instances représentent » (Ballé et Poulot, 2020, p. 289). Pour autant, ses contours peinent bien souvent à être précisés. Lorsque Catherine Ballé et Dominique Poulot (2020) retracent l'évolution de la représentation de l'institution à partir de la production de données quantitatives et qualitatives, ceux-ci n'établissent pas de frontière claire entre leur dénombrement et la production de données (principalement de fréquentation), renforçant ainsi l'aspect « homogénéisant » du domaine de « la » statistique⁸³⁶. De la même manière, les productions dédiées aux musées sont difficilement extraites des enjeux du domaine de la culture, plus large et fluctuant, auquel ces organisations sont rattachées. Je souhaite ainsi préciser ici quelques éléments de différenciation, afin d'éviter ces écueils fréquents.

Du recensement à la statistique

En premier lieu, le passage affirmé du recensement à l'observation — dont la frontière entre les deux méthodes est souvent tenue⁸³⁷ — a pour ambition de réintégrer une réflexion statistique plus globale, centrée sur la définition de l'objet observé, la temporalité de l'observation, ses acteurs et ses méthodes. Néanmoins, je souhaite maintenir une distinction entre ce qui relève de la circonscription des périmètres muséaux (dénombrement) et de leur

⁸³⁶ Voir : Chapitre 1. 4. A. « Penser les musées à partir des chiffres ».

⁸³⁷ Voir : Partie II. « Introduction générale ».



description (indicateurs) : c'est à cette condition seulement qu'il sera possible d'appréhender de manière claire les enjeux d'une vision commune.

Le musée comme « concept statistique »

Le second écueil se rattache à la spécificité supposée — ici — de la statistique muséale, qu'il est souvent difficile d'appréhender comme entité autonome ou bénéficiant de structures d'observation et de production dédiées. Car les musées s'intègrent dans le « champ statistique de la culture » (Derouin, 2011a ; Derouin, 2011b) à partir du domaine du patrimoine culturel (Derouin, 2011a, p. 4). L'institution muséale est ainsi prise en étau au sein d'un domaine fluctuant et hétérogène⁸³⁸ dont les applications statistiques peuvent décrire autant les « moyens de consommer la culture » (Augustin Girard, 2010/1965, p. 6), que prendre des formes variées autour des industries culturelles, du commerce international des biens et des services culturels, l'emploi culturel, les artistes, la demande des biens culturels, la fréquentation et la participation ou le financement culturel (Throsby, 2020). De fait, le passage affirmé de l'objet « musée » (comme organisation complexe) au domaine de la « culture » (aux frontières mouvantes) n'a point pour objectif de faire disparaître ou de remplacer le premier au profit du second. *A contrario*, ce basculement n'est pas ici celui d'un effacement, mais d'un repositionnement, afin de rétablir et de redonner de la visibilité à la distance existante entre productions muséale et culturelle.

Néanmoins, cette réflexion ne peut trouver entière satisfaction sans prendre en considération la transformation du musée comme organisation complexe au musée comme « concept » statistique. Cette identification suppose alors de remonter à des enjeux plus fondamentaux : pourquoi appliquer la statistique à l'objet « musée » ? Quel est l'argument social qui justifie la prise en charge de cette statistique ? Établie de manière tardive, si l'on prend comme référence les statistiques démographiques ou économiques (notamment de l'emploi) qui investissent les cabinets de statistiques dès leur création à la fin du XVIII^e siècle (Desrosières, 2010/1993 ; Martin, 2020a), la statistique muséale est le fruit d'une lente et fragile maturation. La résistance persistante à appliquer les lois de la statistique au domaine des musées⁸³⁹ (Castrilli, 1935 ; Chassey, 2021 ; Unesco, 1958), « incapable d'exprimer [leur] importance culturelle et la portée de leurs activités » (Unesco, 1958, p. 3), ni l'importance et la valeur des

⁸³⁸ Valérie Derouin (2011b) rappelle de manière concise que « le champ de la culture n'est pas un domaine univoque aux contours clairement admis. La définition même de la culture est plurielle et débattue, car elle repose sur des représentations de valeurs (individuelles, sociales et esthétiques) difficilement compatibles avec des objets de mesure habituellement employés dans d'autres secteurs de l'économie » (p. 2). Elle note ainsi que la notion même de culture évolue, rendant sa conceptualisation ardue : « la montée en puissance des industries culturelles à partir des années 1960, la reconnaissance des jeux vidéo dans les années 1990, et plus récemment le design qui devient un enjeu culturel majeur sont des exemples qui peuvent aussi montrer la perméabilité des frontières entre secteurs » (Derouin, 2011b, p. 1).

⁸³⁹ On peut cependant noter ici que le même argumentaire, appliqué à la culture, sert à Augustin Girard pour justifier la création du Service des études et de la prospective (Girard, 2010b/1965) : le lecteur peut notamment s'appuyer sur l'article d'Olivier Martin (2020b) « Peut-on mesurer la culture et l'art ? Enjeux et évolutions des mises en chiffres », qui développe ce point de vue.



collections (Castrilli, 1935, p. 139) pourrait en constituer une justification. Mais elle élargue ainsi les larges modifications à la fois du développement non linéaire de la statistique, de la conception des politiques culturelles et surtout, des acteurs responsables des musées. En effet, l'émergence progressive de la statistique muséale — et ce n'est ici qu'un rappel⁸⁴⁰ — s'opère au travers de différentes logiques. D'une part, elle vise principalement à proposer une meilleure gestion d'une organisation dépendant en grande partie de l'État. De l'autre, elle contribue également à offrir des arguments au profit de la légitimité d'un secteur professionnel en construction, permettant à la fois la reconnaissance de son utilité sociale et de son expertise scientifique. C'est ainsi par ce prisme qu'il faut penser le déploiement des répertoires et des rapports nationaux dès la fin du XIX^e siècle, porté en grande majorité par les associations de professionnels de musées, souvent de manière éparse et non systématique. On y retrouve notamment dans certains cas un intérêt pour les données chiffrées⁸⁴¹, mais celles-ci restent « très limitées » (« *very limited* ») (Eisenbeis, 1972, p. 111). Les débuts d'une internationalisation s'opèrent dans la période de l'entre-deux-guerres au travers de la politique de coopération et de formalisation des répertoires de musées à l'échelle mondiale, engagée par l'OIM, puis par le biais des grandes enquêtes internationales dont George Henri Rivière et Kenneth Hudson se font les représentants les plus notables⁸⁴².

Cet argumentaire prend une autre dimension au tournant de la seconde moitié du XX^e siècle, avec la structuration systématique de politiques culturelles, la mise en place de services statistiques dédiés à la culture (Ballé et Poulot, 2020, p. 294), mais également sous l'influence de la sociologie et de l'économie. La statistique muséale se complexifie, orientée « par la mesure et l'évaluation des activités culturelles » (Ballé, 2001, p. 112) qu'il s'agit d'« évaluer et de justifier » (Mairesse, 2010a) en réunissant des « données statistiques au niveau national, local et institutionnel » (Ballé, 2001, p. 112). Dans ce cadre, « les données chiffrées permettent d'établir que la fréquentation des musées a considérablement augmenté depuis les années 1960. La fréquentation devient alors un élément clé du fonctionnement des musées modernes, car elle est, de plus en plus, considérée comme l'indicateur privilégié de leur succès » (Ballé, 2001, p. 112). Par ce basculement, le musée se fait composante de l'observation et non plus spécificité.

Sans faire ici la genèse de la statistique muséale, il s'agit surtout de noter que son positionnement transparait à partir de deux aspects. D'une part, par la typologie des productions, que l'on pourrait *in fine* réduire à une opposition entre objet statistique — c'est-à-dire une organisation qui doit être observée et surveillée — et périmètre d'observation, perçu au travers d'un indicateur souvent transversal. Mais surtout, elle interroge l'ancrage et

⁸⁴⁰ Voir : Chapitre 1. 4. « Représenter le phénomène muséal ».

⁸⁴¹ Voir : Chapitre 1. 4. C. « Le rôle des associations de professionnels de musées ». C'est le cas notamment aux États-Unis (American Association of Museums) (« Notes : Fréquentation des musées », 1929, p. 93) et en Angleterre (Museums Association) (« Notes, Grande-Bretagne : Statistique des visiteurs », 1929, p. 207).

⁸⁴² Voir : Chapitre 1. 4. D. « Le développement des grandes enquêtes internationales : le rôle de George Henri Rivière et Kenneth Hudson ».



la nature des acteurs de sa production⁸⁴³, qui s'éloignent de l'équation « statistique = bureau de la statistique ».

Le basculement territorial

Enfin, le dernier écueil à contourner réside dans les modifications des paramètres du territoire étudié, à la fois dans sa nature, ses enjeux et ses dynamiques. Car la transition d'un espace national (la France) à une construction internationale (l'Europe) ne peut être approchée de manière analogue, tant leurs motivations et leurs méthodologies ne sont pas reproductibles. Cette transition n'est pas anodine : elle s'ancre dans le cadre d'un intérêt renouvelé⁸⁴⁴ et structuré pour la statistique culturelle mondiale et européenne, qui se développe dès les années 1970 autour de plusieurs événements professionnels et scientifiques⁸⁴⁵ (Ortega Nuere, 2011, p. 11). En Europe, cette thématique est récupérée au début des années 1990 — soulignant l'absence jusqu'alors d'une réflexion sur une statistique européenne commune. Celle-ci se développe en premier lieu autour des travaux préparatoires du groupe « Leadership group – Culture » (LEG-Culture) missionné par la Commission européenne pour définir un cadre méthodologique adapté aux statistiques culturelles, puis autour du réseau éphémère ESSnet-culture (2009-2011) par l'office de la statistique européenne Eurostat. Comme le note Valérie Derouin (2011b), les secteurs culturels nécessitent une statistique institutionnalisée, parallèle à leur reconnaissance comme des domaines « essentiels au développement économique et à la cohésion sociale » (p. 2) qui se traduit par « la demande croissante d'information statistique » (p. 2) par les institutions de l'Union européenne⁸⁴⁶. Dans le même temps, cette statistique contribue à la construction politique de l'espace européen, en « [renforçant] son existence et sa visibilité » (Desrosières, 2014, p. 134) et accentuant « la plausibilité d'un "espace de comparaison et d'équivalence" » (Desrosières, 2014, p. 134). Ainsi, la statistique européenne ne se réalise pas de manière similaire avec celle développée au sein des États et se fonde sur un autre principe : « la réflexion se complexifie puisqu'elle doit être engagée au-delà du seul niveau national, à un niveau européen, voire international, à des fins de comparabilité des données » (Derouin, 2011b, p. 2).

L'existence d'une statistique européenne sur la culture, et au-delà, sur les musées nécessite alors de revenir sur les dynamiques sous-jacentes à sa réalisation. S'agit-il de compiler les

⁸⁴³ Dans le *Rapport préliminaire sur la statistique des musées* (Unesco, 1958), sur les 20 pays étudiés, la statistique est produite pour dix d'entre eux par un office national de la statistique, six par une entité ministérielle, deux par une association de musées, un par la direction d'un musée national et un par une alliance de villes.

⁸⁴⁴ Cette préoccupation n'est pas entièrement récente au regard des musées si l'on considère l'ambition de l'OIM d'un plan rationnel de la statistique des musées et des collections, engagée notamment autour des répertoires de musées.

⁸⁴⁵ On peut notamment indiquer le meeting de l'Unesco à Helsinki sur la nature des statistiques culturelles et des indicateurs (1972), la session dédiée aux *Cultural Indicators and the Future of Developed Societies* organisée lors de l'International Conference on Communication tenue à Acapulco (Mexique, 1980) ; le symposium de *The Cultural Indicators for the Comparative Study of Culture* organisé par l'Austrian Academy of Sciences (1982) et plus tardivement, le travail mené par l'Unesco autour du *Cadre pour les statistiques culturelles* publié en 2009 (Pessoa et al., 2009).

⁸⁴⁶ En l'occurrence, le Conseil de l'Union européenne et le Parlement européen.



statistiques développées au sein des États ou le cadre européen modifie-t-il leur production nationale ? Quels sont les différents mouvements d'influence au travers de ces différentes échelles ? En prenant l'Europe pour mètre étalon de la statistique, il ne s'agit plus, de fait, de penser les systèmes informationnels comme des ensembles reproductibles, mais d'en faire émerger un modèle — si tant est que celui-ci soit cohérent — afin d'en comprendre les dynamiques, endogènes et exogènes.

Problématiques

Les chapitres qui vont suivre pourraient ainsi tout à la fois proposer un prolongement comme un point d'inflexion dans ce travail de recherche. Ils portent l'ambition, par un passage d'une vision centrée sur la construction de paysages muséaux sur un territoire (*micro*) à la perspective plus large de la production de statistiques muséales au sein d'un espace international (*macro*), de développer ce qui n'apparaît que comme une note méthodologique. Et par ce changement de focale, reprenant l'imagerie de cercles concentriques, d'évoquer la possibilité — certainement utopiste — de construire une représentation commune du phénomène muséal à partir d'une statistique muséale cohérente. Est-il possible d'obtenir une vision uniforme qui participerait à construire « l'Europe des musées » ? Ou, à l'inverse, comment la statistique peut-elle contribuer à décrire la diversité de ce territoire ? Les ramifications de ces premiers questionnements sont nombreuses : qui sont les acteurs de la statistique européenne, producteurs de savoirs et de représentations ? Dans quels systèmes de reconnaissance des musées s'intègrent-ils ? Quelles sont les populations muséales considérées à l'échelle européenne ? Peut-on les décrire de la même manière ? Ces données sont-elles communes ou comparables ? Et finalement, en replaçant au centre des réflexions autour des conditions de production, existe-t-il même un modèle d'observatoire de musées à l'échelle européenne ?

Contexte de la recherche : autour de l'Europe des musées ?

Alors le dieu s'éloignant doucement de la terre, et se rapprochant des bords de la mer, bat d'un pied lent et trompeur la première onde du rivage ; et bientôt, fendant les flots azurés, il emporte sa proie sur le vaste océan. Europe tremblante regarde le rivage qui fuit ; elle attache une main aux cornes du taureau ; elle appuie l'autre sur son dos ; et sa robe légère flotte abandonnée à l'haleine des vents.

(Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre II, v. 2870)

Dans une logique de décentrement progressif, le choix de l'Europe comme terrain de recherche pourrait passer pour une évidence, courant ainsi de Paris à la France, de la France à l'Europe, de l'Europe au monde, incarnant un mouvement qui viserait à basculer du particulier vers le général, tout en gardant le même point d'ancrage. Pourtant, elle n'en est pas véritablement une. L'idée d'une « Europe des musées » interroge la notion de territoire,



qui suppose de trouver une identité commune, pour « faire des choses qui tiennent ensemble » (Desrosières, 1989).

Car comment définir l'Europe ? S'agit-il d'un ensemble géographique, aux frontières courant « de l'Atlantique à l'Oural » ? Est-ce un regroupement géopolitique, correspondant aux 46 pays intégrés dans les groupes I et II de l'ONU ? Un espace politique constitué par les 27 membres de l'Union européenne, qui va en s'élargissant ? Un ensemble économique consacré par l'Espace économique européen et par la zone euro ? Ou une aire culturelle partageant des modèles et des valeurs communes ? Comme l'indiquent Olivier Galland et Yannick Lemel (2007), « il n'y a pas de définition incontestable de l'Europe qui fasse autorité pour la raison simple qu'il y a autant de définitions possibles que de perspectives pour en parler : perspectives politique, historique, géographique ou culturelle » (p. 9).

Les marqueurs d'une culture commune

Parler de l'Europe des musées n'est pas une invention récente, mais devient un motif récurrent de la littérature académique, plus particulièrement à partir de la construction politique d'une Europe unifiée au début des années 1990 (Direction des musées de France et al., 2000 ; Hudson, 1990 ; Hudson et Nicholls, 1991 ; Pearce, 1992a ; Pommier, 1995b ; Rolland et Murauskaya, 2008). L'approche européenne tend à supplanter — toute proportion gardée — une appréhension du phénomène muséal au travers de modèles nationaux, ou du moins, elle participe à modifier leur assemblage. Car comme Catherine Ballé et Dominique Poulot (2020) le justifient, parler des musées au sein de cette aire culturelle « nécessite de respecter la spécificité muséale de chaque pays pour appréhender la diversité culturelle de l'Europe » (p. 7).

Néanmoins, sans établir un archétype parfaitement défini et reproductible du musée européen, Édouard Pommier (1995) propose une réflexion sur l'émergence de l'Europe des musées lors de la création du musée moderne, à partir d'une « culture du musée » (p. 14), « qui se répandrait au cours du XVIII^e siècle et s'imposerait peu à peu à un rythme variable, selon le degré de développement politique, social et artistique des différents États » (p. 14). Le phénomène muséal européen s'implanterait ainsi — en considérant le *trope* du passage des collections privées à l'établissement d'un musée public (Pomian, 1987) — autour d'une référence au discours sur l'art et à l'aspiration d'un lieu d'enseignement, au lien avec la culture du patrimoine, ainsi que sur une réflexion fonctionnelle « imposée par le précédent de la bibliothèque » (Pommier, 1995, p. 20) qui suppose de penser son architecture et son agencement interne. Cette manière de penser le musée se conjugue avec une histoire du phénomène muséal ancrée en Europe et axée autour du développement des collections accompagnant le développement des grandes puissances européennes et la circulation des objets. Pour Krzysztof Pomian (2022), l'histoire des musées devient ainsi mondiale à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, « par l'Europe “occidentale”, seule au départ à générer des modèles, pour passer en Europe centrale, en Europe de l'Est et décrire la propagation du



musée sur d'autres continents dans le sillage des migrations européennes et de la colonisation⁸⁴⁷ » (p. 9).

Au cours des deux siècles qui voient l'expansion du phénomène muséal au travers de la prolifération de ces institutions, les marqueurs d'une culture européenne du musée perdurent et se complexifient. Aussi, Catherine Ballé et Dominique Poulot (2020) y adjoignent — sans en minorer les évolutions et les adaptations nationales — la « capacité de persuasion » (p. 331) du discours muséal, ainsi que son rôle dans l'écriture de l'histoire et dans la formation d'une mémoire collective. Mais finalement, ils décrivent ainsi une « typologie européenne des musées commune à celle de toutes les institutions du même genre de par le monde [qui] présente une certaine originalité par rapport à d'autres continents, ainsi son traditionnel élitisme, dû souvent à un legs monarchique et aristocratique, ou son lien à l'érudition » (Ballé et Poulot, 2020, p. 327). Mais en tout état de cause, la prise en charge d'une Europe des musées reste difficile, ne permettant que difficilement de faire émerger un ensemble de caractéristiques communes et spécifiques qui pourraient permettre de délimiter un espace commun.

Les musées européens au prisme du territoire

L'une des explications repose sur la capacité de penser le musée au prisme d'un territoire supranational, supposant alors de prendre en charge l'ensemble de ses composantes. Cependant, parler des musées européens se limite bien souvent à une approche centrée sur quelques pays, de préférence d'Europe occidentale. Cette sélectivité se justifie dans une approche historique du musée, qui se développe à partir d'un certain nombre de pays d'Europe. La liste des principaux musées en Europe au moment de l'ouverture du musée du Louvre (Pommier, 1995) témoigne de l'implantation de ce phénomène à partir de l'Allemagne, l'Italie, la France et la Grande-Bretagne, et dans une moindre mesure de la Suède (Pommier, 1995, p. 33-34). De la même manière, Pomian (2021) décrit l'ancrage européen à partir du modèle du musée révolutionnaire (France) abordant à sa suite l'émergence du phénomène muséal en Allemagne, en Espagne, en Grande-Bretagne et au Danemark. De fait, le musée apparaît comme européen parce qu'il naît dans un nombre restreint de pays occidentaux, mais il n'émerge pas dans un mouvement unifié et peine par la suite, à s'émanciper de cette approche par modèles nationaux au XX^e alors que tous les pays possèdent un réseau muséal. Les deux éditions de l'ouvrage de Catherine Ballé et Dominique Poulot *Musées en Europe* (2014 ; 2020) abordent la diversité du paysage muséal à partir de l'Allemagne, la France, l'Italie, les Pays-Bas et le Royaume-Uni. Ce même périmètre est abordé lors des journées d'étude consacrées aux *Publics et projets culturels : un enjeu des musées européens* (26 et 27 octobre 1998) organisées par la Direction des musées de France et le Centre national de la Recherche scientifique. Plus généralement, l'idée d'une vision

⁸⁴⁷ Cette approche a cependant le défaut d'amoindrir l'histoire des musées étatsuniens, qui se développent de manière concomitante aux institutions européennes, et de fait, de percevoir la constitution du musée en Amérique du Nord comme une résultante de l'expansion du musée européen sans en prendre en compte ses spécificités.



européenne du musée, approchée au travers d'un ensemble restreint de pays ou par des modèles distillés dans l'Europe (Rolland et Murauskaya, 2008) souffre du manque d'une vision globale du territoire et d'une approche transnationale.

Peut-être, par ailleurs, que cela suit une conception de l'histoire des musées en Europe épousant la courbure du « rideau de fer », notamment chez George Henri Rivière (1989) qui opère une distinction entre mondes capitaliste et socialiste. Inscrite dans une conception politique de l'Europe, cette perception trouve une inflexion à la chute du mur de Berlin et surtout autour de l'établissement d'une Europe politique unifiée (traité de Maastricht, 1992), élargie, et dont les compétences ne se limitent plus à la coopération économique. Ce tournant marque ainsi le début d'une réflexion sur la possible homogénéisation de l'Europe (Hudson, 1990 ; Pearce, 1992a). Mais comme l'indique alors Kenneth Hudson (1990), « il n'y a pas de raison de penser que 1992, année où la Communauté européenne démolit un grand nombre de ses barrières nationales, changera beaucoup cette situation particulière⁸⁴⁸ » (p. 15). Cette unification territoriale ne suppose donc pas une annihilation des spécificités et des contextes nationaux, mais oriente « l'homogénéisation de l'espace muséal européen autour de la “modernité” gestionnaire et d'un idéal d'excellence » (Poulot, 1992b, p. 143) alors que « l'horizon d'un “patrimoine européen” est en revanche bien confus, pour ne pas dire franchement hypothétique » (Poulot, 1992b, p. 143). Le champ muséal européen, conçu comme une « mosaïque organisée en cercles concentriques, comprenant musées communaux, régionaux et nationaux, qui peut et doit devenir accessible et familière à tous les Européens, voire aux habitants des autres continents » (Cachin, 2000, p. 17), s'inscrit dans une tension quasiment structurante entre cohésion et cosmopolitisme. Comme le résume très clairement Catherine Ballé (2000) : « L'Europe unifiée constitue une situation nouvelle qui contribuera à redéfinir les termes dans lesquels se posera la question de l'unité et de la diversité dans l'Europe de demain » (p. 144).

Le poids des musées européens dans le monde

L'idée d'un musée européen est ainsi sous-tendue par une contradiction interne, relative à son double rôle à la fois comme modèle d'influence et comme construction spécifique, qui se distinguerait du reste des institutions muséales dans le monde. C'est ainsi dans son rapport avec le panorama mondial des musées que celui-ci doit être envisagé.

Les musées européens bénéficient d'un poids non négligeable dans le paysage muséal mondial. En 1990, Kenneth Hudson — qui par ailleurs, publie avec la complicité d'Ann Nicholls l'un des premiers guides modernes des musées d'Europe occidentale⁸⁴⁹ (1991) — indique qu'il existait alors près de 16 000 musées dans les pays d'Europe de l'Ouest

⁸⁴⁸ « *It would be a pity if it were otherwise and there is no reason to suppose that 1992, the year in which the European Community demolishes a large number of its national barriers, will change this particular situation very much.* »

⁸⁴⁹ Ce guide inclut les musées d'Allemagne, d'Autriche, de Belgique, du Danemark, d'Espagne, de Finlande, de France, de Grande-Bretagne, de Grèce, d'Irlande, d'Italie, du Liechtenstein, du Luxembourg, de Malte, de Monaco, de Norvège, des Pays-Bas, du Portugal, de Suède et de Suisse.



(seulement) (Hudson et Nicholls, 1991, p. 11), soit grossièrement près de 46 % des musées dans le monde si l'on s'en réfère au *Directory of museums and living displays* (1985). En 2021, l'estimation réalisée par François Mairesse à partir des données déclaratives des États membres de l'Unesco dessine un parc muséal mondial composé de 41 994 institutions⁸⁵⁰, soit près de 40,5 % de ce que le monde comporte de musées (Mairesse et UNESCO, 2021, p. 55). Si ces données espacées dans le temps n'ont certainement pas vocation à être comparées (au regard des périmètres observés et des méthodes de collecte des données), elles indiquent néanmoins l'espace pris par les musées européens dans le monde.

Ce poids se traduit également au travers d'un ensemble d'initiatives collectives contribuant à l'idée d'un espace commun. L'*European Museum of the Year Award* (Prix du musée européen de l'année) est créé en 1977 par Kenneth Hudson sous l'égide du Conseil de l'Europe. Il avait ainsi à sa création pour objectif de « refléter l'élargissement du champ d'activité et de l'influence de l'organisation à travers l'Europe⁸⁵¹ » (EMYA, s. d.) et contribue à l'imagerie d'un espace muséal commun. De même, la mise en place de réseaux de coopération, comme la branche européenne de l'ICOM (ICOM Europe), de l'organisme NEMO (Network of European Museum Organisations) créé en 1992 pour regrouper les acteurs du secteur muséal des pays de l'Union européenne⁸⁵², ou encore de réseaux spécialisés comme ECSITE (European Network of Science Center and Museum) participe à valoriser la possibilité de circulation d'idées communes. L'ambition est ainsi de renforcer le fonctionnement des musées en Europe, en agissant comme des interlocuteurs fiables face aux institutions européennes, ce qui s'est notamment illustré par le plan de relance européen pour la culture face à la pandémie de la Covid-19. Néanmoins, les modalités des stratégies collectives restent toujours une question actuelle pour appréhender le futur de l'institution muséale, constituant par exemple le cœur du sujet de la réunion de directeurs et directrices de musées d'Europe lors du colloque *Les musées en Europe, quels défis pour l'avenir ?* (Ministère de la Culture, Centre Pompidou, Paris, 3 et 4 mai 2022).

Pour autant, l'identité européenne des musées constitue une perspective à jour non résolue et relativement fragile, relevant plus de l'imagerie et de la communication que d'une vision solide et transnationale. Catherine Ballé et Dominique Poulot (2020) notaient ainsi que « souvent, la Nuit des musées est pour le public le seul témoignage concret d'une Europe des musées » (p. 326). Face à ces carences, reprenons ainsi l'interrogation remise au goût du jour par ICOM France en 2021 lors de son annuelle soirée débat-déontologie : « Peut-on parler d'une Europe des musées⁸⁵³ ? ».

⁸⁵⁰ Cette estimation prend les frontières les plus large de l'Europe, composé des groupes I (Europe occidentale, 30 628 musées) et groupes II (Europe orientale, 11 366 musées) de l'ONU.

⁸⁵¹ « *To reflect the organisation's expanded scope of activity and influence across Europe.* »

⁸⁵² Les institutions incluses dans le réseau NEMO dépassent aussi le cadre strict de l'Union européenne.

⁸⁵³ Cette soirée a eu lieu le 9 décembre 2021 à l'Institut National du Patrimoine (Paris) : le contenu des discussions a été publié en 2022 (ICOM France et INP, 2022).



Méthodologie : les observatoires observés

L'élargissement d'une focale centrée sur le recensement des musées en France à la production de données statistiques en Europe suppose ici de refaire un effort d'identification et de récolte des données autour d'acteurs clés, institutionnels, de la statistique muséale européenne. Il ne s'agit donc plus ici de plonger dans le cœur des données, mais de décrire leur contexte de production dans une perspective globale intégrant à la fois des logiques de collaboration et de comparaison et les échelles territoriales (nationale, européenne, internationale). De fait, et volontairement moins développée et complexe que l'analyse exploratoire de la France, la méthodologie adoptée se fonde sur deux temps inhérents à la recherche, consacrés d'une part à l'identification et la récolte des données (identification des acteurs — recherche en *extension*) et de l'autre, à l'étude de leurs modalités de fonctionnement (recherche en *compréhension*). Volontairement descriptive et compréhensive, cette démarche a pour ambition de redonner de la matérialité à ces structures de l'invisible.

Un contexte collaboratif

Le contexte de cette étude doit cependant être précisé puisqu'elle s'intègre dans un écosystème de recherche, faisant par ailleurs écho à la dimension collaborative et configurationnelle de la production des connaissances. Ce travail a ainsi été encouragé et nourri par les séminaires coordonnés en 2018 et en 2019⁸⁵⁴ en collaboration avec François Mairesse (Université Sorbonne Nouvelle), Olivier Thévenin (Université Sorbonne Nouvelle) et Sylvie Pflieger (Université Paris-Cité), dans le cadre du programme « Le modèle français » (LabEx ICCA). Elle a surtout bénéficié du concours de Marek Prokupek⁸⁵⁵, alors en post-doctorat au LabEx ICCA en management culturel sur le projet *Museum observatories : European comparative studies* dirigé par François Mairesse. Cette conjonction de nos intérêts respectifs de recherche, inscrits dans deux approches disciplinaires différentes, a ainsi permis une coopération pour la passation des entretiens semi-directifs, développés à partir d'une grille élaborée conjointement (voir *infra*). Cependant, l'analyse de l'ensemble des informations collectées et la rédaction des résultats présentés dans les chapitres suivants sont entièrement le fait de leur autrice.

Cet environnement a ainsi eu une influence non négligeable sur l'appréhension et la réalisation de ce terrain d'étude. Une fois les implications partagées, que le lecteur me permette maintenant de décrire ses principaux axes de développement.

⁸⁵⁴ Trois séminaires ont eu lieu à la Maison de la Recherche de la Sorbonne Nouvelle (Paris), déclinant le sujet de l'observation des musées : « Observer les musées : définitions et statistiques » (14 décembre 2018), « Observer les musées : méthodologies » (25 janvier 2019) et « Observer les musées : méthodologie(s) et échelles d'observation » (8 avril 2019).

⁸⁵⁵ Marek Prokupek est actuellement Assistant Professor of Strategic Arts Management à la Kedge Business School.



Réflexions sur l'espace et le temps

En sortant des limites d'un territoire national, la définition du territoire étudié se heurte à la multiplicité des contours de l'Europe, comme entité politique, économique et culturelle, qui ne correspondent pas à ses frontières géographiques (voir *supra*). Sans prétendre à l'exhaustivité (à partir des 46 pays appartenant aux groupes I et II de l'ONU), mon choix s'est porté pour des raisons de représentativité sur 33 États⁸⁵⁶, correspondants aux 27 pays membres de l'Union européenne et à six pays ayant participé au groupe EGMUS. Cet échantillonnage permet à la fois une réflexion sur l'Europe comme construction politique et comme espace de réflexion sur les musées. Cette extension géographique ne s'accompagne cependant pas d'une ouverture des bornes chronologiques, la période de référence choisie correspondant aux années de développement de cette étude (2018-2023). Bien qu'il sera possible d'évoquer les transformations de la statistique muséale au-delà de ces limites temporelles, il ne s'agit pour autant pas d'en écrire l'histoire, ni d'en historiciser l'ensemble des informations collectées⁸⁵⁷.

Recenser les acteurs

La première étape de cette recherche repose sur l'identification des acteurs de la statistique muséale au sein des pays considérés. Celle-ci s'est opérée autour de deux modalités complémentaires. D'une part, dans un mouvement allant de la trace à son producteur, les lieux de production, d'analyse et de diffusion de données chiffrées sur les musées ont été recensés sur la base de données et de productions disponibles en ligne, complétée par la documentation produite par le groupe EGMUS. Cette liste a, d'autre part, été nourrie et enrichie par différentes rencontres, lors des séminaires cités précédemment, mais également lors des Réunions plénières d'EGMUS auxquelles j'ai eu l'opportunité d'assister (Bucarest, 2019 ; en ligne en 2020 et 2021).

La liste finale⁸⁵⁸, répertoriant 86 acteurs, résulte d'une sélection des informations à partir de trois critères d'inclusion : le *domaine de recherche* (les données sur les musées doivent être facilement identifiables⁸⁵⁹), les *fonctions attribuées* (production, analyse ou diffusion) et l'*accessibilité* des données. Cependant, au fil de cette recherche s'est posée la question des bases de données de musées, qui participent de la statistique muséale, mais en constituent une

⁸⁵⁶ Allemagne, Autriche, Belgique, Biélorussie, Bosnie-Herzégovine, Bulgarie, Chypre, Croatie, Danemark, Espagne, Estonie, Finlande, France, Grèce, Hongrie, Irlande, Italie, Lettonie, Lituanie, Luxembourg, Malte, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Portugal, République tchèque, Roumanie, Royaume-Uni, Serbie, Slovaquie, Slovénie, Suède, Suisse.

⁸⁵⁷ Cet axe de recherche aurait nécessité un large travail de contextualisation pour chaque État et chaque acteur et n'a pu être envisagé ici. Cela reste néanmoins une piste de réflexion pour des travaux futurs.

⁸⁵⁸ Cette liste est présentée en Annexe 1. « Organisation(s). Acteurs de la statistique européenne ».

⁸⁵⁹ Dans le cadre de cette étude, je définis ici les statistiques muséales comme l'ensemble des productions, de données chiffrées, permettant d'identifier un secteur particulier (il faut que les données soient donc identifiables et présentent un périmètre circonscrit), permettant de donner des informations sur ce secteur même si elles appartiennent à un champ transversal ou agrégés. Dès lors que les musées sont fondus dans un secteur plus large ou plus spécifique (patrimoine, art) et qu'elles ne sont pas identifiables dans un jeu de données, elles ne sont ici pas prises en considération.



forme spécifique. Dès lors qu'elles sont identifiées en tant que telles ou qu'elles sont mentionnées par les acteurs comme source, elles sont intégrées dans ce panorama.

A contrario, je n'ai pas inclus ici les questionnaires ponctuels, souvent diffusés par les associations de professionnels, qui se sont multipliés notamment autour de la question de la définition du musée (consultations ICOM) ou de la Covid-19 (enquêtes ICOM et NEMO). Si ces enquêtes ont été essentielles pour avoir diagnostiqué la situation (d'une partie) des musées à un instant *t*, elles n'engagent cependant pas un processus de production régulier et pérenne. De plus, l'intégration de ces acteurs aurait eu pour conséquence de modifier le panorama global des systèmes informationnels liés à la statistique muséale, et d'en fausser l'appréhension des dynamiques de fonctionnement.

Certains biais sont également à souligner. Cette recherche a été tributaire des données accessibles sur internet, principal outil utilisé. Si j'ai mis en place une procédure généralisée à la fois par structures recherchées et par mots-clés, il est possible que certains éléments aient échappé au quadrillage du secteur. De plus, la langue utilisée a constitué un problème majeur d'accès aux informations pour un grand nombre de régions, nécessitant l'appel à des traducteurs en ligne. Enfin, cette approche repose sur l'existence de données nationales, dépendantes des configurations politiques et des entités ayant la gestion de la culture et des musées. Nous avons dû prendre en considération ces subtilités juridiques, parfois difficilement accessibles.

Des données complètes

Dans un second temps, nous avons réalisé — Marek Prokupek et moi-même — 28 entretiens avec des représentants des lieux recensés⁸⁶⁰, répartis sur 25 pays. Ces entretiens semi-directifs se sont opérés sur la base d'une grille de question élaborée à quatre mains⁸⁶¹, afin d'obtenir des informations pouvant être utilisées indifféremment dans nos recherches respectives et permettre la comparabilité des réponses. Les questions concernaient ainsi le contexte de travail, les enjeux de définition du périmètre étudié, les indicateurs des statistiques muséales, la méthodologie de travail, la diffusion des données et les aspects politiques et législatifs liés à leurs travaux. Ces entretiens nous ont permis de compléter notre panorama d'acteurs et d'appréhender leur fonctionnement dans une approche plus complète et nuancée.

Il n'a pas été possible de faire une analyse complète de l'ensemble des acteurs recensés (86) : ces entretiens visaient ainsi à obéir à un critère de représentativité des États. Néanmoins, tous les pays inclus dans l'échantillon ne sont pas présents (25 sur 33). Si nous avons contacté au moins un acteur de chaque pays, plusieurs n'ont pas fait suite à notre requête et nos relances, ce qui apparaît comme un indicateur, à mon sens, du développement de l'activité statistique muséale. Quelques-uns ont seulement fourni des informations sommaires par mail⁸⁶² (Grèce).

⁸⁶⁰ La liste des entretiens est présentée en Annexe 1. « Paroles. Liste des entretiens ».

⁸⁶¹ Le script des entretiens est présenté en Annexe 1. « Paroles. Questionnaires utilisés ».

⁸⁶² C'est le cas d'Eleni Papadopoulou (Hellenic Statistical Authority – Elstat) pour la Grèce.



Dans ce cas, et dans la mesure du possible, je me suis appuyée sur les rapports nationaux collectés par EGMUS et sur les données accessibles en ligne.

Enfin, si tous les entretiens se fondent sur une même trame, le principe de l'entretien semi-directif a parfois supposé une prise de distance avec le scénario originel. Dans certains cas, les personnes interrogées n'ont pas su répondre à nos questions, ne correspondant pas nécessairement à la configuration de leur production.

Limites de la recherche

Cette recherche ne propose pas une approche exhaustive. En repensant le secteur à partir des données officielles, certains acteurs sont peu évoqués (acteurs du tourisme, acteurs privés) et forment un angle mort de ce panorama. Également, la dimension temporelle (fondée sur une description récente) n'indique pas les transformations antérieures, si les changements postérieurs qui ont pu avoir lieu entre la réalisation de ce terrain et la rédaction de ces chapitres. Les jalons posés ici pourront être réévalués et complétés à l'aune de recherches complémentaires.



Chapitre 6. Portrait des acteurs de la statistique muséale en Europe

In any policy area, the crafting of appropriate and effective policy depends on the quality of the information infrastructure that is available to the participants in that arena. Such an information infrastructure does not develop on its own accord. Rather, it is designed, developed, and managed as a critical element in policy formulation and implementation. This should be no less true in cultural policy than in other policy arenas⁸⁶³.

Schuster (2002), *Informing cultural policy: the research and information infrastructure*, p. 3

Introduction : ouvrir la « boîte noire » des statistiques

Il n'est pas aisé de débiter un nouveau terrain comme l'on s'engagerait sur des terres vierges, qui ne provoqueraient ni redites ni retours. Ce nouvel espace de réflexion et d'analyse, dégagé autour de la recherche d'un modèle statistique européen, se pose ainsi comme un domaine ni entièrement original, ni complètement exploité. Envisager une vision pouvant être commune du phénomène muséal s'appuie sur une même idée structurante, développée au fil des pages précédentes, celle du pouvoir représentatif des statistiques, conditionnées par les systèmes d'information au cœur de leur construction. Néanmoins, la puissance des chiffres, non négligeable, mais dangereuse (Gob, 2010, p. 78), n'offre qu'une approche désincarnée de ce secteur, éloignée du « travail invisible » au fondement de la construction des savoirs. Nécessité se fait ainsi d'ouvrir la « boîte noire » — pour reprendre la métaphore d'Alain Desrosières (2003) appliquée aux statistiques internationales — afin d'exhumer les acteurs, les structures et les logiques à l'origine de leur existence et redonner ainsi de la matérialité à la fabrique des données chiffrées.

Si le cœur de cette recherche reste fondé sur le rapport établi — et largement décrit — entre la représentation du phénomène muséal et les structures informationnelles qui conditionnent la définition et la gestion de périmètres muséaux, elle ne trouve satisfaction que dans le renouvellement des questionnements, des méthodes et des réponses à apporter à l'élargissement du territoire à explorer. Pour autant, la structure définie par les acteurs de la statistique muséale, n'est que rarement mise en lumière et forme ainsi une carence assez prégnante. S'ils l'ont été, c'est principalement par le prisme des politiques culturelles

⁸⁶³ « Dans tout domaine politique, l'élaboration d'une politique appropriée et efficace dépend de la qualité de l'infrastructure d'information mise à la disposition des participants à cette arène. Cette infrastructure d'information ne se développe pas d'elle-même. Au contraire, elle est conçue, développée et gérée comme un élément essentiel de la formulation et de la mise en œuvre des politiques. Cela ne devrait pas être moins vrai pour la politique culturelle que pour d'autres domaines. »



(MacDowall et al., 2015 ; Schuster, 2002), souvent au regard d'une typologie d'acteur (Ortega Nuere, 2011) ou d'une perspective transnationale (Allin, 2001 ; Madden, 2005). Mais la nature et l'écosystème de production des statistiques muséales à l'échelle européenne n'ont jamais bénéficié d'une approche globale, si ce n'est dans le cadre des rapports d'EGMUS (Hagedorn-Saupe et al., 2004), qui ne permettent pas à ce stade de mettre en évidence les dynamiques qui traversent le territoire.

D'une part, comme nous l'avons observé en passant de l'étude exploratoire des musées de la ville de Paris à une méthodologie fondée sur l'ensemble du territoire français, une réduction des supports utilisés et des catégories de structures informationnelles est nécessaire. Elle se justifie ici par cet accroissement territorial, complexifié par l'intégration de multiples entités étatiques, agrégées sous l'étendard de l'idée même de « l'Europe ». Il ne s'agit ainsi ici que de convoquer les statistiques mobilisées et/ou développées dans une perspective de « mise en commun », le plus souvent par des acteurs *institutionnels* proposant une vision administrative du phénomène muséal. Cette approche crée un angle mort : l'agrandissement de la focale engendre évidemment une complexification des structures informationnelles dédiées aux sources de données officielles. Dans le même temps, cette perspective élague tout un pan moins « légitime » de sources informationnelles, constituées par les bases de données touristiques, les guides, ou d'autres sources d'informations complémentaires⁸⁶⁴.

En second lieu, en considérant l'hypothèse (ici à confirmer) de la dépendance des structures informationnelles à leur ancrage géographique, politique, économique et social, elle suppose d'examiner avec plus de subtilité la nature et le fonctionnement même de ces actants, dont les configurations ne sont pas reproductibles d'un espace à un autre. Là aussi, nous l'avons mentionné plus tôt, la situation française, comme évoquée précédemment, n'est pas la même que celles du Royaume-Uni ou des États-Unis⁸⁶⁵. La description des acteurs, telle qu'elle est ici envisagée, à la fois dans leur contexte international et national, appelle ainsi à prendre en considération les facteurs environnementaux liés à leur développement, à comprendre leurs configurations et leurs dynamiques de fonctionnement issues de choix pratiques « [liés] aux contraintes des situations dans lesquelles sont engagées les protagonistes, producteurs ou utilisateurs » (Desrosières, 2014, p. 145). En examinant ainsi l'argumentation liée à la légitimité sociale des statistiques muséales, elle participe d'une épistémologie et d'une analyse critique des politiques publiques.

Qui sont ces acteurs ? Quel écosystème créent-ils ? Existe-t-il « un » modèle d'acteur et de production de la statistique muséale européenne ? Je prends ainsi le parti d'engager cette exploration à partir du portrait des acteurs participants d'une statistique européenne, à partir de la définition d'un objet, du développement d'une méthodologie et d'une représentation donnée. Ce moment se pose comme la condition *sine qua none* à l'étude ultérieure⁸⁶⁶ de la construction de l'« Europe des musées » par le biais de la statistique. Dans ce scénario, il

⁸⁶⁴ Voir : Chapitre 3. « « Explorer » le champ muséal : les musées de Paris. Récit d'une recherche ».

⁸⁶⁵ Voir Chapitre 5. 2. « Réévaluer les périmètres : modifier les contours du champ muséal ? »

⁸⁶⁶ Ce sera tout l'objet du Chapitre 7. Construire l'Europe des musées.



s'agira ainsi dans un premier temps de présenter les principaux protagonistes, avant de définir leurs interactions et enfin de dégager leurs problématiques/péripéties.

1. Identifier les acteurs : échelles d'actions et constitutions de réseaux

Le premier acte de l'exhumation des statistiques repose dans l'identification d'un ensemble d'acteurs institutionnels⁸⁶⁷. Ainsi, le point de départ ici s'ancre autour du modèle de l'observatoire, participant de l'émergence de formes d'organisations dédiées à la production d'informations et de savoirs (Ortega Nuere, 2011, p. 10) et articulant la jonction entre les enjeux du politique et du scientifique⁸⁶⁸. Appréhendés comme des dispositifs « sociotechniques et communicationnels » (Piponnier, 2012, p. 23), au croisement de l'élaboration des connaissances et des représentations d'un domaine de recherche (Le Marec et Belaën, 2012, p. 31), les observatoires disposent de méthodologies propres, qui influent directement sur l'action des sphères politiques, économiques et sociales. Dans cette perspective, ce modèle occupe une place non négligeable dans le champ de la recherche⁸⁶⁹, se constituant notamment comme « la traduction en demande d'action de la représentation » (Le Marec et Belaën, 2012, p. 31) qu'ont les pouvoirs publics des enjeux économiques, politiques, sociaux, et soulignant ainsi leur besoin de visibilité d'un secteur. Dans le même temps, les observatoires intègrent des problématiques liées à la diversité d'intérêt de la connaissance et aux modes de production des savoirs. Dans cet espace de recherche, leur existence n'est pas neutre et peut contribuer à la normalisation et la hiérarchisation de cette diversité — ce qui n'est pas sans intérêt au regard de la diversité muséale. Il serait bien difficile pourtant de définir un ensemble complet et cohérent d'observatoires de musées, et rares sont les organismes qui s'identifient comme tels. Ils forment ainsi une « nébuleuse de lieux » (Guiragossian, 2020) observant une ou plusieurs variables du monde muséal. De fait, le modèle dessiné par les observatoires, s'il n'est formellement pas applicable au monde des musées, offre une matrice de réflexion permettant d'en dégager les principales activités. Dans le même temps, il met à distance l'idée préconçue que la statistique est l'apanage des offices qui lui sont dédiés.

⁸⁶⁷ Le tableau de ces acteurs est présenté en Annexe 1. « Organisation(s). Acteurs de la statistique européenne. »

⁸⁶⁸ À ce titre, les observatoires peuvent contribuer à une réflexion sur le développement de la discipline muséologique. Cette approche a été développée dans un article publié en 2020 dans la revue *Icofom Study Series* (48-1), intitulé « Observer les musées : penser la muséologie au futur » (Guiragossian, 2020).

⁸⁶⁹ Ils en sont, comme l'exprime Anne Piponnier (2012), un « phénomène d'appropriation sociale de la science : on part d'un modèle (l'observation scientifique) qui devient un instrument (l'observatoire), qui crée à son tour une famille de dispositifs (l'observation scientifique, économique et sociale) » (p. 23).



Les acteurs présentés ici répondent ainsi aux trois critères définis dans la méthodologie de recherche⁸⁷⁰, à savoir le domaine de recherche (les données sur les musées doivent être facilement identifiables), les fonctions attribuées (production, analyse ou diffusion) et l'accessibilité des données. À la manière de J. Mark Schuster étudiant les systèmes d'information dédiés aux politiques culturelles (2002), je souhaite proposer une typologie d'acteurs adaptée aux enjeux du phénomène muséal, en prenant en compte qu'ils ne sont pas nécessairement à la fois producteurs, analystes et diffuseur. Ce moment, bien que descriptif, assoit un passage nécessaire pour comprendre les dynamiques entre systèmes. Ceux-ci seront ainsi développés dans un mouvement allant du général au particulier, de l'international au local, afin de remettre au centre des préoccupations la question structurante des échelles territoriales⁸⁷¹.

A. Acteurs internationaux et européens : regrouper, compiler, harmoniser

En considérant l'idée de l'Europe dans ses limites les plus larges ou au-delà de ses frontières, un premier ensemble d'acteurs se dessine à partir des « grandes » institutions, qu'elles soient mondiales (Unesco) ou européennes (Eurostat, EGMUS). Le lecteur n'y trouvera point d'organismes gouvernementaux, une telle responsabilité n'existant pas hors des bordures étatiques. Cependant, quelle que soit l'échelle envisagée (limitée ou dépassant le cadre de l'Europe *stricto sensu*), ces acteurs ont tous pour point commun de prendre appui, dès lors qu'ils sont envisagés comme des structures informationnelles, sur le principe de la mise en commun et de l'harmonisation des données numériques. Comme l'indique cependant Alain Desrosières (2003), cette harmonisation — si tant est qu'elle soit réalisée — n'est que rarement précisée, et « [les] tableaux [statistiques] fonctionnent comme des boîtes noires, dont les sorties sont garanties par ces prestigieuses institutions, et dont les entrées supposées “harmonisées”, ne sont plus interrogées » (§1). C'est tout l'objet de leur description, croisant à la fois les échelles de responsabilité et les modalités de leur fonctionnement en réseau, qu'il soit d'États (Unesco), d'acteurs de la statistique (EGMUS) ou d'institutions (NEMO⁸⁷²), qui nous permettront de dépasser l'« aura » aveuglante de ces structures.

Au-delà de l'Europe : l'Unesco comme « catalyseur » d'un réseau d'États

Il est évidemment un acteur, non limité au paysage européen, parfois oublié dès lors qu'il s'agit de mettre en lumière les structures informationnelles liées aux musées — mais qui ne peut l'être ici, puisqu'il constitue le point de départ de cette réflexion sur une vision commune du musée. Les rapports développés ces dernières années par l'Unesco (Mairesse et Unesco,

⁸⁷⁰ Voir : Partie III. « Introduction générale. Méthodologie de la recherche ».

⁸⁷¹ Notons cependant que cette approche ne permettra pas de transcrire l'entièreté des mouvements intranationaux.

⁸⁷² L'intérêt de NEMO ici repose dans les rapports réalisés dans le cadre de la Covid-19, donc mentionné comme acteur potentiel. Néanmoins, au vu de l'irrégularité des productions, celui-ci ne sera pas intégré au champ des acteurs étudiés.



2019 ; Mairesse et Unesco, 2020 ; Mairesse et Unesco, 2021) ont notamment permis de combler un manque, ou du moins de réactualiser l'état des connaissances sur le champ muséal mondial. De fait, ces dernières productions rappellent le rôle de cette organisation, agissant par le biais de ses 194 États membres, et réinterrogent la place des musées au cœur de son action.

En effet, l'Unesco se pose, aux côtés de l'ICOM — qui n'apparaîtra pas ici comme pourvoyeur de statistiques muséales —, comme le principal acteur international permettant d'appréhender le monde muséal dans son extension⁸⁷³, outrepassant les frontières des États et des continents. Au croisement des enjeux de l'éducation, de la science et la culture, les musées ont intégré le programme de l'organisation dès sa création⁸⁷⁴ (Grace Morley, 1949, p. 1). Le rôle d'une Division des musées⁸⁷⁵ a ainsi été précisé lors de la Conférence générale de Mexico (1947), incluant « l'obligation de réunir des renseignements sur tous les musées du monde et d'en assurer la diffusion sous une forme commode (2C/4.4.1) » (G. Morley, 1949, p. 1).

L'Unesco et la statistique de musée

S'il ne s'agit pas, en tout état de cause, d'aborder dès 1947 le cadre de la statistique muséale, force est de constater que le rôle de l'Unesco dans le développement des musées à l'échelle mondiale lui offre la possibilité de jouer la partition d'une plateforme d'échange et d'expertise, accolée à « l'aide inappréciable » (G. Morley, 1949, p. 2) apportée par l'ICOM. L'enquête internationale *Statuts et programmes des musées*, menée par George Henri Rivière pour la première Conférence générale de l'ICOM en 1948 (Rivière, 1948d), mène le muséologue à appuyer le rôle du Centre de documentation Unesco-ICOM dans la mise à jour de toutes les législations liées aux musées, un recensement universel des programmes de musées et un bilan des expériences nationales en cours sur le plan muséographique⁸⁷⁶. Parallèlement à l'activité de ce centre, l'Unesco s'empare de la question statistique, avec la création d'une Division des statistiques dans le département des sciences sociales (Ballé et Poulot, 2020, p. 292), qui va prendre en charge pendant quelques dizaines d'années la statistique muséale mondiale. En 1958, le *Rapport préliminaire sur la statistique des musées*

⁸⁷³ On notera également l'existence de deux recommandations consacrées aux musées : la *Recommandation concernant les moyens les plus efficaces de rendre les musées accessibles à tous* (1960) et la seconde, adoptée en 2015, *Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société*.

⁸⁷⁴ « L'importance des musées pour l'Unesco et leur place dans le programme futur de l'Organisation avaient été définies par la Commission préparatoire qui a siégé du 16 novembre 1945 au 21 août 1946. Sur les instructions des délégations de leurs pays à la première Conférence générale (Paris 1946) et à la deuxième Conférence générale (Mexico 1947), des experts ont encore précisé et clarifié la question, au cours de réunions spéciales » (G. Morley, 1949, p. 1).

⁸⁷⁵ « Les résultats obtenus en 1948 sont loin d'être négligeables. Pour y aboutir, il a fallu faire de la Division des musées de l'Unesco un centre dont émanent, à l'adresse des spécialistes, des demandes d'aide directe auxquelles ils répondent avec beaucoup de générosité et d'intelligence et s'assurer l'appui du Conseil international des Musées, qui, en vertu d'un accord en due forme et d'un contrat, apporte une aide inappréciable à la Division. » (G. Morley, 1949, p. 2)

⁸⁷⁶ Ce point a été décrit et explicité au Chapitre 1. 4. D. « Le développement des grandes enquêtes internationales : le rôle de George Henri Rivière et de Kenneth Hudson ».



(ST/R/18) mentionne une première tentative réalisée en 1950 « visant à établir des statistiques internationales relatives aux musées » (Unesco, 1958, p. 3), fondé sur « un questionnaire contenant des propositions de définitions et de classification » (Unesco, 1958, p. 3). L'entreprise est réitérée en 1952⁸⁷⁷, marquant la volonté de l'organisation d'« établir des séries statistiques régulières à l'intention des publications internationales » (Unesco, 1958, p. 3). Des questionnaires sont régulièrement envoyés aux États membres⁸⁷⁸ (on en trouve trace de 1950 à 1992⁸⁷⁹) dans une politique d'instauration d'une statistique muséale mondiale. Les données relatives aux musées sont ainsi intégrées dans les annuaires statistiques (*Statistical Yearbook*) publiés dès 1964 (sur les données de l'année 1963). Relativement courts (en témoigne leur nombre très restreint de pages), ces questionnaires s'organisent de façon sensiblement identique depuis 1950⁸⁸⁰. Les musées (catégorisés en « musées nationaux », « autres musées publics », « ou musées privés ») sont classés par sujet de collections (musées généraux, musées d'art et d'histoire, musées d'ethnographie et d'art populaire, musées scientifiques : science pure et appliquée, autre), et interrogés sur leur nombre de visiteurs, sur leur personnel (cadre et personnel technique, autre temps plein) et sur leurs financements. Bien que cette production statistique soit relativement superficielle, elle disparaît dans le courant des années 1990, n'étant plus assurée par la Division de la statistique. Il faut attendre les rapports réalisés par François Mairesse pour l'Unesco (2019 ; 2020 ; 2021), d'abord sur le suivi de la *Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société* (Unesco, 2015) puis de l'évaluation de l'impact de la pandémie de Covid-19 pour prétendre apprécier de nouveau « une statistique muséale » au sein de l'organisation mondiale.

L'Unesco-ISU : un institut statistique au rôle limité

Ainsi, si une statistique des musées se développe au sein de l'Unesco au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, à partir notamment des données de l'Éducation, l'entrée dans le XXI^e siècle est marquée par l'absence d'informations sur l'institution muséale. Cette rupture matérialise les bouleversements en matière de structuration de la compétence statistique⁸⁸¹ au sein de l'organisation mondiale. L'Institut de Statistique de l'Unesco (ISU) est créé en 1999 (Cussó, 2003, p. 57), après plusieurs signes de réformes jalonnant les années 1980 (Cussó, 2003, p. 57), afin de répondre aux critiques émises sur « la qualité des statistiques de

⁸⁷⁷ Cette seconde enquête est publiée dans la rubrique *Faits et Chiffres* de l'Unesco en 1952 (Unesco, 1958, p. 3).

⁸⁷⁸ Les questionnaires de 1952 (UNESCO/ST/Q.6) et celui de 1992 (UNESCO/STC/Q/921) sont présentés en Annexe 1. « Organisation(s). Questionnaires ».

⁸⁷⁹ Les questionnaires des années 1962, 1964, 1965, 1976, 1979, 1985 et 1990 (les deux dernières étant consacrées aux « musées et institutions assimilées ») sont disponibles via la bibliothèque numérique de l'Unesco.

⁸⁸⁰ Si des variations de ces questionnaires peuvent être observées jusqu'en 1992, les grandes typologies de variables demeurent autour du nombre de musées par catégories, de la fréquentation, des recettes annuelles et du personnel.

⁸⁸¹ Pour mieux appréhender les enjeux politiques de cette transformation, je renvoie le lecteur à l'article de Roser Cussó (2003), « Les statistiques de l'éducation de l'Unesco : restructuration et changement politique ».



l'Unesco » (Cussó, 2003, p. 58). L'Institut est installé à Montréal et se présente aujourd'hui comme « l'agence officielle de l'Unesco pour les statistiques, en coopération avec les instituts nationaux de statistique, les ministères concernés et les autres organismes de statistique » (Unesco-ISU, s. d.). L'un des principaux tournants induits par ce remaniement repose sur la réorganisation des thématiques. Elles se divisent dès lors en quatre catégories : l'Éducation ; les Sciences, technologies et innovation ; la Culture ; la Communication et information. Si les statistiques de l'Éducation sont les plus développées (13 thèmes), les trois autres sont clairement moins denses. La Culture est notamment définie autour de quatre axes : objectifs de développement durable — ODD ; l'emploi culturel ; les données sur les films de long métrage et le cinéma ; le commerce international des biens et des services culturels. Seules deux enquêtes sont menées à l'échelle mondiale, portant sur l'emploi culturel (enquête annuelle) et sur le cinéma (enquête biennale). Mais les données muséales sont, elles, véritablement absentes des préoccupations ou restent intégrées dans des catégories plus englobantes (le patrimoine culturel et naturel, les produits numériques ou encore les biens culturels). Le *Cadre de l'Unesco pour les statistiques culturelles* (Pessoa et al., 2009), présente ainsi une conceptualisation du champ statistique de la culture⁸⁸², qui tend à amoindrir (ou confondre) la place de la statistique muséale.

L'Unesco : une structure informationnelle fondée sur un réseau d'États

In fine, cet examen sommaire de la place de la statistique des musées au sein de l'Unesco souligne deux éléments fondamentaux. Le premier repose dans l'inconstance de la prise en charge de la statistique muséale, renforcée par la réorganisation de l'Unesco-ISU et son éloignement des problématiques des musées. Car outre l'absence d'une statistique muséale, même incomplète, l'Institut n'intervient pas dans l'analyse et les rapports publiés depuis 2019. Deux arguments peuvent être convoqués pour expliquer cette absence criante : le premier réside dans la situation excentrée de l'Institut, au détriment de son accroissement et du rapport entretenu avec les États membres. Comme Roser Cussó (2003) l'indique :

Le transfert de l'institut — voté finalement par le conseil exécutif — est devenu un fait sans que l'intérêt de délocaliser les services statistiques vers un continent où se trouvent les États membres qui ont le moins besoin de soutien statistique ait été ouvertement discuté, et sans qu'ait été évalué si, et dans quelle mesure, le départ de l'unité statistique du siège, où se trouvent les secteurs avec lesquels elle interagit le plus, peut contribuer à l'amélioration du programme statistique. (p. 67)

Si cet argument est également évoqué par François Mairesse, ce dernier rappelle également que les moyens attribués à l'Unesco-ISU sont limités : « des évaluations qui seraient faites par l'Observatoire lui-même, cela signifie évidemment un investissement en temps, mais surtout en personnel, des moyens financiers pour se rendre potentiellement sur place, etc., que l'Unesco n'a pas » (F. Mairesse, Annexe 1). Le second élément, mais non le moins surprenant, a trait à la collecte des données existantes, reposant sur des classifications internationales

⁸⁸² Cette conceptualisation du champ statistique de la culture va influencer les travaux du réseau ESS-net Culture en Europe (voir *supra*).



permettant de produire et d'analyser des données culturelles comparables à l'échelle internationale (Pessoa et al., 2009). De fait, les États prennent ici le rôle de « pourvoyeurs » de données, sans offrir de véritable recul sur les données collectées. L'intérêt de l'Unesco dans ce système n'est plus tant celui d'un producteur de données scientifiques, mais bien celui de catalyseur d'un réseau spécifique fondé sur les relations entre États.

Des acteurs européens autour des instituts statistiques : Eurostat et EGMUS

Participant également de la structure dessinée par les acteurs internationaux, Eurostat (office statistique de l'Union européenne) et EGMUS (European Group for Museums Statistics) s'imposent également comme un ensemble — et ce terme est employé à dessein — de protagonistes de la statistique déployée à l'échelle européenne. Leur fonctionnement est ainsi représentatif de la possibilité d'établir des statistiques muséales sur le territoire européen. Comme l'Unesco et son institut statistique (ISU), ils nouent des relations particulières, fondées sur une mise en réseau cette fois-ci non pas des États, mais des acteurs statistiques nationaux.

Eurostat et la lente intégration de la question culturelle au sein des statistiques

En 1953, la Communauté du charbon et de l'acier (CECA) se dote d'un service statistique, qui prend en 1959 le nom d'Eurostat. L'ambition affichée de cette organisation est de produire les statistiques européennes « en partenariat avec les instituts nationaux de statistique⁸⁸³ et d'autres autorités nationales des États membres de l'Union européenne » (Eurostat, s. d. b), créant un Système statistique européen (SSE). Celui-ci s'appuie notamment sur le *Règlement N° 223/2009 relatif aux statistiques européennes* adopté en 2009, fruit d'une longue maturation⁸⁸⁴ sur la place de ces données et le fonctionnement entre l'office européen et les instituts statistiques nationaux (INS).

Néanmoins, contrairement à l'imaginaire engendré par un tel titre, les différents secteurs d'activités engagés par Eurostat⁸⁸⁵ ne recoupent pas — ou prou — la question des données culturelles, intégrées tardivement⁸⁸⁶ dans son panel de préoccupations. Pour autant, la statistique culturelle n'est pas entièrement mise de côté : à la suite de l'adoption en 1995 d'une résolution du Conseil européen des ministres de la Culture sur la promotion de la culture et de la croissance économique, un groupe d'experts nationaux (« Leadership group – Culture »

⁸⁸³ Ce partenariat inclut également les pays membres de l'Espace économique européen (EEE) et la Suisse.

⁸⁸⁴ On peut notamment mentionner l'adoption en 1988 par la Commission européenne, d'un document définissant une politique en matière d'information statistique.

⁸⁸⁵ L'organigramme de l'office européen est, à ce titre, significatif. On y trouve ainsi sept secteurs d'activités : Ressources ; Méthodologie, Diffusion et Coopération dans le Système statistique européen ; Statistiques macroéconomiques ; Statistiques des finances des administrations publiques (GFS) et qualité ; Statistiques régionales et sectorielles ; Statistiques sociales ; Statistiques des entreprises et du commerce. Voir : Eurostat, s. d. a

⁸⁸⁶ De manière assez marquante, les premières enquêtes sont dédiées aux statistiques agricoles (1959) et sur les forces de travail (1960).



[LEG-Culture]) est désigné par la Commission européenne en 1997 afin de travailler sur un cadre méthodologique applicable aux statistiques culturelles⁸⁸⁷ (Eurostat, 2018a, p. 4) et de permettre, à terme, leur comparaison⁸⁸⁸. Cette entreprise, menée de 1997 à 2004, préfigure l'intérêt des institutions européennes pour la question des statistiques culturelles. Les initiatives en matière de politique culturelle portées par le Conseil européen et la Commission européenne redoublent, avec notamment la publication en 2007 du recueil *Statistiques culturelles en Europe* (Derouin, 2011a, p. 1). En 2009, Eurostat lance le projet (limité à deux ans) du réseau du Système statistique européen sur la culture⁸⁸⁹ (ESSnet-Culture) dont l'objectif est de « développer la production de données sur la base d'un système statistique coordonné et [d'] examiner la possibilité d'adapter ou de développer des méthodes existantes pour répondre à de nouveaux besoins et [de] découvrir de nouveaux domaines le cas échéant » (Derouin, 2011a, p. 2). Les résultats sont publiés en 2012 dans le rapport final du groupe, servant de référence de base pour les statistiques culturelles. Il inclut ainsi les concepts et les définitions nécessaires, une description de dix domaines culturels ainsi qu'une liste de sources de données européennes et nationales (Eurostat, 2018a, p. 4). Les données culturelles intègrent — laborieusement — le champ des statistiques européennes, et leur traitement actuel reflète l'attitude de l'Europe pour laquelle — et c'est un point fondamental — la culture n'est pas une prérogative. De fait, il n'existe pas d'enquêtes européennes dédiées à ce domaine (Eurostat, 2018a, p. 6) : Eurostat ne produit pas directement de données dans le champ culturel, mais calcule des indicateurs⁸⁹⁰ à partir de données collectées pour d'autres enquêtes, comme *l'Enquête européenne sur le revenu et les conditions de vie* (EU-SILC). Le champ muséal est ainsi tributaire de cette situation, et il est difficile d'identifier des données spécifiques aux musées, intégrés au sein de la catégorie du « patrimoine culturel ». Les seules données spécifiques concernent un unique indicateur autour des « cinq musées les plus visités (par nombre d'admissions) » par pays (Eurostat, 2019, p. 35-39) : les chiffres sont recueillis par EGMUS, principal contributeur de statistiques muséales européennes.

⁸⁸⁷ Ce cadre méthodologique couvre notamment les concepts, les définitions (dont celle, principalement, du champ statistique de la culture) et les indicateurs clés dans le domaine de l'emploi culturel, du financement de la culture et des pratiques culturelles (Eurostat, 2018a, p. 4).

⁸⁸⁸ Comme l'indique Valérie Derouin (2011a), « cette résolution invitait la Commission européenne « à assurer une meilleure utilisation des ressources statistiques existantes ainsi que le bon déroulement des travaux visant des statistiques culturelles comparables au sein de l'Union européenne » (p. 1).

⁸⁸⁹ Pour une meilleure approche des travaux et des réflexions menés dans le cadre d'ESSnet — Culture, le lecteur est invité à consulter les publications, synthétiques et limpides, de Valérie Derouin (2011a, 2011b).

⁸⁹⁰ Les thèmes abordés concernent principalement : l'emploi culturel, les entreprises culturelles, le commerce international de biens culturels, le commerce international de services culturels, la participation culturelle (pratique d'une activité culturelle et participation à des manifestations culturelles) et la culture en milieu urbain (par exemple la satisfaction des résidents à l'égard des installations et infrastructures culturelles), les dépenses privées (des ménages) en biens et services culturels, l'indice des prix des biens et services culturels, les dépenses publiques (de l'État) dans la culture.



EGMUS : une initiative en marge des directives politiques

La place qu'il faudrait accorder à EGMUS dans le panorama des acteurs de la statistique muséale européenne est certainement la plus centrale, puisqu'il s'agit de l'unique groupe dont l'ambition est le développement et l'amélioration de cette typologie de statistiques au niveau de l'Europe. Si ce rôle est entériné tout au long de ce chapitre, il me semble pourtant nécessaire de penser d'ores et déjà la place d'EGMUS au regard de sa distance et de son fonctionnement avec Eurostat.

Créé en 2002, EGMUS naît de la fusion de deux groupes distincts. Le premier se constitue en 1995 autour de l'initiative prise par l'Institut für Museumsforschung (Institut de recherche muséale, Berlin, Allemagne) d'une conférence, qui deviendra annuelle, autour des statistiques muséales (Hagedorn-Saupe et al., 2004, p. 7). L'idée est de mettre en place un groupe de travail européen — « le groupe de la Conférence de Berlin » — afin, entre autres, de se familiariser avec les manières dont ces statistiques sont prises en charge selon les pays et de définir les moyens potentiels pour aboutir à une harmonisation des données (Hagedorn-Saupe et al., 2004, p. 7). Le second émerge dans le cadre de discussions initiées au niveau de la Commission européenne sur les statistiques culturelles⁸⁹¹. Parallèlement au Groupe de travail sur les Statistiques culturelles mandaté par Eurostat, les représentants des ministères de la Culture du Luxembourg et des Pays-Bas décident de mettre en place un groupe de travail sur les statistiques muséales dont l'activité débute en 1999 à La Haye. Les participants de ce groupe sont également partie prenante du LEG et du *Working Group on Cultural Statistics*. Les aspects étudiés alors correspondent aux critères définis par Eurostat (la participation muséale, le financement et l'emploi) et les résultats sont présentés régulièrement aux réunions d'Eurostat. Pourtant, le *Working Group for Museums Statistics* n'est pas un groupe de travail « officiel » (« *task force* ») d'Eurostat (Hagedorn-Saupe et al., 2004). Les relations régulières entre les coordinateurs des deux groupes, assistant aux réunions annuelles des deux ensembles, contribuent ainsi à leur fusion en 2002 (Hagedorn-Saupe et al., p. 7), autour des personnalités de Vladimir Bina (Pays-Bas), Jeannine Cardona (France), Guy Frank (Luxembourg) et Monika Hagedorn-Saupe (Allemagne).

Ce positionnement historique a deux conséquences. En premier lieu, EGMUS apparaît comme le miroir des préoccupations européennes de données statistiques harmonisées, appliquées ici au champ muséal et dépassant le strict cadre de l'Union européenne. D'autre part, cette création, à la fois proche et à la marge d'Eurostat, laisse percevoir EGMUS comme une sorte d'excroissance de l'office statistique européen. À la fois autonome dans sa gestion, mais supposant également un fonctionnement conjoint avec Eurostat⁸⁹², il en devient « pourvoyeur » de données, et prend la place d'expert du champ muséal.

⁸⁹¹ Voir Partie III. « Introduction générale ».

⁸⁹² La question de la collaboration récente entre Eurostat et EGMUS, engagée en 2018, sera étudiée au Chapitre 7. 1. B. « L'harmonisation en réalisation : des méthodes imparfaites ». On peut également mentionner le fait qu'un représentant d'Eurostat est convié aux réunions plénières annuelles du groupe EGMUS.



Les activités d'EGMUS sont orientées vers la constitution et l'animation d'un réseau (par l'organisation notamment de réunions annuelles mobilisant un nombre variable de participants selon les années), mais également sur la possible harmonisation des données existantes. Les premières années de réflexion aboutissent notamment à la publication de *A Guide to European Museum Statistics* (Hagedorn-Saupe et al., 2004) issue de la compilation de 23 rapports nationaux⁸⁹³ décrivant les problématiques nationales, la définition du musée utilisée, la législation muséale, et les catégories et les indicateurs mobilisés. Dans la même mouvance, on retrouve la production de matériaux pouvant contribuer à la mise en œuvre de critères et de normes communes, notamment le tableau Alokmi (*Abridged List of Key Museum Indicators* ou Liste abrégée des indicateurs clés des musées), le Questionnaire standard (mis en place en 2008 et révisé en 2013) et les normes ISO (ISO 18461: 2016, sur les statistiques muséales internationales). Mais concernant les données statistiques à proprement parler, celles-ci sont limitées. Le groupe collecte des données nationales provenant de ce réseau d'acteurs, selon un questionnaire de 38 indicateurs⁸⁹⁴ (Alokmi), dont les résultats sont publiés sur le site web d'EGMUS.

Les données sont disponibles pour 35 pays⁸⁹⁵, avec des séries pouvant débuter en 1998, mais ne sont pas complétées avec une même constance. De fait, la méthodologie utilisée laisse entrevoir une grande variabilité dans les réponses et une difficulté à harmoniser des données⁸⁹⁶ (voir *infra*). Pour s'en convaincre, il suffit au lecteur d'observer le nombre de notes de bas de page de ce tableau (717)⁸⁹⁷, devenant un motif redondant — si ce n'est parfois l'objet de railleries — en défaveur de l'existence de données de qualité⁸⁹⁸.

Un même principe pour des réseaux de nature différente

Qualifier les statistiques internationales de « boîte noire » (Desrosières, 2003, p. 151) n'a certainement rien d'exagéré. L'examen des acteurs internationaux indique plusieurs traits communs dans leur fonctionnement : s'appuyant sur l'existence de réseaux, ils ne sont pas les producteurs des données qu'ils diffusent. Leurs modalités d'actions se fondent, de fait, non

⁸⁹³ Dans la publication de 2004, 23 pays sont représentés : Allemagne, Autriche, Biélorussie, Belgique, Croatie, Danemark, Espagne, Finlande, France, Grèce, Hongrie, Italie, Lettonie, Lituanie, Luxembourg, Norvège, Pologne, Royaume-Uni, Roumanie, Slovaquie, Slovénie, Suède, Suisse.

⁸⁹⁴ Si ces indicateurs sont présentés plus spécifiquement dans le Chapitre 7, je signale ici qu'elles s'appliquent à huit grands thèmes (qui sont également ceux du questionnaire standard) : l'identification du musée, les horaires d'ouvertures ; le statut légal et les régimes de propriété ; la nature des collections ; la fréquentation ; les expositions temporaires ; les dépenses et les recettes ; le personnel ; les technologies de l'information et de la communication ; les programmes éducatifs ; les publications.

⁸⁹⁵ Cependant, notons ici que seulement 30 pays disposent d'un rapport national présentant l'organisation de leurs statistiques muséales.

⁸⁹⁶ Voir Chapitre 7. « Le « Babel » de la statistique : autour de l'harmonisation des données ».

⁸⁹⁷ Voir : EGMUS, s. d.b.

⁸⁹⁸ Comme le note très justement Jos de Haan en 2010, « de nombreux tableaux contiennent un large éventail de notes de bas de page soulignant les difficultés de comparaison. Au sein du groupe EGMUS, l'ambition en matière de présentation des tableaux a toujours été simple : réduire le nombre de notes de bas de page » (Haan, 2010, p. 2) (« *Many tables contain a wide range of footnotes highlighting the difficulties of comparison. In the EGMUS group, the ambition with regard to presenting tables has always been straightforward: reducing the number of footnotes.* »)



pas sur la production, mais sur la compilation de données, dans une optique d'harmonisation (qu'elle soit par produits ou par méthodes⁸⁹⁹) dont la qualité est à ce stade difficile à évaluer. Si cet élément n'est pas surprenant, ce qui l'est plus, c'est que les instituts officiels de statistiques (l'ISU pour l'Unesco, Eurostat pour l'Union européenne) ne sont pas — ou plus — engagés dans le processus de collecte de données, et délèguent cette fonction à des organismes parallèles (Unesco, EGMUS). Mettant à mal l'idée communément admise que les bureaux de statistiques sont en tout point responsables des données statistiques, cette organisation ébranle une typologie classique des acteurs. De plus, ces institutions internationales ne sont pas en mesure de proposer une vision globale à la fois des acteurs nationaux et des systèmes que ceux-ci dessinent dans leur contexte géographique, politique, économique, social et culturel. Pour exemple, les auteurs du *Guide to European Museum Statistics* affirment dès l'introduction du rapport qu'il n'est pas possible d'en faire un tableau comparatif, car « les données collectées dans les différents pays suivent des schémas et des définitions trop différents pour pouvoir être simplement placées côte à côte, sans beaucoup de commentaires⁹⁰⁰ » (EGMUS, 2004, p. 8). Un demi-siècle plus tôt, le même constat pouvait s'appliquer pour le *Rapport préliminaire de la statistique des musées* publié par l'Unesco (1958). De fait, cette description fait appel plutôt au modèle de l'inventaire cumulatif que d'une présentation synthétique, permettant d'aborder acteurs et données de manière transnationale, pour en faire sortir les différentes modalités de fonctionnement. C'est ainsi sur la base de ces observations, et des difficultés qu'elles soulignent, que je souhaite proposer un portrait des acteurs nationaux.

B. Acteurs nationaux : une « constellation de sources de données⁹⁰¹ »

La production des données statistiques sur les musées ne repose pas sur les organismes internationaux, mais bien sur les acteurs nationaux, au cœur de cette problématique : ceux-ci deviennent ainsi l'échelle de mesure, à la jonction entre les données internationales et locales. Les recommandations d'Alain Desrosières (2014), réclamant la nécessaire prise en considération des contextes nationaux (p. 149), trouvent ici un écho dans la mise au jour de ces structures informationnelles éloignées des schémas traditionnellement admis de la production statistique. C'est dans ce cadre que vont pouvoir se jouer — comme je l'étudierai

⁸⁹⁹ Voir : Chapitre 7. 1. B. « L'harmonisation en réalisation : des méthodes imparfaites ».

⁹⁰⁰ « *As can be seen from the "country reports", the data collected in the individual countries follow too much differing patterns and definitions so that they cannot simply be placed side by side, without many comments, into a single table.* »

⁹⁰¹ Cette expression est reprise de J. Mark Schuster (2002), faisant référence aux travaux de Terry Cheney (2000) réalisés pour Canadian Heritage sur les données disponibles pour le secteur des politiques culturelles, démontrant « que chaque secteur disposait de sa propre constellation de sources de données » (« *that each sector had its own constellation of data sources* ») (Schuster, 2002, p. 19).



plus tard⁹⁰² — les questions de construction et d'évolution des populations muséales européennes.

La typologie des acteurs définie ici, résultat d'une méthode de recherche particulière⁹⁰³, n'a pas la prétention d'être exhaustive⁹⁰⁴ : le lecteur y retrouve ainsi un ensemble d'institutions engagées dans la production, l'analyse ou la diffusion de données statistiques sur les musées, mais également dans la réalisation de catalogues de musées et de registres, sur une période considérée (2018-2022). La prise en considération des échelles nationales, à partir d'entités administratives, suppose d'adapter la recherche aux différentes configurations politiques (État unitaire, État unitaire régionalisé ou décentralisé, État fédéral) qui modifient la gestion de la compétence culturelle. Néanmoins, cette distinction n'a ici que peu d'effet dès lors qu'il existe une remontée et une coordination des données au niveau national. Le cas de la Belgique est, de fait, particulier, puisque l'État fédéral, la Fédération Wallonie-Bruxelles et les Flandres sont organisés séparément et leurs responsabilités sont dissociées et non partagées.

Définir une typologie des acteurs à partir de leur ancrage administratif

Un portrait sommaire des 86 acteurs recensés⁹⁰⁵ pour les 33 pays considérés, et en activité entre 2018 et 2022, permet de mettre en avant une première typologie divisée en quatre catégories de lieux. Celle-ci s'inspire — bien qu'elle ne soit ni identique ni aussi développée — des modèles d'infrastructures d'informations institutionnels définis par Schuster (2002), comme une réappropriation d'une structure dessinée pour les politiques culturelles et réadaptées aux enjeux des musées. S'appuyant sur les protagonistes dont les missions et les activités correspondent à celles des observatoires liés aux musées, cette première classification repose ainsi sur leurs caractères administratifs.

⁹⁰² Voir : Chapitre 7. « Construire l'Europe des musées ».

⁹⁰³ Voir : Partie III. « Introduction générale. Méthodologie de la recherche ».

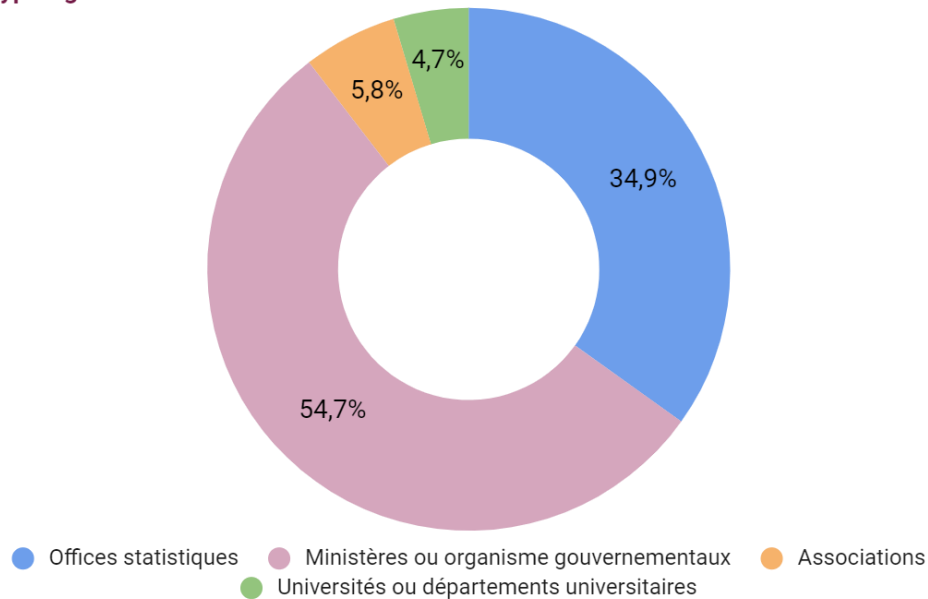
⁹⁰⁴ Je rappelle que parmi les limites de cette recherche se trouve la question de l'accessibilité des données (à la fois numérique et linguistique) qui peut, de fait, constituer un biais important dans l'approche proposée.

⁹⁰⁵ La liste de ces acteurs est présente en Annexe 1 « Organisation(s). Acteurs de la statistique européenne ».



FIGURE 45. Typologie administrative des acteurs de la statistique muséale en Europe

Répartition des acteurs nationaux de la statistique muséale en fonction de leur typologie administrative



Ministères et agences gouvernementales

La majeure partie du panorama (54,7 %) est composée d'organismes gouvernementaux, qui regroupent deux ensembles distincts. Le premier est formé, pour 22 de ces acteurs (soit 25,5 %), des ministères ayant en charge la culture au sens large, quel que soit leur domaine de compétence : la culture, le sport (*Ministerio de Cultura y Deporte*, Espagne ; *Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού* ou ministère de la Culture et des Sports, Grèce), l'innovation (*Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal*, Hongrie) ou intégrant le tourisme, les arts ou les médias (*Department of Tourism, Culture, Arts, Gaeltacht, Sport and Media*, Irlande), ainsi que l'éducation, les sciences (*Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen OCW*), Pays-Bas) ou le numérique (*Department for Digital, Culture, Media & Sport*, Royaume-Uni). Malgré la multiplicité de leurs dénominations, ces structures administratives, appartenant aux gouvernements centraux ou fédéraux, incluent des services, des départements ou des divisions voués à la gestion d'un ensemble de musées sous leur responsabilité, et l'on y retrouve — bien que non systématiquement — la présence de données statistiques.

Le second groupe, plus conséquent, car constituant près d'un tiers (29 %) du panorama, rassemble 25 organismes ou agences gouvernementales, possédant des responsabilités spécifiques, dédiées à la recherche ou la gestion d'un secteur (voir *infra*). Proches du modèle administratif de l'Art Council développé dans les pays anglo-saxons au tournant de la Seconde Guerre mondiale (Upchurch, 2004, p. 203), ces structures se caractérisent par une organisation autonome en termes de compétences, assurant l'externalisation de certaines missions ministérielles, mais sont financées par le gouvernement (généralement le ministère de la Culture). Leur place dans ce portrait des acteurs n'est pas fortuite : comme le note J.



Mark Schuster (2002), leur lien — ou tout du moins, leur direction — avec les gouvernements centraux s'est renforcé « afin de s'assurer qu'ils agissent dans le cadre de l'orientation générale de la politique gouvernementale, et l'appel à une politique et à une planification fondées sur des données probantes s'est fait de plus en plus pressant⁹⁰⁶ » (p. 14).

Offices statistiques nationaux

Les offices statistiques nationaux représentent le second type d'acteurs de la statistique muséale (35 % des acteurs recensés). Leur mission est centrée sur la production statistique, mais sans spécialisation dans le champ culturel. Comme l'indique Schuster (2002), ce type d'institution est intrinsèquement lié à l'établissement de politiques publiques, s'appuyant sur « le besoin d'établir un fondement statistique pour comprendre le profil et les paramètres du domaine vers lequel la politique est orientée⁹⁰⁷ » (p. 7). Ceux-ci comprennent un département dédié aux statistiques culturelles et collectant des données sur les musées, avec un mandat spécifique. Cette situation est relativement stable, puisque tous les pays, aux exceptions notables de l'Irlande et du Royaume-Uni (où les séries « *Library, archive, museum & other cultural services* — CPA 91 » ou « *Museums, libraries, zoological garden* » sont agrégées) possèdent une statistique spécifique sur les musées (même sur des séries très courtes).

Associations et départements universitaires

Enfin, la typologie des acteurs ne se limite pas aux organismes gouvernementaux ou aux offices statistiques, mais inclut deux autres catégories qui ne sont pas étrangères au développement historique de la statistique muséale. Les associations de musées ou de professionnels de musées, dont on a pu apprécier le rôle comme relais d'enquêtes pendant la pandémie de la Covid-19⁹⁰⁸, représentent 5,8 % des acteurs⁹⁰⁹. Dans une moindre mesure, des enquêtes peuvent être menées sur le périmètre de leurs membres, et parfois sur le champ muséal du pays, dont ils ont la responsabilité, comme c'est le cas pour la Museumvereniging (Association des musées néerlandais, Pays-Bas) ou pour la Irish Museums Association (Association des musées irlandais, Irlande), principale productrice de données à l'échelle nationale. Également, les départements (ou regroupement de départements) universitaires, dont le poids est également minoré (4,7 % des acteurs recensés) sont principalement des instituts de recherche hébergés par des universités (*Observatório Português das Atividades Culturais* [OPAC, Observatoire portugais des activités culturelles], Portugal ; *Kenniscentrum Centre* [Centre des connaissances] Flandres, Belgique). Soumis à l'autorité de l'administration en charge de l'enseignement supérieur, leurs recherches peuvent être

⁹⁰⁶ « *Recently, however, as central governments have applied increased pressure on arm's-length arts councils in an attempt to ensure that they are operating within the general direction of government policy, there has been a marked rise in the call for evidence-based policy and planning, a call that art councils are finding difficult to resist.* »

⁹⁰⁷ « *This model responds directly to the need to establish a foundation of statistics as a way of understanding the profile and parameters of the field towards which policy is being directed.* »

⁹⁰⁸ Je pense en l'occurrence aux études réalisées (séparément) par l'ICOM et NEMO.

⁹⁰⁹ Cependant, ce rôle de relais très ponctuel ne permet pas de les inclure dans le panorama des acteurs de la statistique muséale européenne.



orientées sur des questions statistiques précises, notamment la participation culturelle et les études de publics.

La comparaison de ces quatre types d'acteurs institutionnels contraste avec les systèmes informationnels décrits par Schuster (2002) dans le champ des politiques culturelles⁹¹⁰. La statistique muséale se concentre sur un ensemble particulièrement resserré d'acteurs nationaux, principalement publics. On n'y retrouve pas d'acteurs privés, ni de projets indépendants et très rarement d'acteurs du tourisme, avec deux possibles explications : d'une part du fait de l'accessibilité des données (non publiées), de l'autre de leur angle d'approche (les données du tourisme se limitent rarement à la catégorie « musée »). Le rôle principal est tenu par les départements ministériels et les offices statistiques, ne laissant qu'une place marginale aux associations et aux départements universitaires. Dans un sens, cette structuration n'est pas anodine, car elle traduit les transformations du domaine statistique et des mouvements de responsabilité. En l'occurrence, le rôle des associations, autrefois à l'initiative des répertoires de musées et des statistiques, semble s'être amoindri, au profit de l'importance de plus en plus marquée des structures gouvernementales.

Gérer des musées ou faire de la recherche ?

Néanmoins, la typologie administrative des acteurs de la statistique muséale ne permet pas de comprendre leur fonctionnement interne. Elle ne reflète pas non plus la place accordée à la statistique muséale au sein de leurs missions. Un angle de répartition possible émerge à partir du rôle même attribué à « la » statistique, que j'ai décrite comme un enjeu de pouvoir et de savoir. Elle s'inscrit dans un rapport variable entre deux modalités d'actions, qui peuvent ainsi traduire les contextes d'usage de ces productions, entre gestion d'un secteur et recherche d'un champ, sans pour autant que leur frontière soit infranchissable.

Des statistiques pour gérer...

De manière assez schématique, on observe une scission dans le rôle attribué à ces différents organismes et dans leurs missions fondamentales. Sans grande surprise, et dans la droite lignée du développement des musées comme création du pouvoir administratif⁹¹¹, les ministères affirment leur fonction de gestion d'un secteur qui leur est attribué, en particulier des musées nationaux. En Espagne, Olga Ovejero, cheffe du service Communication et

⁹¹⁰ Il y définit deux grands types de modèles, qui se déploient en plusieurs catégories d'acteurs. Parmi les modèles institutionnels se trouvent les divisions de recherches d'agences financées par les gouvernements de la culture (« *Research Division of a Government Cultural Funding Agency* »), les agences de statistiques nationales (« *National Statistics Agency* »), les instituts de recherches indépendants à but non lucratif (« *Independent Nonprofit Research Institute* »), les centres de recherches situés à l'Université et mandatés par les gouvernements (« *Government-Designated University-Based Research Center* »), les entreprises privées de consulting (« *Private Consulting Firm* ») et les observatoires culturels (« *Cultural observatory* »). Les réseaux (« *Networks* »), les programmes de recherches (« *Program Model* »), les revues et périodiques (« *Journals and periodicals* ») appartiennent aux modèles non institutionnels (Schuster, 2002, p. 6-11).

⁹¹¹ Voir : Chapitre 3. 1. A. « Les musées révolutionnaires ».



Développement (Subdirección General de Museos Estatales ; Dirección General de Bellas Artes), rappelle que le ministère de la Culture et des Sportsgère

directement les 16 musées, en ce qui concerne le personnel, le budget et les employés des musées. Nous leur apportons un certain soutien en matière de communication, nous leur fournissons la même base de données pour le catalogage des collections, et nous avons un rôle, une sorte de rôle, avec le reste des musées qui dépendent du gouvernement local des communautés autonomes⁹¹². (O. Ovejero, Annexe 1)

C'est la même situation au Portugal où la Direção Geral do Património Cultural (DGPC — Direction générale du patrimoine culturel) a « la responsabilité de la gestion des musées nationaux et des monuments du patrimoine mondial⁹¹³ » (C. Camacho, Annexe 1). Cette mission de gouvernance est aussi au cœur de l'action des associations de musées. Si ceux-ci n'ont pas de pouvoir politique, ils gèrent les réseaux constitués de leurs membres, leur fournissant une plateforme d'échanges et pourvoyant de règles de bonnes pratiques. Dans ce cadre, il n'est pas étonnant de retrouver la nécessité d'une statistique comme outil de gestion du secteur, précédent l'activité même de recherche et de connaissance.

... ou pour connaître ?

À l'opposé, les offices statistiques nationaux, comme les départements universitaires, s'ancrent dans une mission spécifique consacrée à la recherche. Celle-ci n'est pour autant pas coupée de tout substrat politique : les offices statistiques notamment ont dans leur mission celle d'accompagner le suivi des opérateurs observés et/ou des politiques implantées sur un secteur. Pour Isabelle Paindavoine, directrice de recherche à l'Observatoire des Politiques culturelles (OPC) de la Fédération Wallonie-Bruxelles, l'Observatoire

doit en principe faire un suivi des opérateurs culturels, ou en tout cas, un recensement des opérateurs culturels qui sont sur le territoire de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Mais cela ne peut se faire qu'en accord qu'avec les services de l'Administration. Et il a surtout pour principale mission d'effectuer des études dans le domaine des politiques culturelles, donc à la fois — plus rarement, mais ça existe aussi — de l'évaluation. (I. Paindavoine, Annexe 1)

Les actions des offices statistiques, comme décrits par exemple pour le Statec (Institut national de la statistique et des études économiques du Grand-Duché de Luxembourg) au Luxembourg ou l'Office Fédéral de la Statistique en Suisse, se portent ainsi principalement sur la production de données pour des décideurs publics et privés, ainsi qu'au public, entendu de manière plus large.

⁹¹² « We manage directly the 16 museums, in relation to the staff, the budget, and to museum workers. We give some support in communication, we provide them with the same database for cataloguing collections, and we have a role, some kind of role, with the rest of the museums which depend on the local government of the autonomous communities. »

⁹¹³ « It has the responsibility on the management of national museums and world heritage monuments. And, it has a responsibility on archaeology, on the conservation of the heritage, movable, architectural and intangible heritage. »



Le cas des agences gouvernementales

Dans cette polarisation des compétences, le cas des agences gouvernementales ne permet cependant pas un positionnement aussi tranché. Toutes ne possèdent pas le même périmètre d'action. Certains sont ancrés dans une approche gestionnaire, issue notamment du modèle des Arts Council né au Royaume-Uni après la Seconde Guerre mondiale, et développé notamment aux États-Unis dans les années 1960 (avec la création du National Endowment for the Arts) : ce modèle va s'implanter dans un « vaste mouvement multinational⁹¹⁴ » à la fin du XX^e siècle (Upchurch, 2004, p. 203). Dans ce cadre, les Arts Council (ou affiliés) se caractérisent par leur forme semi-gouvernementale permettant d'octroyer des fonds publics à des particuliers ou des institutions artistiques privées (Upchurch, 2004, p. 203). Mais la gestion des financements n'est plus la seule fonction de ces structures : leur rôle s'appuie sur une externalisation des missions traditionnellement accomplies par les Administrations centrales, et sur une délégation du pouvoir gestionnaire et administratif. Pour Mirjam Rääbis, directrice du champ muséal à Muinsuskaitseamet (Conseil national du patrimoine, Estonie), « nous développons des politiques et des outils, nous consultons les musées et nous mettons en œuvre la politique gouvernementale pour les musées⁹¹⁵ » (Communication personnelle, 28 juillet 2020). C'est sur ce principe général que fonctionnent les agences gouvernementales au Danemark (Slots - og Kulturstyrelsen – Agence pour la culture et les palais), en Estonie (Muinsuskaitseamet, Conseil national du patrimoine), en Finlande (Museovirasto — Agence finlandaise du patrimoine), en Norvège (Kulturdirektoratet — Art et Culture Norvège) ainsi qu'en Pologne (Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów [NIMOZ] — Institut national des musées et des collections publiques).

Néanmoins, un second mouvement se dessine, à partir des acteurs dédiés à la production d'informations et de recherche, en vue de la gestion du secteur culturel ou muséal par les entités gestionnaires. Monika Hagedorn-Saupe (Institut für Museumsforschung SMB-PK, Allemagne) justifie ainsi la prise en charge de statistiques par leur compétence à aborder le secteur de manière holistique : « Il doit travailler sur des sujets qui ne concernent pas seulement quelques musées. C'est pourquoi l'Institut für Museumsforschung est également responsable des statistiques nationales⁹¹⁶ » (Annexe 1). Cette activité de recherche est valorisée notamment en Allemagne (Institut für Museumsforschung SMB-PK), en Flandres (FARO), en Croatie (Muzejski Dokumentacijski Centar [MDC] — Centre de documentation muséale), en Hongrie (Országos Muzeológiai Módszertani és Információs Központ [OMMIK] — Centre national de méthodologie et d'information muséologiques), en République tchèque (Národní informační a poradenské středisko pro kulturu [NIPOS] — National Information and Consulting centre for Culture) et en Suède (Myndigheten för kulturanalys — Agence suédoise pour l'analyse de la politique culturelle).

⁹¹⁴ « *A broad-based multinational movement.* »

⁹¹⁵ « *Basically, we are developing policies and tools and we consult museums and we are implementing government policy for museums.* »

⁹¹⁶ « *It has to work on topics which are relevant for more than just a couple of museums. And because of this, the institute of museum research is also responsible for national statistics.* »



Un rapport différencié au monde muséal

Un second axe de répartition permet de compléter cette typologie. Évoquant la problématique structurante de la spécificité de la statistique muséale, bien souvent intégrée dans le champ de la culture, les acteurs peuvent être distribués selon un axe de répartition traduisant l'existence (ou non) d'un département (ou d'une partie du personnel) dédié uniquement à la question des musées. Cette question est d'autant plus importante que la plupart des acteurs s'attachent à d'autres domaines de compétences et d'expertises, relatifs notamment à la culture ou le patrimoine.

De manière assez sommaire, deux tendances se manifestent. D'une part, les ministères et les départements ministériels — bien que consacrés à un champ plus large, comme l'indiquent leurs dénominations — possèdent généralement un service dédié aux musées. Quant aux associations de professionnels de musées, leur nature même laisse peu de place au doute : ils intègrent de *facto* cette catégorie d'acteurs. À l'opposé du spectre, les offices statistiques, bien que possédant les compétences pour la statistique muséale, ne possèdent pas de personnel dédié entièrement à cette question, intégrée de manière beaucoup plus large au champ statistique de la culture : le musée n'est qu'un élément parmi d'autres que se partagent les équipes affectées à ce domaine. Par exemple, à l'Office fédéral de la Statistique (OFS) en Suisse, Laurène Stauffer, responsable de la statistique suisse des musées et des bibliothèques, rappelle qu'au Département Culture, « il y a moins de personnes que de statistiques » (Annexe 1).

Pour autant, les distinctions sont souvent moins aisées qu'elles ne le laissent paraître. Là encore, les agences gouvernementales font office d'exemples de cette répartition non systématique. Certaines s'apparentent à des entités dont l'existence même est fondée sur l'étude et la gestion des musées : l'Institut für Museumsforschung SMB-PK (Allemagne), Museovirasto (Finlande), le Muzejski Dokumentacijski Centar (Croatie), tout comme l'Observatorio de museos de España (Observatoire des musées d'Espagne, sous la houlette du ministère de la Culture et des Sports), forment des espaces symboliquement importants en termes de mandat et de compétences, fonctionnant véritablement comme des observatoires de musées. D'autres, comme le Národní informační a poradenské středisko pro kulturu (NIPOS) en République tchèque, ou le Myndigheten för kulturanalys en Suède restent concentrés sur le champ culturel dans sa globalité, bien que parfois certains employés soient affectés aux musées (on en compte deux dans l'agence suédoise). On peut également retrouver cette partition au sein des départements ou des instituts universitaires : le Kenniscentrum Cultuur (Flandres) et l'*Observatório Português das Atividades Culturais* (Portugal) se consacrent à des questions culturelles plus générales, notamment la participation culturelle, alors que le Visual Sociology and Museum Studies Lab (Chypre) et l'OCIM (France) abordent les questions de musées et de muséologie avec plus de frontalité.



Une délimitation artificielle ?

La partition de ces quatre types d'acteurs, répartis à partir de leur mission première entre gestion et recherche, et de leur organisation interne entre personnels dédiés ou non au secteur muséal (statistique ou non), laisse apparaître une certaine complexité et une modification de la répartition de l'expertise dans laquelle s'intègre la production et l'utilisation de données statistiques (Fig. 46).

FIGURE 46. Typologie des acteurs nationaux de la statistique muséale



Mais cette typologie ne s'appuie pas que sur des modèles « purs », qui relèveraient de ces premières distinctions administratives. L'exemple de l'ancien Département de la politique des publics⁹¹⁷ (DPP) du ministère de la Culture en France est à ce titre éclairant : le rôle de ce département ministériel n'est ainsi pas fondé sur la gestion d'un secteur, ni sur une spécificité « musée », mais sur le partage de l'« expertise sur le rôle de la politique des publics au niveau de la Direction Générale des Patrimoines, sur toutes les questions qui ont trait au public » (J. Dezellus, Annexe 1) dans le secteur patrimonial. Comme l'indique Joséphine Dezellus, chargée d'études⁹¹⁸, ce département « est transversal » et « travaille à la fois sur les musées, sur les archives, sur les monuments historiques, sur l'archéologie. Donc pas seulement les musées, mais il y a ce prisme “musée” qui est très fort aussi parce qu'avant la réorganisation du ministère en 2009, le Département de la Politique des Publics était lié au Service des Musées de France » (Annexe 1). La situation est similaire en Slovaquie, où l'Institute of Cultural Policy (Institut de politique culturelle) du ministère de la Culture n'a pas en charge

⁹¹⁷ Comme je l'ai mentionné plus tôt (Chapitre 5), ce département n'existe plus comme entité, son personnel ayant été absorbé par le DEPSD.

⁹¹⁸ Joséphine Dezellus est à ce jour cheffe du département des Études au musée de l'Armée (Paris).



la gestion du secteur muséal, l'évaluation de l'état des politiques nationales, et malgré son positionnement ministériel, ne présente pas de spécialisation dans le domaine muséal.

Malgré des points de points de passage, la typologie ainsi définie reste une matrice pertinente pour évaluer le rôle et l'usage des statistiques muséales. Elle permet en outre de mettre en relief la multiplicité des acteurs participants de cette structure informationnelle, s'éloignant ainsi de l'idée préconçue que les statistiques sont l'apanage des offices qui en ont la compétence. Pour autant, cette typologie ne peut se satisfaire de l'approche première, en quatre catégories d'acteurs institutionnels. D'une part, il s'agit ainsi de considérer chaque acteur de manière individuelle afin de mettre en avant leur particularisme dans un panorama plus général. De l'autre, cette typologisation des acteurs ne laisse en rien présager du fonctionnement des structures d'informations : la responsabilité du périmètre d'observation peut ne pas être du fait des observateurs et les relations et les partages de compétences entre les différentes entités sont variables. Il sera ainsi nécessaire de mettre en évidence leur modalité de fonctionnement et de collaboration.

Penser le rôle des acteurs locaux

Le panorama des acteurs internationaux et nationaux, s'il constitue le prisme principal par lequel aborder les structures informationnelles liées à la statistique muséale européenne, pourrait s'enrichir d'une troisième catégorie d'acteurs, dont le périmètre d'action recoupe les échelles locales. Ceux-ci participent à ces structures informationnelles, notamment dans le cas des gouvernements fédéraux où la compétence de la gestion des musées revient aux régions, aux cantons, ou aux communautés, entre autres⁹¹⁹.

Que le lecteur soit ici averti : il n'a pas été possible de prendre en considération la totalité de ces acteurs, qui mériteraient certainement une étude plus poussée. Cette absence se justifie en l'occurrence — outre le temps imparti à ce travail de recherche — par deux éléments : d'une part par la difficulté à établir un panorama exhaustif de ces entités en l'absence d'accès au terrain, bien trop large pour établir ce paysage, mais également par leur pertinence inégale dans le fonctionnement d'une structure informationnelle européenne. De plus, et à l'exception de la Belgique, la majeure partie des États considérés dans ce corpus possède une structure centralisatrice, bénéficiant d'une remontée des données statistiques dans un mouvement du local au national. Je souhaite cependant, le temps de quelques lignes, évoquer la place de ces acteurs, qui peuvent être invisibilisés.

⁹¹⁹ Que le lecteur soit ici averti : il n'a pas été possible de prendre en considération la totalité de ces acteurs, qui mériteraient certainement une étude plus poussée. Cette absence se justifie en l'occurrence — outre le temps imparti à ce travail de recherche — par deux éléments : d'une part par la difficulté à établir un panorama exhaustif de ces entités en l'absence d'accès au terrain, bien trop large pour établir ce paysage, mais également par leur pertinence inégale dans le fonctionnement d'une structure informationnelle européenne. De plus, et à l'exception de la Belgique, la majeure partie des États considérés dans ce corpus possède une structure centralisatrice, bénéficiant d'une remontée des données statistiques dans un mouvement du local au national.



Le cas de la Belgique est, à cet égard, spécifique. Il découle d'une situation administrative et historique, le pays basculant vers un État fédéral entre 1973 et 1990⁹²⁰, « sans hiérarchie des normes » (R. Van der Hoeven, Annexe 1), et donc sans structure verticale qui couvrirait le territoire dans sa globalité. En 1980, une réforme institutionnelle voit la suppression du ministère de la Culture dont les compétences sont transférées aux communautés (flamande, française, germanophone), alors que celles du patrimoine puis du tourisme⁹²¹ seront attribuées aux Régions (wallonne, flamande, Bruxelles-Capitale). Cette situation politique, qualifiée par Van der Hoeven de « belle lasagne institutionnelle de pouvoirs publics » (Annexe 1), explique la structuration de la question muséale, divisée ici⁹²² entre l'État fédéral gérant les institutions muséales appartenant aux Établissements scientifiques fédéraux⁹²³ (ESF), la Fédération Wallonie-Bruxelles, reconnaissant des musées sur le territoire wallon et en Bruxelles francophone, et les Flandres⁹²⁴. Dans ce cadre, ce qui pourrait apparaître comme des acteurs locaux finalement s'impose comme des protagonistes engagés dans la production d'une statistique muséale nationale.

Hormis le cas particulier de la Belgique, l'existence d'acteurs locaux est relevée, auprès des acteurs interrogés — bien que non systématiquement —, principalement dans la configuration de gouvernements fédéraux (Allemagne, Autriche, Bosnie-Herzégovine, Suisse) ou de communautés autonomes (Espagne) ou encore d'États unitaires avec une régionalisation marquée (Italie, Royaume-Uni). À l'inverse de services déconcentrés, comme pouvaient l'être les DRAC sur le territoire français, le fonctionnement de ces acteurs et leurs compétences n'est pas productible d'un espace à un autre. Par exemple, en Espagne, les observatoires de musées présents dans les différentes régions autonomes ne possèdent pas les mêmes législations culturelles⁹²⁵, et le développement de ces structures est tributaire des contextes régionaux. Olga Ovejero indique par exemple que :

La Galice est une région qui dispose d'un observatoire local, qui publie et rend publics les données relatives à la Galice, extraites des données nationales. Il les met

⁹²⁰ Cette structure est progressivement mise en place avec les cinq grandes réformes de l'État, en 1970, 1980, 1988-89, 1993 et 2001. (Belgium.be, s. d.)

⁹²¹ Cette « nouvelle » compétence, attribuée aux régions en 1995, pose la question par exemple du projet Kanal-Centre Pompidou. De manière générale, Roland Van der Hoeven indique que « la Région wallonne a développé sa propre reconnaissance des musées, mais par pudeur, par rapport à nous, ils appellent ça des Centres d'interprétation » (Annexe 1).

⁹²² Il est également possible de rappeler la situation du musée de l'Europe et du Parlamentarium (tous deux à Bruxelles) qui dépendent directement de l'Union européenne.

⁹²³ C'est le cas pour les musées royaux d'Art et d'Histoire (MRAH, Bruxelles), les musées royaux des Beaux-arts (MRBAB, Bruxelles), l'Institut royal des Sciences naturelles (IRSNB, Bruxelles) et le musée royal de l'Afrique centrale (MRAC, Tervuren).

⁹²⁴ Roland Van der Hoeven indique cependant que la question des musées bruxellois est politique, car « la communauté flamande n'a pas voulu reconnaître de musées à Bruxelles. Elle n'a pas souhaité, c'est vraiment un souhait politique, intervenir sur Bruxelles. Elle pouvait très bien, mais elle ne l'a pas fait, pour certaines raisons : d'abord ils se sont recentrés sur les Flandres, et ensuite ils étaient persuadés que la scission des musées fédéraux allait venir très vite. Or, on s'aperçoit que 40 ans après, ces musées sont toujours fédéraux » (Annexe 1).

⁹²⁵ La situation est similaire en Bosnie-Herzégovine où seulement quatre cantons sur dix possèdent une législation dédiée aux musées (voir : Annexe 1. « Définitions. Législations »).



donc à la disposition de la société en général sur sa propre page web. Ils ont donc une page web avec les données nationales et peuvent parfois créer leurs propres données. Je ne sais pas s'il y en a vraiment plusieurs. Certains ont été créés au début des années 2000, et un ou deux à la fin des années 1990. Après, avec la crise, je ne sais pas si tous les territoires ont pu maintenir en vie ces observatoires. Je le sais pour l'Aragon, la Galice, la Catalogne bien sûr — la Catalogne a plus de données. Ces observatoires sont surtout dédiés à la fréquentation⁹²⁶. (Annexe 1)

Leurs modalités de collaboration avec les organes nationaux peuvent être variées. En Suisse, les différents offices statistiques⁹²⁷ ne sont pas intégrés — ou dans des proportions peu significatives — dans une vision nationale du secteur. En Bosnie-Herzégovine, les données statistiques présentées par l'Agence statistique de la République de Bosnie-Herzégovine (Agencija za statistiku BiH) sont compilées à partir des résultats des deux offices régionaux, l'Institut des statistiques de la Fédération de Bosnie-Herzégovine (Federalni zavod za statistiku FBiH — FZS), l'Institut des statistiques de la Republika Srpska (Republički zavod za statistiku RS — RZSRS) ainsi que l'Agence statistique du district de Brčko District (Agency for Statistics in District Brčko – BiH). En Allemagne la collaboration se traduit par l'échange et l'expertise. Les associations de musées et les instituts de recherches présents dans chaque *länder*, non seulement gèrent et financent ainsi les musées territoriaux, mais produisent également des données sur leur proche périmètre. Une collaboration, assez limitée dans les faits, est en place avec l'Institut für Museumsforschung, où ces acteurs jouent le rôle de « conseillers du territoire ». Monika Hagedorn-Saupe raconte ainsi que l'Institut :

a au moins deux fois par an une réunion avec les directeurs de ces associations et institutions pour parler des statistiques que nous réalisons. Ils identifient également de nouveaux musées, car ils sont plus proches du terrain. Avec eux, nous discutons également de sujets critiques tels que « est-ce un musée ou non », peut-être « est-ce une institution avec une partie commerciale ». Ces institutions sont beaucoup plus proches de nous. Ils nous aident également à classer les musées en fonction du type de leurs collections, et ils nous aident lorsque nous ne sommes pas sûrs de la collection principale de l'institution, par exemple⁹²⁸. (Annexe 1)

Là encore, l'intégration d'un autre niveau d'acteur supposerait de décrire avec plus de minutie leurs modalités d'actions et les moyens de collaboration avec les organismes nationaux, variables d'une entité étatique à une autre. Cependant, leur rôle reste, dans la majorité des cas,

⁹²⁶ « For instance, Galicia is a region and they have a local observatory, so they publish and make public the data related to Galicia, extracted from the national data. So, they put it at the disposal of society in general in its own webpage. So, they have a webpage with the national data and can sometimes make their own too. I don't know in reality, there are several. Some of them were created in the early 2000, and one or two in the late 1990s. After that, with the crisis, I don't know if all the territories were able to keep alive these observatories. I know for Aragon, Galicia, Catalunya of course – Catalunya has more data. These observatories are especially devoted to the audience. »

⁹²⁷ Olivier Moeschler (Office Fédéral de la Statistique) mentionne pour la Suisse la présence d'offices statistiques à Zurich, Bâle et Genève.

⁹²⁸ « We have at least, twice a year, a meeting with the directors of these associations and institutions in order to talk about the statistics that we are doing. They also identify new museums, because they are closer to the field. And with them, we also discuss kind of critical things like “is this a museum or not”, maybe “is it an institution with a commercial part”. There are much closer from this institution. Also they help us to classify the museums depending on the type of their collections, and they help us in the case we are not sure about what the main collection of the institutions is for instance. »



relativement limité dans la construction d'une structure informationnelle européenne dédiée à la statistique muséale. Ils ne seront de fait pas intégrés, dans une écologie des systèmes informationnels, mais restent pour autant des acteurs pertinents à ne pas négliger dans le panorama des acteurs de la statistique muséale.

L'identification d'un ensemble d'acteurs de la statistique muséale laisse ainsi apparaître trois échelles d'analyse territoriale possibles (internationale, nationale et locale) : qui ne peuvent pas être pensées de manière disjointe les unes aux autres, formant ainsi la structure première de la statistique muséale européenne. Néanmoins, ces acteurs n'agissent pas selon les mêmes modalités. En l'occurrence, les acteurs internationaux (Unesco, Eurostat et EGMUS) s'illustrent par leur capacité à faire réseau (d'États, d'instituts de statistiques nationaux, d'acteurs nationaux de la statistique muséale) plus que par leur production de données, qui ne relève *in fine* que du regroupement et de ses différentes formulations⁹²⁹. Ils ne sont, de fait, pas les acteurs les plus pertinents pour évaluer les enjeux de la production de données statistiques sur les musées qui se rattache principalement aux acteurs nationaux. C'est à partir de ces derniers que doivent être évaluées les modalités d'action et de production de la statistique muséale, laissant apparaître en filigrane des enjeux liés à son existence et à sa légitimité.

2. Une écologie de l'information

Le portrait — succinct s'il en est — des acteurs de la statistique muséale européenne a permis de mettre au jour différentes catégories de protagonistes de cette pièce, dont la nature et les modes d'action sont tributaires des échelles territoriales considérées. Les 86 acteurs nationaux identifiés forment ainsi la pierre angulaire de cette structure informationnelle globale — visant à offrir une vision commune de l'Europe des musées —, au confluent des enjeux *inter* et *intra*-territoriaux. Ainsi, le second acte de cette recherche ne s'oriente pas non plus sur leur description, en tant qu'entités individuelles, mais doit, pour refléter les échanges et les flux informationnels, les inscrire dans leur structure écologique. D'une certaine manière, la volonté de décrire et de percevoir les acteurs de la statistique reste une volonté à ce jour non réalisée des acteurs européens, Eurostat et EGMUS, car elle constitue la condition *sine qua none* permettant d'envisager et d'évaluer l'harmonisation des données⁹³⁰ (et par extension, la possibilité d'une vision commune du phénomène muséal). Mais elle constitue une véritable gageure, tant la question des statistiques (et des structures muséales) laisse apparaître une insurmontable variété de configurations. Cette mise au jour va ici se développer sous trois aspects, comme un mouvement allant de l'extérieur à l'intérieur, mettant ainsi en exergue les relations de ces acteurs avec leur environnement politique, économique et social, mais également leurs configurations corrélatives sur leur territoire, et leur intégration dans un

⁹²⁹ Et c'est dans ce cadre qu'ils seront étudiés au Chapitre 7. 1. A. « Des statistiques insuffisantes pour décrire le paysage muséal européen. »

⁹³⁰ Cette évaluation sera réalisée au Chapitre 7. « Construire l'Europe des musées ».



schéma plus général de compétences scientifiques et informationnelles. Dans une approche compréhensive, elle permettra ici d'évaluer les manières variables de prendre en charge la statistique muséale au sein des États, faisant apparaître en arrière-plan les raisons de l'existence même de ces statistiques et leurs conditions de productions.

A. Environnement des systèmes d'information

L'ambition de mettre au jour une écologie des systèmes informationnels suppose alors d'envisager le développement de la statistique muséale dans son biotope, condition nécessaire à la fois de son existence et de son développement. Comme le rappelle Michele Trimarchi (2011) au regard des observatoires culturels,

il est clair que [ceux-ci] peuvent jouer leurs rôles d'information et d'évaluation, mais aussi leur rôle — non des moindres — d'élaboration de lignes directrices pour repenser les stratégies politiques et culturelles de leur propre territoire. Et ils peuvent le faire de manière plus efficace à condition qu'ils s'appuient sur des structures juridiques, organisationnelles et décisionnelles indépendantes de l'administration publique. Il ne s'agit pas d'assurer une prétendue et improbable « objectivité », mais une attitude impartiale, qui peut se traduire par des appréciations et des jugements explicitement exprimés et naturellement inattaquables⁹³¹. (p. 72)

La présence de cette statistique dans l'ensemble des pays considérés, même si celle-ci n'atteint pas les mêmes niveaux de développement d'un territoire à l'autre — comme nous le verrons plus loin —, repose également sur la réalité d'une argumentation, devant répondre à la question : *pourquoi ces statistiques existent-elles ?* Ainsi, pour appréhender l'environnement dans lequel s'épanouissent ces systèmes, il s'agit ici de mettre en lumière les réseaux d'arguments politiques, sociaux ou scientifiques, qui justifient la légitimité d'une telle production et cadrent son processus de routinisation.

Un cadre législatif instable

La première structure permettant d'aborder ce cadre environnemental repose sur l'existence supposée d'une législation encadrant la production de la statistique muséale. En tout état de cause, elle compose un élément d'autant plus essentiel qu'elle relève d'acteurs institutionnels et s'applique à la statistique publique. Cependant, cette question suppose de distinguer deux logiques, entre la production statistique au sein des États et son application au secteur muséal.

⁹³¹ « *In short, it is clear that cultural observatories can perform their role in providing information and assessment, but also that role – not least important – of developing guidelines for redesigning their own territory's political and cultural strategies. And they can do this in a more effective manner as long as they count on legal, organizational and decision-making structures, which are independent from the public administration. It is no matter of ensuring an alleged and improbable “objectivity” but an impartial attitude, which can be reflected in assessments and judgments explicitly expressed and naturally unchallengeable.* »



L'absence d'une réglementation européenne sur les musées

Rappelons également que cette structure repose principalement sur les États, puisque — comme je l'ai mentionné plus tôt — la Culture (et a *fortiori* les musées) ne fait pas partie des prérogatives européennes, bien qu'elle en soit un enjeu de l'Europe unifiée. Il existe bien évidemment une réglementation définie par la Commission européenne, applicable aux pays appartenant au SSE (Système statistique européen). En effet, l'article 338 du Traité de Lisbonne⁹³² (2007) attribue au Parlement européen et au Conseil de l'Europe le soin « [d'arrêter] des mesures en vue de l'établissement de statistiques, lorsque cela est nécessaire à l'accomplissement des activités de l'Union ». Si les États membres de l'Union européenne opèrent ainsi dans le respect du cadre juridique édicté notamment dans la *Réglementation n° 223/2009 du 11 mars 2009* (Conseil de l'Europe), celle-ci ne définit pas des secteurs d'applications spécifiques ni ne formule d'exigence pour les statistiques culturelles. La nécessité d'une statistique culturelle et muséale est ainsi fonction des contextes nationaux, qui sont encore premiers dans cette réflexion.

Autour des législations nationales

De manière assez claire, l'ensemble des pays étudiés possèdent une législation encadrant leur activité statistique : elle en définit les acteurs, leur mandat, les programmes d'activités. Cette couverture pourrait ainsi proposer un éclaircissement quant aux domaines abordés. Pourtant, les réponses fournies par les différents acteurs interrogés — qui, pour la plupart, ont fait l'amalgame entre législation sur la production statistique et l'obligation juridique sur la statistique muséale — sont inversement proportionnelles à cet encadrement de l'activité statistique. Très peu font mention d'une législation justifiant ou encadrant la statistique culturelle, encore moins la statistique muséale. Quelques cas s'illustrent, mais leurs indications et leur périmètre restent pour le moins diffus. Certains États abordent ainsi la question de la statistique culturelle au sein de leur production statistique nationale. En Hongrie, l'article 7 de l'*Act CLV of 2016 on Official Statistics* inscrit dans le rôle de l'office statistique national (Központi Statisztikai Hivatal) celui de « coopérer à la croissance et au développement de la culture statistique⁹³³ » (Act No. CLV of 2016 on Official Statistics, 2016), tout comme la Suède (*Official Statistics Ordinance SFS 2001:100*, 2001) qui compte dans le contenu des statistiques officielles le domaine des « Cultures et Loisirs ». D'après Laimis Mikelevičius, Directeur général du Groupe de travail sur les Institutions de la mémoire (Atminties institucijų) au ministère de la Culture de Lituanie, la conception des statistiques s'appuie sur une autre catégorie de réglementations européennes dédiées aux expressions culturelles (*Council Decision 2006/515/EC of 18 May 2006 on the conclusion of the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, 2006) (L. Mikelevičius. Communication personnelle, 12 décembre 2020). Elle entérine

⁹³² Voir : Traité de Lisbonne modifiant le traité sur l'Union européenne et le traité instituant la Communauté européenne, signé à Lisbonne le 13 décembre 2007, 2007.

⁹³³ « *The duties of the HCSO shall be : q) to cooperate in the growth and development of statistical culture.* »



« [l'échange] des informations et [le partage de] l'expertise concernant la collecte de données et de statistiques sur la diversité des expressions culturelles ainsi que sur les meilleures pratiques pour sa protection et sa promotion⁹³⁴ » (article 19). Le secteur muséal n'est pas, de fait, explicitement mentionné, et si ces quelques directives peuvent avoir une influence sur l'existence d'une statistique culturelle, les institutions muséales ne peuvent être impactées que *de facto*.

Les législations statistiques sont ainsi pour le moins faiblement armées pour justifier de l'existence d'une statistique muséale. Mais cette question n'intègre pas non plus le cadre des législations muséales. Comme le raconte Joséphine Dezellus, « on [le DPP] s'était posé la question, il n'y a pas très longtemps. Dans des textes comme la loi sur les Musées de France, il n'y a pas de mentions là-dessus » (Annexe 1). Et de fait, parmi les acteurs interrogés, seules les représentantes de la Lettonie et de la République tchèque ont indiqué l'existence d'un lien entre statistique et musées au sein de leur législation. Jana Radová, cheffe du département de l'information et des statistiques culturelles du Národní informační a poradenské středisko pro kulturu (NIPOS, République tchèque), mentionne notamment que « les données sont utilisées pour remplir les obligations découlant des articles 9 et 10 de la *loi n° 122/2000 Coll. sur la protection des collections de musées* et sur les modifications apportées à d'autres lois, telles que modifiées, pour l'exécution des décrets de l'administration publique et l'établissement du budget du ministère de la Culture⁹³⁵ » (*Communication personnelle*, 6 mars 2020). De manière bien plus structurée, en Lettonie, la *Regulation of the Cabinet of Ministers No. 291 'Rules for compiling official statistics in the field of culture'* présente précisément la liste des indicateurs qui doivent être collectés sur les différents opérateurs culturels, notamment sur les musées (Noteikumi par oficiālās statistikas apkopošanu kultūras jomā, 2017).

Finalement, il apparaît clairement que la statistique muséale ne peut s'appuyer sur un cadre législatif qui lui offrirait une structure stable et délimitée : à quelques rares exceptions, pour le moins chancelantes, il n'y a pas, ou peu, d'obligations légales qui pourraient offrir un argument social à cette production.

Impact et utilité des statistiques : argument politique et social

Si l'appareillage législatif est pour le moins inconsistant, rendant caduque une argumentation purement législative dans un contexte européen, il faut ainsi exhumer les raisons de l'existence de cette statistique à partir de la question de son usage et de son impact. Celles-ci peuvent être abordées sous deux angles, celui de la connaissance et celui de l'action. Pourtant, dans le cadre de la statistique publique (Desrosières, 2014, p. 122), ces deux sphères fondées sur une séparation entre le scientifique et le politique ne peuvent constituer des motivations

⁹³⁴ « Parties agree to exchange information and share expertise concerning data collection and statistics on the diversity of cultural expressions as well as on best practices for its protection and promotion. »

⁹³⁵ « The data are used for the fulfilment of the obligation arising from § 9 and § 10 of Act No. 122/2000 Coll., On the protection of museum collections and on amendments to some other acts, as amended, for the performance of state administration decrees and budgeting of the Ministry of Culture. »



entièrement exclusives l'une de l'autre. Les objectifs de connaissance et d'actions ne peuvent structurer une délimitation pertinente tant la trame qu'elles forment s'enchevêtre de multiples façons.

L'une des principales raisons évoquées confirme l'idée de départ de ce travail de recherche, en convoquant la possibilité de percevoir l'évolution d'un secteur. Pour Tea Rihtar Jurić, documentaliste au Muzejski Dokumentacijski Centar (Croatie), les statistiques doivent permettre de :

créer une image générale — en fait, offrir des informations pertinentes qui donnent une vue d'ensemble de la communauté muséale croate, sur la base de laquelle il est possible de créer une politique muséale adéquate en Croatie, de fournir des données pour les stratégies (au niveau national), pour la planification (par exemple, la numérisation), pour voir l'amélioration (ou non) et les tendances, etc. Si vous avez moins d'enfants qui viennent au musée, que faut-il changer, etc.⁹³⁶ (Communication personnelle, 11 mars 2020)

Mais un tel constat, largement applicable au-delà des frontières de la Croatie par ailleurs, n'est pas entièrement satisfaisant. Car au-delà de la « simple » question de l'impact — désiré ou attendu — de cette production (le *pourquoi* ?), se pose celle des sphères sur lesquelles celle-ci agit (le *pour qui* ?) : c'est à cette condition seulement qui sera possible de mettre au jour une argumentation sociale pertinente, inscrite dans un contexte dynamique, de la statistique muséale.

Sphère politique

La statistique apparaît comme un outil permettant d'offrir une vision du paysage muséal, dans le but d'implémenter de nouvelles politiques culturelles et d'en assurer le suivi. Elle correspond ainsi à une « manière de faire de la politique⁹³⁷ » (Berit Fruelund Kjærside, Communication personnelle, 4 août 2020) justifiant à la fois l'encadrement d'un secteur et l'existence même de cette responsabilité. La statistique répond à un besoin des pouvoirs décisionnaires et politiques (M. Hagedorn-Saupe, Annexe 1), qui « [réagissent] mieux à des données quantitatives qu'à des données qualitatives⁹³⁸ » (G. O'Kelly, Communication personnelle, 23 juillet 2020).

⁹³⁶ « To create a general picture — in fact, to offer relevant information that provides an overview of the Croatian museum community, on the basis of which one can create an adequate museum policy in Croatia, to provide the data for strategies (on the national level), for planning (e.g. digitization), to see the improvement (or not) and the trends, etc. If you have fewer children coming to the museum, what they should change, etc. »

⁹³⁷ « I mean it's such an integrated part of the way we have been doing politics in Denmark for years, and actually the cultural ministry made a very big sort of an internal way of development of the human resources in the ministry, but also how to use it in developing politics. »

⁹³⁸ « So, a lot of data we collect would be quantitative, so we have found over the year that for our government in particular it would be a number game, so for us to be able to justify any decision-making or any proposal for support, we need to come to them with hard data and most of the time the government would react better to quantitative rather than qualitative data. »



La présence de la statistique peut ainsi justifier la mise en œuvre de mesures législatives, intégrées dans une politique dirigée par le gouvernement centralisateur. Par exemple, en France, cette évaluation reste profondément liée à la question structurante de la « démocratie culturelle, parce qu'on est au Ministère » (J. Dezellus, Annexe 1). Pour Isabelle Paindavoin (OPC), les statistiques permettent ainsi le suivi des opérateurs culturels et des décisions politiques : « C'est plutôt "un retour sur investissement" pour le politique. Qu'est-ce que ça donne ? Est-ce que c'est utile ? Est-ce qu'on change un peu la donne ? » (Annexe 1). En ce sens, l'un des effets les plus directs de la présence de données statistiques concerne la gestion d'un secteur. En l'occurrence, « le financement est bien sûr influencé par ces données, comme par exemple l'endroit où il faut se concentrer en termes de financement⁹³⁹ » (M. Rääbis, Communication personnelle, 28 juillet 2020).

Néanmoins, si le rôle des statistiques dans la sphère politique, comme justification ou évaluation de mesures gouvernementales, est clairement mentionné et admis chez la majorité des acteurs interrogés, ce rapport doit être particulièrement nuancé. D'une part, la corrélation directe de ces statistiques avec la formulation et l'implémentation de mesures politiques — d'autant plus dans le cas où plusieurs statistiques peuvent être produites sur le même territoire — ne peut être véritablement établie. D'un point de vue technique, le pilotage permis par la production de données agrégées ne permet qu'un « pilotage très grossier » (O. Moeschler, Annexe 1). Leur importance dépend ainsi de la place qui leur est accordée par les pouvoirs décisionnaires. Dans certains cas, les données ne sont pas utilisées⁹⁴⁰ (Z. Borošová, Communication personnelle, 3 avril 2020) ou si elles le sont, elles n'ont qu'un effet relativement restreint quant au financement du secteur. En France, « ce n'est pas parce qu'ils [les musées] vont avoir un taux de satisfaction plus bas en 2018 qu'en 2016 que leurs financements vont baisser, pas du tout » (J. Dezellus, Annexe 1). Pour Raluca Iulia Capota, documentaliste à l'Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală (Roumanie),

il est en effet difficile d'établir un lien entre les données et les mesures adoptées. En effet, d'autres facteurs influencent les décisions. Même si vous avez des statistiques, vous avez aussi ces autres facteurs. En ce qui concerne le financement, je pense que les autorités regardent plutôt les données dont elles disposent, qu'elles collectent elles-mêmes, parce qu'elles ont des institutions publiques sous la coordination, elles ont des rapports annuels, elles ont leur propre série d'indicateurs qu'elles suivent, parce qu'il y a aussi des processus pour les institutions culturelles publiques, la plupart d'entre elles doivent se conformer à la nomination de gestionnaires et par

⁹³⁹ « *Funding, of course, is affected by these data like where the focus needs to be placed in terms of funding.* »

⁹⁴⁰ En Slovaquie par exemple, « la collecte de données existe depuis près de 15 ans, mais jusqu'à présent, les données n'ont pas été beaucoup utilisées. Par conséquent, des unités analytiques comme la nôtre ont été mises en place pour que les politiques publiques reposent davantage sur une prise de décision basée sur des données, des preuves et des tendances » (Z. Borošová, Communication personnelle, 3 avril 2020). (« *Data collection has been around for almost 15 years, but so far the data has not been used much, and as a result, analytical units like us have been set up to make public policy more reliant on decision-making based on data, on evidence and trends.* »)



conséquent il y a des plans de gestion qui doivent être respectés, et certains indicateurs clés sont fournis aux autorités⁹⁴¹. (Annexe 1)

Mais l'un des points importants, à mon sens, réside dans la temporalité de la recherche, qui ne recoupe pas exactement celle du politique. Comme le rappelle Isabelle Paindavoine (OPC), « on arrive parfois trop tard, car le délai du scientifique n'est pas forcément celui du politique. Il va parfois un peu trop vite dans ses prises de décision. Nous, on arrive après avec une série de recommandations, et parfois c'est trop tard. Ça dépend de la vitesse, de la préoccupation du moment au niveau du politique » (Annexe 1).

La volonté politique apparaît ainsi comme le premier argument social de l'existence de la statistique muséale. Celle-ci produit ainsi un soubassement informationnel supposé guider et justifier l'action publique. Pour autant, les limites sont nombreuses pour évaluer la réalisation d'un lien direct entre le secteur observé et les pouvoirs gestionnaires et décisionnaires.

Sphère muséale

Pour autant, et malgré la place qui leur est accordée, l'observation et la production statistique autour de l'évolution du secteur muséal ne sont pas le terrain privilégié des politiques. Ils s'appliquent à une sphère tout aussi essentielle dans ce schéma : celle des musées. Trois catégories d'actions émergent des réponses des acteurs. La première appuie le caractère performatif de l'observation et des statistiques, dont l'effet le plus direct réside dans la mise en œuvre d'actions spécifiques en faveur des institutions muséales. En Pologne, Joanna Grzonkowska (NIMOZ) souligne ainsi que les données servent « [à] connaître les besoins du secteur des musées, le type d'aide dont il a besoin et les améliorations à apporter⁹⁴² » (Communication personnelle, 18 mars 2020). Le second aspect repose sur la capacité variable des établissements muséaux à développer leur fonction de recherche et donc à pallier un manque assez fréquent dans la mise en œuvre de dispositifs d'évaluation de recherche et/ou d'évaluation interne. Pour Joséphine Dezellus (DPP), « ces enquêtes doivent être aussi utiles aux établissements qui participent, c'est-à-dire pour les établissements qui ne peuvent pas eux faire d'enquête en interne ou qui ont peu de retours de leurs visiteurs, de pouvoir leur donner des informations sur leurs publics » (Annexe 1). Enfin, le troisième élément s'épanouit dans la possibilité d'un langage commun et intelligible entre sphère politique et muséale. Les statistiques se posent ainsi comme les créateurs d'un rapport de force et d'un « dialogue de gestion » (J. Dezellus, Annexe 1) entre pouvoir administratif et secteur muséal. Dans le cadre des musées de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Isabelle Paindavoine souligne que la

⁹⁴¹ « It's actually difficult to trace a link between data and the measures adopted. Because there are other factors that influence decisions. Even if you have statistics, you also have these other factors. In what funding is concerned, I think the authorities rather look at the data they have that they collect themselves, because they're having public institutions under the coordination, they have annual reports, they have their own set of indicators they are following, because there is also processes for public cultural institutions, most of them have to comply with appointing managers and consequently there are management plans that have to be respected, and certain key indicators are provided to the authorities. »

⁹⁴² « Sometimes we use data to know what the museum sector needs, what kind of help they need and what needs to be improved. »



publication (ponctuelle) de l'enquête *Approches quantitative et qualitative du secteur muséal en Fédération Wallonie-Bruxelles* (2015) « a dû être pour [les opérateurs culturels] un élément déclencheur pour s'appuyer sur des chiffres, pour négocier un certain positionnement » (Annexe 1). Dans ce cadre, outre les dynamiques que sa production enclenche, la statistique apparaît ainsi comme le point de jonction — à la manière d'un objet-frontière — permettant la communication entre les sphères (politique, économique, muséale) et offrant un « point d'appui pour le débat social » (Desrosières, 2014, p. 122) relatif à la place des musées dans ces territoires.

B. Organisation et fonctionnement entre systèmes d'information

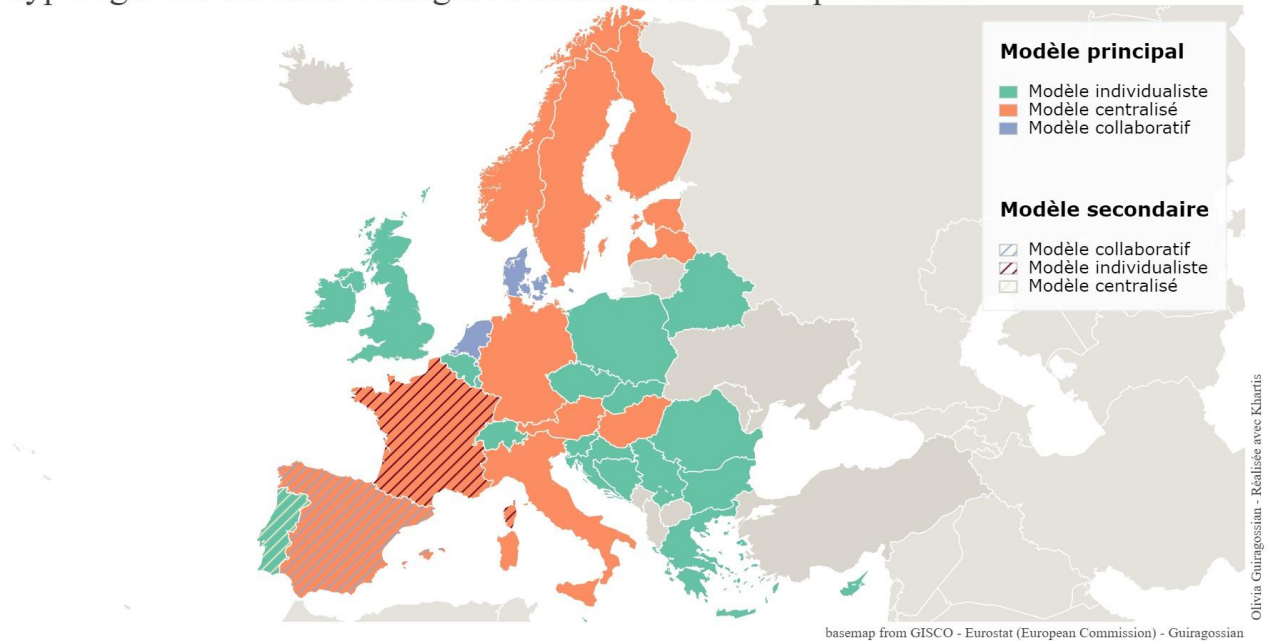
L'épanouissement de la statistique muséale s'inscrit ainsi dans un environnement politique, économique et social, au sein duquel elle doit faire valoir sa dimension d'interface communicationnelle entre différentes sphères d'acteurs. Néanmoins, la prise en considération de cet environnement est une condition nécessaire, mais non suffisante pour appréhender une véritable écologie des systèmes informels. Celle-ci suppose ainsi, en deuxième lieu, d'exhumer les multiples modalités de fonctionnement entre ces acteurs, à partir du territoire dans lequel ils sont implantés. Fonctionnent-ils en complète autarcie ? Existe-t-il une partition des compétences ? On n'observe pas, à l'échelle européenne, de démultiplication des acteurs liés aux données muséales à l'échelle nationale (entre un et cinq acteurs). Leurs compétences peuvent ainsi être divisées en quatre catégories d'actions, qui peuvent être exécutées simultanément, partiellement ou de manière exclusive. Les trois premières sont liées à l'activité même de l'observation statistique entre la mise en place d'enquête et la collecte des données, leur analyse et leur diffusion. Elles forment un écosystème garantissant l'existence même de cette statistique muséale. La quatrième — qui sera étudiée plus loin⁹⁴³ — peut être abordée de manière spécifique et autonome : en effet, la gestion de base de données muséales traduit principalement la dimension du recensement, permettant l'établissement de périmètres muséaux. Ainsi, la typologie administrative des acteurs (vu *supra*) ne laisse en rien présager du fonctionnement de ces structures d'informations, dont les relations peuvent être déterminées à partir de trois modèles (Fig. 47).

⁹⁴³ Voir : Chapitre 7. 2. « De la définition au concept statistique : les périmètres muséaux au prisme de leur comptabilité. »



FIGURE 47. Typologie des modèles configurationnels de la statistique muséale

Typologie des modèles configurationnels de la statistique muséale

**Le modèle « individualiste » (modèle 1)**

Le premier modèle identifié, concernant 21 pays (soit 63 % des pays étudiés), soit le plus répandu en Europe, pourrait être qualifié de modèle « individualiste ». En effet, dans cette configuration, chaque acteur produit et diffuse ses propres données statistiques : on y trouve ainsi autant (voir plus) de séries statistiques qu'il n'y a d'acteurs et les données ne sont pas mutualisées.

Il se retrouve évidemment dans les États où un seul acteur a été identifié, comme en Bosnie-Herzégovine (Federalni zavod za statistiku), en Bulgarie (Национален статистически институт, Institut statistique national) ou en Suisse (Office fédéral de la statistique), mais également dans les États où les collaborations n'ont pu se mettre en place ou ne sont pas stabilisées. Au Luxembourg par exemple, le Statec restructure depuis 2021 sa statistique culturelle, mais les échanges avec le ministère de la Culture ne sont, à ce jour, pas entièrement définis. L'une des implications de ce modèle, qui voit de fait cohabiter une multiplicité d'acteur sur le territoire et de données, suppose ainsi l'existence de périmètres d'observations et de méthodes différenciés. En Croatie, le Muzejski Dokumentacijski Centar et l'office statistique national Državni zavod za statistiku proposent par exemple deux types de statistiques. La première est réalisée annuellement pour les 160 musées enregistrés par l'État dans le *Register of Public and Private collections*, la seconde est développée tous les trois ans



à partir « du traitement statistique de trois rapports annuels différents⁹⁴⁴ (*Rapport sur les musées et les collections de musées, Rapport sur les galeries, Rapport sur les collections de musées*) et couvre 126 musées et collections muséales, 38 galeries and 39 collections (Državni zavod za statistiku, 2022). Dans ce cadre, les perspectives de collaboration apparaissent pour le moins difficiles et « les changements sont difficiles à mettre en place⁹⁴⁵ » (T. Rihtar Jurić, Communication personnelle, 11 mars 2020).

Le modèle « centralisé » (modèle 2)

Le second modèle, implanté dans 11 pays (soit 33,3 % des pays étudiés) est qualifié ici de « centralisé » : il traduit les configurations où une source principale diffuse ses statistiques, reprises par un ou plusieurs autres acteurs du territoire. Ce modèle est mobilisé notamment dans les pays avec une forte centralisation ou nécessité de centralisation. Par exemple, en Allemagne, État fédéral, la source principale est l'Institut für Museumsforschung SMB-PK, dont les données sont reprises par l'office statistique Statistisches Bundesamt. On retrouve cette même situation en France⁹⁴⁶, État centralisateur, où les données collectées par le Département de la politique des publics étaient — jusqu'au transfert de ces compétences au DEPSD réorganisé — réutilisées par l'INSEE et dans les productions du DEPS⁹⁴⁷ (*Chiffres clés de la culture, Atlas des politiques culturelles*).

Pour autant, même si le schéma directeur est simple (une source, plusieurs utilisations/utilisateurs) et fondé sur une dissociation claire entre production et diffusion, les configurations internes de ces flux d'informations ne sont pas identiques d'un pays à l'autre. En Estonie, les données produites par Eesti Statistikaamet (office national statistique) sont récupérées par Muinsuskaitseamet (Conseil national du patrimoine), qui en fait une analyse partielle correspondant à ses propres questionnements. L'exact inverse se produit en Finlande où les données sont collectées par le département muséal de Museovirasto (Agence du patrimoine finlandais), transmises à l'office statistique Tilastokeskus, et employées dans leurs statistiques culturelles.

⁹⁴⁴ « Les données présentées ici proviennent des rapports annuels collectés dans le cadre du rapport sur les musées et les collections de musées (formulaire MZ-1), soumis par les musées et les collections de musées qui conservent du matériel de musée, du rapport sur les collections de musées (formulaire MZ-2), soumis par les collections ainsi que du rapport sur les galeries (MZ-3), soumis par les galeries autonomes et les galeries faisant partie d'institutions, qui répondent aux critères prescrits. » (Državni zavod za statistiku, 2022) (« *Data given here are obtained from annual reports that are collected on the Report on Museums and Museum Collections [MZ-1 form], which is submitted by museums and museum collections that keep museum materials, on the Report on Museum Collections [MZ-2 form], which is submitted by collections as well as on the Report on Galleries [MZ-3], which is submitted by self-contained galleries and galleries that are parts of institutions, which meet prescribed criteria.* »)

⁹⁴⁵ « *We collaborated, but changes are difficult to be implemented.* »

⁹⁴⁶ Le cas de la France reste cependant particulier : cette modalité ne prend pas en considération les données de l'Enquête annuelle sur les musées de France (qui ne sont à ce jour, pas accessible, hormis les données 2017) ni le cas de l'OCIM. Comme je le mentionnerai plus tard, elle indique une difficulté à envisager des modèles entièrement purs.

⁹⁴⁷ Yann Nicolas (DEPSD) note ainsi que « jusque-là en fait, on récupérait les chiffres du DPP, c'est-à-dire que quand vous regardiez *Les Chiffres clés*, le chapitre « Musées » c'était en fait l'exploitation des données de nos collègues » (Y. Nicolas, Communication personnelle, 13 décembre 2021).



Le modèle « collaboratif » (modèle 3)

Le dernier modèle répertorié constitue le dernier étalon d'une modélisation pensée à travers les possibilités de collaborations sur un même territoire. Moins répandu et bien plus rare — il ne concerne que deux pays dans notre panorama (Danemark, Pays-Bas) —, le modèle « collaboratif » est certainement le plus délicat à mettre en œuvre, puisqu'il résulte à la fois d'une mise en commun d'une compétence et de la recherche d'un périmètre harmonisé, nécessitant négociation et accord des acteurs implantés sur un territoire.

Au Danemark, la collecte des données statistiques est réalisée par Danmarks Statistik (office statistique) sur l'ensemble des institutions qui s'identifient comme « musée », « ce qui signifie que les statistiques danoises ne concernent pas seulement les musées qui s'appliquent à la législation sur les musées, mais aussi les musées qui sont conventionnellement catégorisés en tant que musées » (B. Fruelund Kjærside, Communication personnelle, 4 août 2020). Un accord a ainsi été mis en place avec l'agence Slots — og Kulturstyrelsen afin d'« extraire les chiffres sur les musées subventionnés par l'État » (B. Fruelund Kjærside, Communication personnelle, 4 août 2020) et d'en faire une analyse spécifique répondant aux besoins d'évaluation et de gestion du secteur. Il existe donc, à partir d'une même question, deux types de productions statistiques répondant à des besoins différenciés.

Le cas le plus complexe et significatif est peut-être celui des Pays-Bas, dont le processus d'harmonisation des statistiques a été acté en 2015. Pour Nico Heerschap (Centraal Bureau voor de Statistiek — CBS), « avant, les choses n'étaient pas organisées⁹⁴⁸ » (Annexe 1) — ce qui reviendrait à dire au regard de la modélisation présentée qu'elles correspondaient à un modèle « individualiste ». Les statistiques étaient ainsi réparties et produites de manière indépendante par trois types d'acteurs, aux périmètres d'observations et aux méthodes d'enquêtes (questionnaires) indépendantes et variables : l'office statistique national (Centraal Bureau voor de Statistiek) travaillant en concertation avec le ministère de la Culture (Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen ou OCW), l'association des musées (Museumvereniging) et l'agence gouvernementale du patrimoine culturel (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed). La volonté d'une harmonisation de ce processus de collecte et de production émerge ainsi de la prise de conscience d'une situation qui n'est avantageuse pour aucun des partis⁹⁴⁹ — comme le note Robert Oosterhuis, conseiller politique au ministère (OCW) (Annexe 1) — mais fait reposer un « poids conséquent » de cette multiplication des enquêtes sur les musées même⁹⁵⁰ (N. Heerschap, Annexe 1).

⁹⁴⁸ « *Before, things were not organized.* »

⁹⁴⁹ « Parce qu'il n'était pas dans l'intérêt du ministère des Pays-Bas, ou de n'importe quel ministère de la Culture, d'avoir quatre statistiques sur les musées. À mon avis, personne n'y a intérêt. Mais c'est quand même un peu difficile » (R. Oosterhuis, Annexe 1). (« *Because it was not in the interest of the Dutch, or any Ministry of Culture, to have four statistics on museums. In my opinion, it is in nobody interest. But it's still kind of difficult.* »)

⁹⁵⁰ « *So the people who are dealing with the figures about museums were rather confused. The burden of the museums was rather high.* »



La configuration actuelle résulte d'un processus d'harmonisation « partielle », pour lequel « certaines mesures ont été prises, mais malheureusement, pas toutes les étapes⁹⁵¹ » (N. Heerschap, Annexe 1). Le périmètre d'observation, sous la responsabilité de l'agence Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed et incluant l'ensemble des musées de la Museumsvereniging⁹⁵² forme une population commune aux trois organisations. Le questionnaire d'enquête est également le résultat d'un processus de mutualisation, au travers de réunions régulières permettant d'aborder les différentes questions à mettre en place. Pour autant, la production finale ne repose pas dans un unique rapport harmonisé.

L'association des musées Museumsvereniging, pour des « raisons de lobbying » (R. Oosterhuis, Annexe 1) ou d'inquiétudes — que je préciserai *infra* — quant au futur des données statistiques⁹⁵³ (N. Heerschap, Annexe 1), réalise ses propres analyses uniquement sur les musées dépendants de son périmètre, à partir des données collectées de manière conjointe. Cette volonté d'indépendance a également des répercussions sur le processus même de collecte. Les questionnaires sont envoyés séparément par Museumsvereniging (sur son périmètre) et par le CBS (sur le périmètre harmonisé), avec deux précisions : tous les musées interrogés par l'office statistique ont obligation d'y répondre, hormis ceux ayant déjà transmis leurs réponses à l'association des musées.

Ainsi, le cas dessiné par les Pays-Bas est particulier : il explicite bien les volontés de mutualisation des enquêtes statistiques, supposant un processus de négociation entre les acteurs qui en ont la responsabilité. Si l'harmonisation entière et totale de ce processus pouvait aboutir à un modèle de collaboration centralisé, le modèle collaboratif souligne — et il me semble que c'est un point fondamental dans un secteur où les chiffres des productions prennent le pas sur les intentions des producteurs — des besoins et des positionnements différenciés des acteurs.

Limites d'une modélisation écologique

Plusieurs configurations sont ainsi possibles, tributaires des enjeux politiques et économiques des États : elles indiquent le fonctionnement en réseau de ces entités qui ne peuvent agir en complète autonomie. Cette proposition de modélisation, si elle permet de mettre en évidence

⁹⁵¹ « *So we made some steps, but unfortunately, not all the steps.* » (N. Heerschap, Annexe 1)

⁹⁵² Les musées de la Museumsvereniging intégrés dans le périmètre d'observation mis en place par la Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed doivent cependant répondre aux exigences de cette organisation : « il faut être ouvert, il faut avoir des objectifs muséaux, quelque chose comme ça, lié à la définition de l'ICOM » (N. Heerschap, Annexe 1). (« *Besides that, the museums of the Cultural Heritage Agency also include non-registered museum, they have to fit with the rules of this Cultural Heritage Agency. So we have some rules: you have to be open, you have to have museum goals, something like that, connected to the ICOM definition.* »)

⁹⁵³ « Parce qu'ils ont également peur que nous ne continuions pas ce type de statistique. Lorsque nous avons dit que nous ne voulions pas poursuivre ces statistiques il y a quelques années, ils ont dit "vous n'êtes pas fiables, si vous arrêtez, nous n'aurons pas de chiffres." » (N. Heerschap, Annexe 1) (« *Because they are also afraid that we will not continue this kind of statistic. When we said we didn't want to continue this statistic a few years ago, they said, "You are unreliable, if you stop, we don't have figures."* »)



les variations de configuration des structures informationnelles tout en proposant un moyen de les comparer, se heurte cependant à certaines limites qui exigent de l'aborder avec nuance.

Coexistence des modèles

Les trois modèles identifiés ne peuvent décrire de manière exclusive les configurations existantes au sein d'un même territoire. En effet, dans certains cas, ces modalités de fonctionnement ne sont pas entièrement « pures », mais peuvent coexister. En France notamment, les productions de l'OCIM ne rentrent pas dans le cadre d'une statistique centralisée, puisqu'elle ne correspond qu'à l'activité et au périmètre de l'organisation (*modèle 1*). En Espagne, la División de Estadística y Estudios (Division des statistiques et des études) du ministère de la Culture et des Sports — dans le même schéma entretenu en France entre le DEPSD et l'INSEE — produit l'ensemble des données disponibles sur le territoire (*modèle 2*). Cependant, la collecte de ces données est partagée : elle résulte non seulement d'une remontée des données territoriales, puisqu'un responsable local est responsable de l'envoi des questionnaires sur son périmètre (O. Ovejero, Annexe 1). Mais cette logique est également appliquée au niveau des musées nationaux. En effet, la sous-direction des musées nationaux (Subdirección General de Museos Estatales) a la « même obligation avec [les] 16 musées nationaux, et [collecte] également les données du Musée du Prado, du Musée Reina Sofia et du Musée de la Bibliothèque nationale⁹⁵⁴ » (O. Ovejero, Annexe 1). Les données de ces 19 musées sont ainsi tributaires de l'activité de cette sous-direction, tendant à partager la responsabilité de la collecte sur plusieurs acteurs (*modèle 3 ou collaboratif*). Dans le cas du Portugal, il existe deux types productions de données sur la statistique muséale. La première est réalisée par la Direção Geral do Património Cultural fondée sur l'observation des musées nationaux (*modèle individualiste*). La seconde cependant dépend de l'Instituto Nacional de Estatística (INE) dont les données peuvent être utilisées ou diffusées par l'Observatório Português das Atividades Culturais (*modèle 2, ou centralisé*).

Transformations

Cette transcription des systèmes d'information liés à la statistique muséale peut s'avérer d'autant plus complexe que ces systèmes ne sont pas figés dans le temps. Plusieurs voient leurs modèles évoluer, soit dans le sens d'une autonomisation, soit d'une meilleure collaboration entre eux. En Belgique, les Flandres fonctionnent actuellement sur un modèle *individualiste*, mais tel ne fût pas toujours le cas et ne le sera peut-être plus. Olga Van Oost (directrice du FARO, Flandres) indique ainsi qu'un processus de renégociation est en cours avec le Departement Cultuur, Jeugd & Media (Département de la Culture, de la Jeunesse et des Médias) pour remettre au jour une collaboration — et donc un modèle *collaboratif* — en

⁹⁵⁴ « The procedure is the following: there is a representative of everyone on the territories, so which is the local responsible for the museums. This person sends the questionnaire to the museums in his/her territory. This person collects and sends the result to the Division of Statistics. We have the same duty with our 16 museums, and we collect the data of the Prado Museum, of the Reina Sofia Museum and the Museum of National Library too. So we collect the 19 and we send the data to the Division of Statistics. » (O. Ovejero, Annexe 1)



place jusqu'en 2016 pour observer le champ patrimonial (O. Van Oost, Annexe 1). Comme celle-ci le note, « c'est le genre de discussion où le gouvernement flamand veut rassembler des données sur le domaine subventionné et le domaine reconnu et où nous serions responsables du reste du domaine du patrimoine en Flandre. Donc aussi les petits musées⁹⁵⁵ » (O. Van Oost, Annexe 1). Cette idée d'un modèle *en puissance* est également présente dans la reprise d'activité du Statec (Luxembourg) où les rapports entre le ministère de la Culture et l'office statistique ne sont pas encore clairement figés et définis, mais où la volonté des acteurs serait celle d'une harmonisation des enquêtes afin de limiter leur nombre (R. Schmitz, Annexe 1).

L'examen des relations entretenues par les acteurs de la statistique muséale est parlant sur un point : il n'est pas possible de définir un unique modèle, une seule modalité de fonctionnement voire une même intention de collaboration entre ces différents protagonistes des statistiques européennes des musées. De fait, la modélisation des configurations relationnelles entre acteurs suppose une approche plus fine, fondée sur ces entités institutionnelles, sur les découpages de leurs compétences et sur un ensemble d'éléments que le produit *fini* de la statistique (c'est-à-dire, les chiffres) ne peut transcrire : les intentions, les négociations et les tensions pouvant exister entre ces acteurs.

C. Intégration des statistiques muséales : autour du concept d'« observatoire »

Le mouvement engagé dans cette description de l'écologie des infrastructures informationnelles requiert alors d'en aborder un dernier aspect relationnel. Car la statistique muséale ne compose qu'une modalité de l'information produite et disponible sur les musées, formant un espace de recherche caractérisé par son rapport aux enjeux des décisions politiques. Les acteurs de la statistique nécessitent ainsi, au-delà de leur environnement et des relations qu'ils entretiennent les uns les autres, de voir leur positionnement évalué à l'aune de l'inclusion de ces statistiques au sein d'un écosystème plus complet d'éléments informationnels, conditionnant l'existence d'« une infrastructure de recherche bien intégrée⁹⁵⁶ » (Schuster, 2002, p. 16).

L'observatoire comme matrice structurelle

Si le propos n'est pas ici de décrire de manière exhaustive chacune des entités répertoriées, cette réflexion peut prendre racine à partir du concept d'« observatoire » au fondement même de cette recherche. Dans un double mouvement, peut-on définir ces acteurs comme des observatoires ? À l'inverse, ces acteurs s'identifient-ils ainsi ? Les dénominations de ces

⁹⁵⁵ « *And this is the kind of discussion where the Flemish Government want to gather data about the subsidized field and the recognized field and we would be responsible for the rest of the heritage field in Flanders. So also the smaller museums.* »

⁹⁵⁶ « *A well-integrated research infrastructure.* »



institutions ne sont, à ce titre, que peu parlantes : parmi les 86 entités recensées, seules quatre comportent le titre d'observatoire (l'Observatoire des politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Belgique ; le Publieks Observatorium van de federale wetenschappelijke instellingen — Observatoire du public des établissements scientifiques fédéraux — en Belgique ; l'Observatorio de museos, Espagne et l'Observatório Português das Atividades Culturais, Portugal), dont un seul est dédié au secteur muséal. La question de l'identification n'est de fait pas anodine : elle permet de comprendre, dans un sens, la formation d'un système informationnel à partir des compétences afférentes à ces différentes institutions, et d'entériner leur participation à la construction d'une représentation du phénomène muséal. L'observatoire n'a ainsi que peu d'intérêt à être considéré uniquement comme « un » modèle institutionnel, d'autant qu'« [il combine] une variété hybride à partir des différents modèles sous une rubrique commune⁹⁵⁷ » (Schuster, 2002, p. 9). Il constitue surtout une matrice structurelle permettant d'évaluer l'activité des différents acteurs recensés.

Les entretiens réalisés avec les différents acteurs de la statistique muséale laissent entendre un élément assez éclairant sur leur rôle dans une structure informationnelle globale : peu d'entre eux se définissent comme des observatoires, *a fortiori* des « observatoires de musées ». Les arguments mobilisés apparaissent ainsi comme autant de traits structurels de l'activité statistique. Mais n'émergeant pas de manière constante, ils rappellent également la difficulté à définir les contours de l'observatoire de musée et sa compréhension comme concept.

Quatre éléments apparaissent de manière claire chez les différents acteurs pour justifier leur rôle — ou non — comme observatoire et constituent les conditions nécessaires et non exclusives d'un système informationnel « intégré ».

Le premier s'attache à la possibilité de se focaliser sur le champ muséal et interroge par extension le périmètre observé : ce n'est par ailleurs pas le cas des observatoires précédemment mentionnés, à l'exception de l'Observatorio de museos (Espagne) qui ne produit par ailleurs pas de statistiques muséales. L'idée d'une institution qui ne serait pas consacrée spécifiquement au musée justifie pour Raluca Iulia Capota (Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală) l'idée qu'il n'existe pas d'institutions pouvant être perçues comme telles en Roumanie : « Même l'Institut national des statistiques ne s'intéresse pas aux musées, il a l'obligation de rassembler et d'interpréter des données statistiques sur toutes les institutions, sur tous les types d'institutions. Il n'est pas spécifiquement orienté vers les musées⁹⁵⁸ » (Annexe 1). Cet argument est notamment étayé dans le cas de la France, où Joséphine Dezellus, décrivant la situation de l'ancien Département de la Politique des publics,

⁹⁵⁷ « *Instead, they combine a variety of hybrids of the different models under a common rubric.* »

⁹⁵⁸ « *Even the National Institute of Statistics: they don't have museums in focus, they have this obligation to gather and interpret statistical data on all institutions, on all kinds of institutions. They are not specifically oriented towards museums.* »



rappelle que celui-ci n'étudie pas uniquement les musées, et souligne dans le même temps l'hypothèse minimale de la population observée :

C'est vrai que l'on utilise le mot « observatoire » parce que l'on a des outils qui sont créés depuis longtemps, qui permettent de suivre l'évolution des données dans le temps et que l'on actualise fréquemment. C'est en ce sens-là que selon moi, on peut parler d'observatoire. Après, les limites c'est qu'on est sur un périmètre administratif, puisque l'on travaille sur des musées qui ont une appellation, ou qui sont sous une tutelle. C'est toujours la même chose, lorsque l'on parle du Ministère, on a toujours cet objectif de connaissance et toujours un objectif lié à des questions plus administratives. Mais, je pense qu'on peut parler d'observatoire des patrimoines. (Annexe 1)

Le second élément réside dans la fréquence et la régularité des enquêtes et de leur publication. Outre la dimension transversale des études qui y sont réalisées, l'Observatoire des Politiques culturelles (Fédération Wallonie-Bruxelles) ne peut prétendre constituer un observatoire de musées, car « ce que l'on fait actuellement n'est pas récurrent » (I. Paindavoine, Annexe 1), voire seulement ponctuel, tant la statistique est tributaire des besoins du politique. De même, l'Irish Museums Association, qui joue un rôle majeur dans la connaissance et l'animation du réseau muséal du territoire irlandais, ne fournit des données statistiques muséales que tous les dix ans, l'écartant ainsi du fonctionnement constant et continu que requiert le modèle de l'observatoire.

Au-delà de ces deux premières caractéristiques, que l'on pourrait qualifier de « techniques », le troisième argument s'appuie sur les synergies existantes au sein d'une même entité informationnelle. Il appuie ainsi l'existence d'un écosystème informationnel complet qui ne se limite pas à la production chiffrée et peut fonctionner comme un centre de ressources (Mairesse et Doyen, 2020). J. Mark Schuster (2002) rappelle ainsi l'argumentation développée par Frédérique Patureau (DEPS, ministère de la Culture) pour laquelle « la recherche en matière de politique culturelle comporte trois éléments essentiels : (1) les études, (2) les statistiques et (3) la documentation » (p. 16). Cette même approche peut être appliquée sur le champ muséal afin d'offrir une « vision claire [de ce] secteur⁹⁵⁹ » (M. Rääbis, Communication personnelle, 28 juillet 2020). Cette intégration informationnelle est bien présente dans l'organisation de Kulturdirektoratet (Norvège) où Bård Bie-Larsen mentionne que la structure

[travaille] sur la construction de cette base de connaissances pour la politique des musées et ce n'est pas seulement les statistiques que nous réalisons. Nous sommes également en dialogue avec le secteur des musées à différents niveaux et à différentes occasions. Tout au long de l'année, nous organisons des séminaires et nous travaillons avec la Bibliothèque nationale et les Archives nationales sur les stratégies de

⁹⁵⁹ « *There is no other institution that has a clear picture of the museum sector.* »



numérisation et les solutions de conservation à long terme des collections numérisées⁹⁶⁰. (Communication personnelle, 19 août 2020)

Enfin le quatrième élément s'appuie sur l'« [observation] de l'évolution du paysage muséal » (L. Stauffer, Annexe 1) sur le territoire, et sur les transformations induites à la fois dans la prise de décision dans les sphères politiques et muséales. Le rôle de l'observatoire est ainsi de former un « partenaire de collaboration utile pour les différents niveaux publics qui s'occupent des musées⁹⁶¹ » (B. Bie-Larsen, Communication personnelle, 19 août 2020). De fait, si l'observation est « neutre », elle doit avoir un effet sur les politiques, et sur la gestion des périmètres de musées, dans une volonté performative.

Une intégration inégale des acteurs de la statistique

Au regard des différents traits structurels envisagés, peu d'acteurs responsables de la production de données statistiques correspondent *in fine* à la matrice dessinée par le modèle de l'observatoire. Ce noyau est ainsi constitué de neuf institutions (Tab. 29), parmi les 86 recensées, qui répondent à ces quatre critères (périmètre spécifique, fréquence de production, documentation, actions et lien avec le secteur politique et muséal).

TABLEAU 29. Liste principale des acteurs de la statistique muséale fonctionnant comme des observatoires de musées.

Pays	Structure
Allemagne	Institut für Museumsforschung SMB-PK
Croatie	Muzejski Dokumentacijski Centar
Espagne	Ministerio de Cultura y Deporte (División de Estadística y Estudios et Observatorio de Museos de España)
Estonie	Muinsuskaitseamet
Finlande	Museovirasto
Hongrie	Országos Muzeológiai Módszertani és Információs Központ (OMMIK)
Norvège	Kulturdirektoratet
Pays-Bas	Museumvereniging
Pologne	Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ)

⁹⁶⁰ « As I mentioned earlier the massive report, we do annually on results in museums with public funding, we're working on benchmarking, we are working on building this knowledge base for museum policy and it's not only the statistics we also do we're in dialogue with the museum sector on different levels on different occasions. All through the year we're doing seminars, we're working with, so I also mentioned the National Library and the National Archives on digitalization strategies on long-term preservation of digitized collections solutions. »

⁹⁶¹ « And then the observatory role is growing into a more useful collaboration partner for all different public levels that deal with museums. »



Ils constituent un ensemble de lieux, symboliquement importants, remettant la recherche au centre de l'action politique. Monika Hagedorn-Saupe décrit ainsi l'activité de l'Institut für Museumsforschung :

Nous ne l'appelons pas ainsi, mais d'une certaine manière, c'est quelque chose comme ça. Nous essayons de suivre le développement des musées en Allemagne, nous essayons de voir quels sont les sujets critiques, quels sont les sujets pertinents, comment nous pouvons les soutenir, l'endroit où vous pouvez obtenir des informations sur les musées. En quelque sorte, il s'agit d'un observatoire de musées⁹⁶². (Annexe 1)

Cela ne revient évidemment pas à exclure l'ensemble des acteurs recensés qui ne correspondraient pas à cette matrice d'un écosystème informationnel complet. Néanmoins, à partir de ces quatre critères, il est possible d'envisager des niveaux variables d'intégration. On y retrouve là encore l'idée d'une structure formée en cercles concentriques, s'éloignant du centre par le nombre d'éléments respectés. Finalement, la diversité des acteurs répertoriés repose également sur cette dernière infrastructure, qui se décline en plusieurs modalités relationnelles. Elle traduit ainsi des systèmes informationnels plus ou moins « bien intégrés », et dans une certaine mesure plus ou moins stables pour offrir une représentation du phénomène muséal et de son évolution.

Ainsi, la présence d'une statistique muséale dans tous les pays d'Europe étudiés et le nombre conséquent d'acteurs nationaux répertoriés (86 pour 33 pays) aurait pu aboutir à l'idée — bien que réductrice — d'une structure informationnelle européenne solide et stable, témoignage d'un intérêt croissant pour la statistique muséale. Tel n'est pas le cas ici, car l'analyse poussée — toute proportion gardée — des acteurs institutionnels au centre de ce processus évoque un schéma contradictoire. La description catégorielle de ces agents de la statistique muséale et de leurs configurations relationnelles fait apparaître un ensemble de structures diverses et inégalement intégrées dans un écosystème informationnel, qui remettent ainsi en question le consensus autour de la nécessaire existence des statistiques muséales, et de par extension, de contextes de productions stables.

3. Un écosystème informationnel instable ?

Le dernier acte de ce portrait des acteurs de la statistique européenne repose ainsi sur les caractéristiques et les faiblesses des structures informationnelles, dont certains traits — le caractère imparfait, la situation géographique, l'importance des ressources humaines — ont été esquissés plus tôt⁹⁶³ à partir de l'étude des systèmes muséaux français, britannique et états-unien. Cette réflexion prend racine à partir de la notion de « stabilité » qu'un tel système

⁹⁶² « *We don't call it that, but in a way, it is something like this. Because of what we do, we try to follow the development of museums in Germany, we try to see what the critical topics are, what the relevant topics are, how we can support them, the place where you can get information about the museums. So in a way, it is an observatory of museums.* »

⁹⁶³ Voir : Chapitre 5. 2. C. « La réévaluation : un « moment » politique ? ».



requiert « dans l'idéal » : elle est fortement liée d'une part à la possibilité d'obtenir des informations dans la durée (pour une vision évolutive du secteur muséal), mais également d'assumer l'augmentation (supposée) du volume de données disponibles et demandées par les acteurs politiques⁹⁶⁴ (Schuster, 2002, p. 46).

A. Transformation des acteurs de la statistique : un portrait mouvant

La notion de stabilité rapportée dans ce panorama une perspective temporelle qui n'a pas été prise en compte — ou seulement évoquée — jusqu'alors. Généralement envisagée à partir de la production de données, elle n'est que peu appliquée sur le champ des acteurs qui en ont la charge. Réalisé comme une photographie instantanée des protagonistes de la statistique européenne (actifs sur la période 2018-2022), ce portrait général, mettant en avant plus des typologies que les acteurs individualisés, élargue de fait les enjeux de la transformation même de ces acteurs. Pour autant, et sans proposer ici une vision historique ou historicisée de chacune de ces institutions⁹⁶⁵ — ce qui serait pour le moins une entreprise fastidieuse et constituerait un sujet de recherche en soi —, il est possible ici de mettre en lumière certaines créations, disparitions ou mutations, observées ou rapportées lors des entretiens. Ceux-ci ont un effet direct sur la statistique muséale (en tant que *processus* et comme *produit*) et ses conditions de réalisation.

Observer les observatoires : complexité d'une mémoire

Tout comme l'observation du secteur muséal, celle des acteurs institutionnels de la statistique devrait permettre d'en relever — comme pour toute organisation — les créations, les disparitions ou les métamorphoses. Avant donc d'en dessiner quelques traits évolutifs, j'attire l'attention du lecteur sur un élément qui m'apparaît comme significatif du fonctionnement de la statistique muséale européenne.

Dans une configuration idéale et en s'appuyant sur son réseau d'acteurs nationaux de la statistique, EGMUS aurait pu contribuer à retracer ce panorama évolutif. Ce n'est cependant pas le cas, et ce, pour deux raisons. La première est relative au fonctionnement même de l'organisation, constituée autour d'un groupe central (le « *core group* ») et accueillant au fur et mesure des années des acteurs « satellites », participant de manière plus ou moins régulière aux réunions annuelles ou aux collectes de données statistiques. La seconde repose sur les balbutiements d'une recherche structurée sur ces acteurs, malgré les travaux récents menés

⁹⁶⁴ « Il est probablement juste de dire que la demande de données et d'informations pertinentes pour les politiques n'a jamais été aussi forte qu'aujourd'hui. » (Schuster, 2002, p. 46). (« *It is probably fair to say that there is more demand for policy-relevant data and information than there has ever been before.* »)

⁹⁶⁵ Je note cependant qu'il serait possible et pertinent d'envisager une approche historique des acteurs de la statistique européenne : cette vision mériterait d'être développée lors de travaux ultérieurs, afin de renforcer ou de nuancer les éléments qui seront ici mis en valeur et de valoriser un ensemble de travaux portant sur le sujet.



conjointement avec Eurostat⁹⁶⁶. Ainsi, la structure même de l'organisation, formant un espace en constante négociation, ne permet pas de savoir clairement et précisément quels sont les acteurs et comment ceux-ci se meuvent sur leur propre territoire. Robert Oosterhuis (OCW) souligne cette difficulté de structuration des informations sur et au sein du groupe : « Ce que nous faisons maintenant, le groupe de courriels de l'année dernière et de cette année encore, ce n'est pas la bonne façon de procéder, je pense... nous oublions certaines personnes qui étaient là il y a quelques années⁹⁶⁷ » (R. Oosterhuis, Annexe 1). Cette amnésie collective fait écho à un second argument relatif à l'étude des outils de la statistique, « angle mort » de l'étude des musées⁹⁶⁸, qui souligne la discontinuité de la mémoire de ces espaces et de ces acteurs. Rarement étudiés en tant que tels, leur connaissance repose en grande partie dans la mémoire des personnes qui y ont contribué et s'efface face aux mouvements internes et aux trajectoires individuelles de carrière.

Transcrire une vision claire et éclairée des transformations des structures informationnelles, des mouvements relatifs à leurs responsabilités, et de fait, des données produites sur l'ensemble du territoire considéré, s'avère une tâche ardue. Elle s'appuie ici principalement sur des sources orales qui n'ont aucune prétention de retranscrire les changements de ce secteur d'étude de manière exhaustive, mais peuvent en tracer quelques directions.

Les modifications des structures et des responsabilités

L'existence des acteurs institutionnels de la statistique muséale connaît les mêmes vicissitudes que toute organisation. Malgré leur gestion en majorité publique et leur rôle dans la connaissance et la gestion d'un secteur — *a fortiori* qualifié de « permanent » —, ceux-ci naissent, vivent, parfois se transforment, et disparaissent.

La disparition

Il n'est, de fait, pas surprenant de retrouver les traces de certaines institutions qui n'apparaissent pas dans le panorama des acteurs répertoriés. C'est le cas du Belarusian State Institute of Culture Issues (Institut d'État biélorusse des questions culturelles) et de son Laboratory of Museology and Museum Activity (Laboratoire de muséologie et des activités muséales) dont l'activité est présentée au sein d'EGMUS jusqu'en 2013⁹⁶⁹. Aux côtés de l'office statistique national Belstat (Национальный статистический комитет Республики

⁹⁶⁶ Voir : Chapitre 7. 1. B. « Envisager une comparabilité partielle : une approche de la diversité muséale européenne ». Cette collaboration, portée principalement par Nico Heerschap (EGMUS, CBS) et Eurostat a pour ambition première d'étudier le fonctionnement des statistiques nationales, dans une certaine manière comme cela a été fait ici. Un portrait a été présenté par Nico Heerschap lors de la réunion plénière 2023, à partir des réponses de 12 pays.

⁹⁶⁷ « *Because what we do now, the thing that we make, the group of emails from last year and this year again, and this is not the way to do it I think. Because it's obvious. We forget some people who were there a few years ago.* »

⁹⁶⁸ Voir : Chapitre 5. 1. B. « Représenter et observer les musées de France ».

⁹⁶⁹ Il s'agit de la date de la dernière participation en réunion plénière (18 et 19 novembre 2013, 15^e réunion plénière, Paris), les précédentes participations de la Biélorussie ayant eu lieu en 2004 (en juin 2004 au Luxembourg et en octobre 2004 à Berlin) et en 2005 (mai 2005 au Luxembourg). Cependant, les dernières données répertoriées par EGMUS datent de 2009.



Беларусь), l'Institut avait ainsi en charge depuis 2000 un rapport analytique sur les musées mis en place tous les trois ans par le Laboratoire de muséologie et des activités muséales ainsi le répertoire des musées du pays (Hagedorn-Saupe et al., 2004, p. 17). Mais depuis, l'Institut et le Laboratoire semblent être éteints ou tout du moins, il n'a pas été possible de retrouver la trace de leur activité. Les statistiques muséales de Biélorussie se concentrent ainsi autour de l'action de Belstat et du Centre pour le catalogue d'État du Fonds des Musées de la Biélorussie⁹⁷⁰ (Государственный каталог Музейного фонда Республики Беларусь) pour ce qui relève du recensement des institutions muséales.

Au Portugal, le panorama des acteurs de la statistique muséale a radicalement changé au tournant des années 2010. Clara Camacho (DGPC) rapporte ainsi la disparition de deux des trois institutions intervenant dans les années 2000 dans ce processus. Le premier est l'ancien organe directeur des musées, le Portuguese Museum Institute (Institut portugais des Musées) : celui-ci disparaît en 2012 et fusionne avec l'ancien Institute for Cultural Heritage (Institut pour le Patrimoine culturel) donnant ainsi naissance à la Direção Geral do Património Cultural. Le second, l'Observatory of Cultural Activities (Observatoire des Activités culturelles) avait parmi ses missions celle de « recueillir toutes les informations et données relatives aux entités appelées “musées” au Portugal » (C. Camacho, Annexe 1) et de gérer une base de données d'environ 1000 établissements muséaux⁹⁷¹ (C. Camacho, Annexe 1). Sa fermeture en 2013 a ainsi, à ce regard, deux conséquences : d'une part, la perte des données portant sur ce périmètre (inclusif) de musées — comme cela a pu être le cas en France avec l'arrêt de *l'Inventaire des lieux d'expositions permanentes* mené un temps par le SER/DEP⁹⁷² —, et de l'autre, une rupture dans la production de données entre 2014 et 2018 de l'observatoire⁹⁷³, remplacé à cette date par l'Observatório Português das Atividades Culturais (C. Camacho, Annexe 1).

La disparition de ces acteurs⁹⁷⁴ incarne une situation « extrême » dans laquelle se dissolvent à la fois les entités et les responsabilités qui leur incombent. Allant à l'encontre de l'idée d'un système informationnel qui se renforcerait au fur et à mesure du temps, permettant une

⁹⁷⁰ Voir : Ministère de la Culture de la République de Biélorussie, s. d.

⁹⁷¹ « Mais au cours des dix premières années de ce siècle, l'Observatoire des activités culturelles a recueilli toutes les informations et données relatives aux entités appelées “musées” au Portugal. Il a créé une base de données, appelée “Base de données des musées”. Elle contient toutes les données relatives aux musées. Toutes les institutions qui s'appelaient “musées” pouvaient figurer dans la base de données de l'Observatoire des activités culturelles. » (C. Camacho, Annexe 1) (« *But in the first 10 years of this century, the Observatory of cultural activities collected all information and data related to entities called “museums” in Portugal. It created a database, called “The Museum database”. It contained all the records related to museums. Any institutions that called itself “museum” could be in the database of the Observatory of Cultural Activities.* »)

⁹⁷² Voir : Chapitre 5. 1. C. « Les acteurs de la statistique : définir l'offre muséale en France ».

⁹⁷³ « Et il y a eu une lacune dans le cas de l'Observatoire, car je pense qu'entre 2014 et 2018, soit environ 5 ans, il n'y a pas eu d'observatoire. Nous n'avons pas d'organisation dédiée à ce type de projet de recherche. » (C. Camacho, Annexe 1) (« *And there was a gap in the case of the Observatory because I think between in 2014 and 2018, about 5 years, there was no observatory. We have no organization dedicated to this kind of research project.* »)

⁹⁷⁴ Au regard des difficultés à retracer ces mouvements, il est possible d'émettre l'hypothèse que ces acteurs ne sont pas les seuls à avoir connu un tel sort.



connaissance de plus en plus accrue d'un secteur, l'extinction de certains acteurs met en lumière la possibilité non négligeable d'une « perte » de données et d'une rupture dans la représentation de l'évolution du monde muséal. Mais elle n'est pas la seule configuration pour laquelle ces risques existent.

Transformations et réorganisations

Dans certains cas, les entités peuvent être réorganisées, induisant un transfert de responsabilité. C'est le cas notamment du département de la Politique des publics en France : la disparition de cette organisation en 2021, dont une partie du personnel a intégré les rangs du nouvellement dénommé DEPSD, ne s'accompagne pas d'une extinction des productions statistiques. Elles sont, dans ce cadre-là, rattachées à un nouveau service et une nouvelle direction. Le même principe s'applique dans la configuration dessinée par l'ancienne ABM-utvikling or Statens senter for arkiv, bibliotek og museum (Autorité norvégienne des archives, des bibliothèques et des musées). Fusionnant en 2010 avec l'Art Council Norway (Kulturrådet) — qui prendra le nom d'Art and Culture Norway — la responsabilité de la statistique muséale ne disparaît pas et continue à être réalisée en collaboration avec l'office statistique Statistisk sentralbyrå (Statistics Norway, 2023).

Cette situation n'est évidemment pas systématique, car les transformations successives, induisant une modification dans la gestion des organisations et dans leur périmètre d'action, peuvent avoir une incidence dans le développement de la statistique, qui n'est pas toujours considérée comme leur mission première. Au Royaume-Uni, la Museums and Galleries Commission⁹⁷⁵ (MGC), ancêtre lointain de l'Arts Council England, développe l'enquête *Digest of Museum Statistics* (DOMUS) en 1994, réalisant ainsi un rapprochement entre sa mission d'accréditation et l'observation d'un secteur (Candlin et al., 2019, p. 3). Cependant ce projet est de courte durée et n'est pas reconduit après 1999, date à laquelle s'opère « une réorganisation plus large des affaires gouvernementales⁹⁷⁶ » (Candlin et al., 2019, p. 5). Si la gestion du processus d'accréditation est attribuée au Museums, Libraries & Archives Council (MLA), intégré en 2011 à l'Arts Council England — dans un mouvement qui dissout même la spécialisation sur le secteur muséal, inscrit dans celui plus global des « arts » —, ce n'est pas le cas pour la production statistique, qui apparaît comme le parent pauvre de ces transformations structurelles.

⁹⁷⁵ La MGC est créée en 1931 comme Standing Commission on Museums and Galleries (Commission permanente des musées et galeries), suite aux recommandations établies dans le rapport final de la Royal Commission on National Museums and Galleries (Commission royale sur les musées et galeries nationaux) de 1929 et de 1930. Elle prend le nom de Museums and Galleries Commission (MGC) en 1981 alors que de nouvelles responsabilités lui sont attribuées.

⁹⁷⁶ « En 1998, l'Écosse, le Pays de Galles et l'Irlande du Nord ont repris certains aspects de leur propre gouvernement, y compris la responsabilité des arts, tandis que les attributions de la Commission des musées et galeries du Royaume-Uni ont été dissoutes dans ces régions. » (Candlin et al., 2019, p. 5) (« *In 1998 Scotland, Wales, and Northern Ireland took over aspects of their own government, including responsibility for the arts, while the remit of the UK-wide Museums and Galleries Commission was dissolved in these areas.* »)



Transfert de compétences, modifications des missions

Une dernière configuration peut ainsi être évoquée, qui concerne non plus les transformations globales des organisations, mais s'appuie sur la modification de la répartition des compétences. Cette situation s'observe notamment dans le cas des associations de musées dont j'ai mentionné précédemment la place dans les premiers développements de la statistique muséale. En Suisse, la statistique muséale, axée sur les données de fréquentations, a été collectée de 1999 à 2013 par l'Association des musées suisses (AMS), avant que cette compétence ne soit récupérée par l'Office Fédéral de la Statistique (Association des musées suisses, s. d.). La situation est similaire en Suède où la Sveriges Museer (Association des musées suédois), dont la première production de données statistiques sur les musées remonte à 1932⁹⁷⁷, laisse ce rôle au Kulturrådet (Conseil suédois des arts) en 1995 (Hagedorn-Saupe, 2004, p. 110), puis au Myndigheten för kulturanalys (Agence suédoise pour l'analyse de la politique culturelle) à partir de 2012.

Des données discontinues

L'ensemble formé par les acteurs de la statistique muséale n'est ni stable ni monolithique. Au contraire, en l'abordant sous l'angle de ses transformations, il est possible de percevoir ses changements morphologiques — traduisant plus généralement les évolutions générales des formes institutionnelles — qui s'accompagnent d'un transfert des compétences et de la responsabilité de la statistique. Ces différents mouvements conditionnent ainsi les méthodes employées, les données produites et les publications diffusées et remettent en perspective l'idée d'une production continue et constante. Les équipes changent, les compétences se modifient et entraînent dans leur sillage des effets de productions qui varient, s'arrêtent ou se renouvellent, mais ne peuvent, en tout état de cause, proposer une vision claire sur une échelle temporelle large.

Car cette discontinuité est aussi le fait de décisions externes à toute transformation institutionnelle, comme je l'ai mentionné précédemment dans le cas de la collaboration suspendue entre le gouvernement flamand et de FARO dans la publication du *Book of Numbers* stoppée en 2016 (voir *supra*). Le cas est assez parlant au Luxembourg. Après avoir été un lieu particulièrement actif des réflexions sur la statistique muséale, notamment sous la direction de Guy Frank (ministère de la Culture), l'un des protagonistes à l'origine d'EGMUS, cette statistique a périclité. Les données de fréquentations disponibles, les seules à l'être par ailleurs, ne sont plus publiées après 2009⁹⁷⁸. Rick Schmitz, arrivé en 2020 au Statec, note qu'« il y avait une grande enquête, je pense que c'était en 2013 ou en 2014. C'était la dernière grande enquête réalisée pour les musées. En ce moment, ce que j'ai, ce sont les [chiffres de] visites pour les six ou sept plus grands musées. À part ça, on ne collectionne pas vraiment des

⁹⁷⁷ Cette statistique intègre les statistiques officielles en 1985.

⁹⁷⁸ Celles-ci étaient hébergées sur le site Statistiques.publiques.lu. Elles ne sont aujourd'hui plus disponibles, en raison certainement du mouvement de restructuration des enquêtes menées par le Statec et le ministère de la Culture du Luxembourg.



données sur les musées » (Annexe 1). Si les enquêtes sont relancées en 2021⁹⁷⁹, les données luxembourgeoises ont connu un hiatus de plus de 10 ans, induisant la production de données non comparables qui fragilisent la vision obtenue du secteur.

En fin de compte, ce portrait « mouvant » des acteurs de la statistique muséale européenne renforce un constat opéré à partir de l'étude du système muséal français, au travers notamment de la notion de périmètre muséal et de ses variations d'hypothèses, largement traduites par des systèmes informationnels qui ne sont ni stables ni parfaits. L'amplification de ces premières observations va à l'encontre d'une dynamique allant dans le sens d'une meilleure structuration ou d'une meilleure qualité des données statistiques sur les musées. Elle est, *a contrario*, largement remise en perspective par l'observation de « perte » de ces connaissances — parallèle à une perte de la mémoire de ces transformations —, qui ont une implication directe sur la représentation du champ muséal et sur la morphologie de ses populations⁹⁸⁰. Celles-ci s'appuient et renforcent ainsi deux caractéristiques des systèmes d'information précédemment évoquées⁹⁸¹, tributaires des volontés politiques et de l'attribution de ressources.

B. Des systèmes géographiquement situés : contexte politique, économique et social

Il apparaît maintenant, de manière évidente et au regard des configurations qui ont été relevées sur l'ensemble des États européens étudiés, que les systèmes informationnels dépendent de leur situation géographique, déterminant un ensemble de conditions politiques, économiques et sociales justifiant de leur existence et de leur développement. De fait, si les statistiques ont un effet sur ces différentes sphères, celles-ci portent le poids des décisions prises quant à l'organisation de ces structures. Elles jouent ainsi sur la considération accordée à la statistique muséale et par extension, traduisent l'attention accordée au champ muséal.

Bouleversements économiques et cadre concurrentiel

Les prises de décisions politiques reposent sur une conjoncture économique globale. Et c'est par ailleurs dans cette seconde configuration, dans un contexte général d'appauvrissement des ressources — notamment publiques — et de l'émergence (ou le renforcement) d'un cadre concurrentiel, que ces arbitrages prennent une résonance souvent radicale d'après les acteurs interrogés. Le poids du contexte économique peut être illustré par deux situations qui

⁹⁷⁹ Une enquête est menée par le ministère de la Culture avec le LISER (Luxembourg Institute of Socio-Economic Research) sur les pratiques muséales (Ministère de la Culture du Luxembourg, 2022). En parallèle, le Statec est en cours de restructuration de la statistique sur les musées au Luxembourg et une première enquête a été lancée en mars 2021 (R. Schmitz, Communication personnelle, 22 décembre 2021).

⁹⁸⁰ Voir Chapitre 5. 1. B. « Représenter et observer les musées de France ».

⁹⁸¹ Voir Chapitre 5. « Conclusion ».



m'apparaissent comme symptomatiques : celle du réaménagement des organisations informationnelles portugaises, et celle du rapport entre les acteurs de la statistique suisse.

Comme cela a été évoqué plus tôt (voir *supra*), le Portugal a connu une réorganisation profonde de ses institutions, avec la disparition du Portuguese Museum Institute en 2012 et de l'Observatory of Cultural Activities en 2013. Ces transformations ne sont pas issues de décisions politiques hasardeuses : elles sont le résultat de la crise financière de 2008 (crise des *subprimes*), qui a modifié le cours du développement politique. Clara Camacho (DGPC) souligne ainsi que :

La disparition de l'ancien Institut des musées s'est inscrite dans le cadre d'une réforme générale de l'administration portugaise et, bien entendu, de nombreux organes directeurs de l'État ont été fermés afin de ne pas dépenser trop d'argent. L'évaluation de ces mesures a été difficile à faire et nous ne sommes donc pas sûrs des économies réalisées, et il en a été de même pour la disparition de l'observatoire. C'est un ancien secrétaire d'État à la culture qui a pris l'initiative de la disparition de cet organisme. Il s'agissait d'une décision politique, dans le cadre de l'ancienne crise⁹⁸². (C. Camacho, Annexe 1)

Cet arbitrage, en défaveur des musées qui ne « ne bénéficient pas d'une attention aussi grande que par le passé, lorsqu'il existait normalement un organe directeur pour eux⁹⁸³ » (C. Camacho, Annexe 1) a un effet indéniable sur la statistique muséale, non seulement dans la discontinuité des données, mais également dans l'affaiblissement des structures informationnelles et dans la « disparition » d'un certain nombre de musées, notamment du fait de l'abandon de la base de données des musées couvrant un large périmètre inclusif d'établissements. Clara Camacho (DGCP), anciennement directrice adjointe de l'Institut des musées, mesure toute l'ampleur des dégâts sur la connaissance du secteur et par extension, sur sa gestion.

Chaque fois que je voulais savoir quelque chose sur la situation, la situation actuelle du secteur des musées au Portugal, je consultais la base de données des musées. Je savais combien de musées il y avait dans le pays, même à l'époque où il y avait quelques changements dans les critères des statistiques de l'Institut. J'aurai su combien de musées ferment chaque année, combien de nouveaux musées sont créés au sein d'une même communauté, combien de musées ont différentes branches — écomusées et autres musées locaux — et ainsi de suite. L'éventail des critères et des paramètres de conservation était très large. Cela signifie que la connaissance de la situation des musées et les outils mis en œuvre pour concevoir la politique muséale

⁹⁸² « *When the former Institute of Museums was extinct, it was in the scope of a general reform of the Portuguese administration and, of course, many governing bodies of the State were closed in order to do not spend so much money. The assessment of these measures was hard to make, so we are not so sure about the savings, and the same happen with the extinction of the observatory. It was a former secretary of State of culture that took the initiative if the extinction of this body. This was a political decision, in the scope of the former crisis.* »

⁹⁸³ « *Museums aren't being paid so much attention as they were in the past, when there was a normally governing body for them.* »



étaient meilleurs et plus approfondis qu'ils ne le sont aujourd'hui⁹⁸⁴. (C. Camacho, 15 décembre 2020, Annexe 1)

Si la situation du Portugal est aujourd'hui stabilisée, il n'en reste pas moins qu'elle ne peut prétendre à offrir une vision complète du phénomène muséal sur son territoire. À l'inverse, en Suisse, l'Office Fédéral de la Statistique (OFS) a pris depuis 2014 la responsabilité de cette statistique, autrefois mise en œuvre par l'Association des musées suisses (AMS) principalement autour des indicateurs de fréquentation, en augmentant notamment les variables observées. Cette situation pourrait ainsi aboutir à la conclusion inverse, celle d'une meilleure prise en charge de l'observation muséale. Elle suppose néanmoins d'être nuancée. Olivier Moeschler, responsable du domaine « Culture », rappelle que « cette statistique des musées existe à l'OFS parce que l'OFC [Office Fédéral de la Culture], notre office-frère, la finance » (Annexe 1) et souligne ainsi l'intérêt porté à la politique culturelle. Pour autant, ce « nouvel » attrait, paraissant relativement récent, n'est pas sans laisser perplexe. Il peut se comprendre dans le transfert de responsabilité de la statistique muséale — ou plus globalement culturelle — entre l'AMS et l'OFS. Car l'intérêt pour la statistique des musées n'est pas nouveau, il remonte — d'après Olivier Moeschler — au début des années 2000. Cependant, le contexte économique alors n'était pas favorable à ce développement :

C'était au moment où il y a eu des mesures d'économie au niveau fédéral, apparemment. Ce n'était pas au moment de la crise des subprimes, parce que c'était au début des années 2000, mais il y a eu des restrictions budgétaires, il y avait tout un plan, le PAT, le programme d'abandon des tâches, c'est-à-dire qu'en Suisse, il y a ce moment où l'État central va dire, « lui il est trop grand », « lui il coûte trop cher ». C'est plus en Suisse allemande qu'en Suisse romande, je crois, mais c'est une question politique. À ce moment-là, concrètement, l'OFS a dû rayer toute une série de projets, y compris dans le domaine culturel. À cette époque, j'étais encore à l'université, j'avais fait un rapport pour l'OFS où l'on disait qu'il fallait monter un observatoire pour la statistique culturelle en gros. Tout cela a été gelé à ce moment-là parce que justement au début des années 2000, il fallait réduire les tâches et notamment les choses pas très importantes comme la Culture. (O. Moeschler, Annexe 1)

La production de données statistiques a ainsi été prise en charge par l'AMS jusqu'en 2014, date à laquelle l'OFS a été en mesure, dans un contexte d'expansion économique, d'en obtenir des crédits. Mais cette construction reste « fragile », puisqu'elle est dépendante des ressources allouées et de la négociation de leur renouvellement (O. Moeschler, Annexe 1). Ainsi, dans un sens comme dans l'autre, l'existence d'une statistique muséale est particulièrement instable et rien ne garantit, notamment en l'absence d'un cadre législatif, de sa pérennité.

⁹⁸⁴ « *Whenever I wanted to know anything about the situation, the current situation of the museum field in Portugal, I would know with the database of museums. I would know how many museums there were in the country, in the days even when they were a couple of changes in the criteria of the statistics at the Institute. I would know how many were closing every year, how many new broad in the single community were rising up, how many museums with different branches – ecomuseums and other local museums –, and so on and so on. On a very wide scope of criteria and parameters of conservation. What this means is that the knowledge about the museum's situation and the tools that implement for designing the museum policy were better and more profound than they are today.* »



Volontés politiques

Ce dernier point est par ailleurs révélateur du manque d'importance accordée socialement à la statistique muséale, qui n'est, comme nous l'avons vu *supra*, pas encadrée juridiquement, ni au niveau de l'Europe ni à celui des États. Elle constitue ainsi une variable d'ajustement dans les calculs politiques et économiques. Dans cette configuration, les volontés politiques — au demeurant fluctuantes et peu fiables — apparaissent être l'un des principaux leviers d'action justifiant de leur développement. Ce poids est particulièrement perceptible aux Pays-Bas, car la statistique muséale n'y existe que parce que le ministère « paie maintenant Statistics Netherland (CBS) pour obtenir des statistiques sur les musées pendant quelques années » (R. Oosterhuis, Annexe 1). En effet, à la suite de coupures budgétaires opérées quelques années auparavant, la culture a été déclarée n'étant pas un domaine prioritaire. Nico Heerschap raconte ainsi qu'au sein de l'office statistique :

lors d'une réorganisation, notre bureau a déclaré que nous devions supprimer toutes les statistiques que nous n'étions pas tenus d'envoyer à Eurostat. Ces statistiques auraient donc dû être supprimées. Mais certains ministères ont choisi de payer un supplément pour ces statistiques. Combien en avons-nous gardé ? Nous avons conservé les statistiques sur les arts du spectacle et les musées, ainsi que les statistiques régionales sur les loisirs. Nous établissons également des statistiques sur l'éducation culturelle informelle. Mais il s'agit d'une statistique très difficile. Voilà donc les trois statistiques que nous réalisons⁹⁸⁵. (Annexe 1)

L'existence d'une statistique muséale, inscrite dans le cadre des institutions publiques, est révélatrice de la volonté des gouvernements qui « se montreront disposés à faire les investissements nécessaires pour garantir que ces informations seront recherchées, collectées, analysées et diffusées⁹⁸⁶ » (Schuster, 2002, p. 46). Cette situation justifie entièrement le fait que l'harmonisation des compétences, dans une perspective de collaboration, n'a pu être opérée de manière complète et aboutie entre les différents partis prenants de la statistique muséale néerlandaise. Le refus de la Museumvereniging de concentrer toute la responsabilité de l'analyse sur le seul Centraal Bureau voor de Statistiek s'explique par le risque de cette rupture de données que fait peser l'argument économique sur la volonté politique d'avoir une statistique muséale, et avec elle, de provoquer une rupture des données et un amenuisement des connaissances existantes sur le secteur. Car chaque rupture rend la possibilité d'une vision évolutive sur le monde des musées, caduque.

⁹⁸⁵ « That mean when we had a reorganization, our office said that we should delete all the statistics we are not obliged to send to Eurostat. So these statistics should have been deleted. But some ministries choose the option to pay extra-money for these statistics. How many we kept? We kept Performing Arts, Museum's statistics, we have regional of recreational statistics. So we don't have all the cultural statistics. We have Performing Arts and Museums statistics. We also do informal cultural education statistics. But that's a very difficult statistic. So that's the three statistics we do. »

⁹⁸⁶ « What remains to be seen is the extent to which governments and governmental agencies will prove willing to make the necessary investment to ensure that that information will be sought out, collected, analysed, and disseminated. »



C. Des ressources et des personnalités

Une dernière dimension, antinomique au caractère désincarné des chiffres, renforce la fragilité esquissée de l'infrastructure informationnelle autour de la statistique des musées. Car celle-ci s'appuie sur une composante humaine difficilement évaluable et souvent subjective, mais ô combien centrale dans ce portrait.

Le manque de ressources humaines

La dimension humaine transparaît autour des ressources affectées aux activités liées à la responsabilité de la statistique muséale, opérant ainsi un point de jonction avec les enjeux économiques et politiques au cœur de son développement. Comme évoqué *supra*, tous les acteurs institutionnels n'y consacrent pas, selon leurs missions et leurs caractéristiques administratives, la même part de personnel. Et par ailleurs, tous ne possèdent pas les mêmes compétences ni le même profil⁹⁸⁷, qu'ils soient experts des musées ou de la statistique.

Ce qui apparaît néanmoins, c'est le lien entre la possibilité de développer une statistique plus complète et plus fiable, et les ressources financières et humaines qui leur sont allouées. C'est par ailleurs ce que notent Monika Hagedorn-Saupe (Institut für Museumskunde) et Olga Ovejero (Ministerio de Cultura y Deporte), alors que, paradoxalement, leurs institutions présentent les systèmes informationnels les mieux intégrés du panorama. Pour Monika Hagedorn-Saupe,

ce qui est demandé assez souvent par l'Institut, c'est que l'Institut ne peut pas gérer ce nombre relativement faible de personnels. Il est également nécessaire de disposer d'un analyste de données sur les finances et de données sur le personnel. Mais ces données ne sont que partiellement disponibles et c'est quelque chose qu'il serait bon d'avoir, mais il faut un financement supplémentaire pour cela⁹⁸⁸. (Annexe 1)

Cet argument prend une résonance particulière dans le cadre des transformations des méthodes de la production et de l'analyse des données, qui supposent une réflexion sur les compétences nécessaires pour l'implantation de la statistique. Elle raconte ainsi que la División de Estadística y Estudios du ministère souhaiterait améliorer et détailler leur questionnaire d'enquête. Cependant « comme les ressources du questionnaire se trouvent sur une plateforme technologique, il est difficile de mettre à jour cet outil, de sorte qu'ils ne peuvent pas changer le questionnaire maintenant. Il y a parfois un manque de ressources et parfois des difficultés liées à la bureaucratie des institutions⁹⁸⁹ » (O. Ovejero, Annexe 1).

⁹⁸⁷ Ce point mériterait de plus amples développements, supposant une recherche plus spécifique, que je ne peux assurer ici avec les données récoltées.

⁹⁸⁸ « *I think that what we see, and what is requested quite often by the institute, the institute cannot handle this relatively small amount of staff. There is also a need to have a data analyst by here, on finances and there is also a need to have data on staff. But this is only partially available and this is something which would be good to have, but you need additional funding for that.* »

⁹⁸⁹ « *For example, they always refer that it would be necessary to make the questionnaire more detailed for some kind of information, to improve the questionnaire. But as the resources of the questionnaire are on a technological platform, there is a difficulty to upgrade this tool so they cannot change the questionnaire now. There is sometimes a lack of resources and sometimes the difficulty of the bureaucracy of institutions.* »



La place des personnalités

Cependant, cette dimension humaine ne réside pas uniquement dans le nombre de personnels affectés — ou non — à la statistique muséale, mais surtout dans le poids de certaines personnalités qui ont appuyé, porté, ou consolidé son développement, jusqu'à conditionner — comme une sorte d'effet pervers — leur existence et leur disparition. Au Luxembourg notamment, l'arrêt (temporaire) de la production d'une statistique muséale semble être le fait d'une décision du ministère de la Culture, mais il serait possible l'imputer au départ de Guy Frank (ministère de la Culture, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche), impliqué dans le réseau ESSnet-Culture et dans la création d'EGMUS.

S'il n'est pas possible ici de retracer une histoire de la statistique muséale à partir des personnalités qui l'ont porté⁹⁹⁰, il est cependant envisageable d'évoquer cette question à partir de la création du groupe EGMUS (voir *supra*), et qui justifie de sa structuration actuelle. En effet, comme je l'ai mentionné plus tôt, le groupe EGMUS est la résultante de deux groupes de travail non officiels, qui se sont établis dans la mouvance des discussions autour de la structuration d'une statistique culturelle européenne. Cette organisation s'est donc élaborée non pas à partir d'un mandat, mais surtout est née de l'intérêt conjoint de plusieurs personnalités⁹⁹¹ pour les musées et les statistiques. Comme le raconte, d'un point de vue extérieur en ce temps-là, Robert Oosterhuis (OCW) :

Je pense qu'il s'agissait d'un groupe de personnes qui suivaient chacune leur propre voie. Par exemple, Monika [Hagedorn-Saupe] était ici, Vladimir [Bina] aussi, avec quelqu'un du Luxembourg [Guy Frank]. Ils étaient engagés d'une manière ou d'une autre dans un projet européen visant à harmoniser les statistiques culturelles. Ils ont décidé, bien sûr, qu'il y avait beaucoup de travail à faire, parce qu'Eurostat n'avait pas beaucoup de données... et ils ont dit : « Commençons par les musées ! Il faut bien commencer quelque part, et bien sûr, Monika travaillait à l'Institut des musées, Guy Franck au Luxembourg. Ils ont créé un groupe d'experts, mais il s'agissait d'un groupe informel. Ils n'avaient pas d'argent, ils n'avaient pas d'obligations ni de loi... personne ne leur disait ce qu'ils devaient faire. À cet égard, il s'agissait d'un groupe informel. Bien sûr, ils étaient tous experts, mais c'était informel. C'était la formule des dernières années. Il s'agissait en quelque sorte d'un « groupe d'amis », qui s'est peu à peu réuni au sein d'un noyau dur⁹⁹². (Annexe 1)

⁹⁹⁰ Ce qui serait, par ailleurs, un angle particulièrement pertinent et significatif, qu'il serait souhaitable d'envisager lors de travaux futurs.

⁹⁹¹ Voir *supra*. Il s'agit notamment de Vladimir Bina (Pays-Bas), Jeannine Cardona (France), Monika Guy Frank (Luxembourg), et Hagedorn-Saupe (Allemagne).

⁹⁹² « *I think this was a group of people who all were on their own way. For example, Monika [Hagedorn-Saupe] was here, Vladimir [Bina] too, with someone from Luxemburg [Guy Frank]. They were engaged in one or another way in a European project to harmonize Culture Statistics. And they decided, of course, there was a lot of work to be done, because Eurostat didn't have too much ... and they said, "Well, let's start on museums!" We have to start somewhere, and of course, Monika was working at the Museums Institute, Guy Franck from Luxemburg. They started a group of experts, but it was an informal group. So they didn't have any money, they hadn't any obligations, or laws ... nobody told them what to do. In this respect, it was informal. Of course, they were all expert, but it was informal. And this was the formula of the last years. They were a "group of friends" in a way, and then slowly working in this core group.* »



Ainsi, la perspective du développement de la statistique muséale en contexte européen est issue non pas d'une volonté politique explicite, mais bien de l'action conjointe de personnalités. Si le groupe est aujourd'hui reconnu par Eurostat comme l'un de ses principaux contributeurs, cette structuration autour de « liens personnels » explique deux éléments importants. D'une part, elle justifie cette « instabilité » du groupe, qui n'est pas constitué des mêmes acteurs au fil des années, et qui ne permet pas, de fait, d'évaluer l'entièreté du secteur muséal européen le plus efficacement possible. De l'autre, l'absence d'un personnel dédié — puisque tous les membres y participent bénévolement, en plus de leur activité professionnelle — et des financements correspondants, contribue à fragiliser l'ensemble du système et ne repose ainsi que sur la volonté des membres qui peuvent y trouver un intérêt. Dans ce cadre, et bien que la question ne soit pas à l'ordre du jour, peut-être faut-il envisager la possibilité qu'un jour, EGMUS disparaisse de la même manière qu'il a été créé.

Conclusion

L'idée d'une statistique européenne des musées ne peut se passer d'une approche fondée sur ses acteurs, comme une myriade de petits portraits dessinant une morphologie globale. Si cette vision n'est pas composée autour du principe de la galerie, comme un ensemble de réalisations prises indépendamment les unes des autres, elle s'appuie sur la description transnationale des systèmes informationnels jouant un rôle dans le scénario de cette production de données et de la vision qu'elle propose du phénomène muséal. S'il a ainsi été possible d'en esquisser plusieurs typologies au travers de leurs caractéristiques organisationnelles, de leurs interactions avec leur environnement, de leurs relations configurationnelles, et de leur intégration variable avec un système informationnel global, leur diversité souligne le fait qu'il n'existe pas un unique modèle, uniforme et cohérent, sur lequel pourrait se fonder « une » statistique européenne des musées autour d'« une » vision administrative du phénomène muséal. Au contraire, la compréhension de ces statistiques, qui seront étudiées dans le chapitre suivant, ne peut s'extraire de ces contextes de productions variés et variables.

Cette multiplicité se double d'une instabilité quasiment incompressible à l'étude de ce secteur. La fragilité de ces systèmes d'information s'exprime à partir de deux modalités structurantes. La première s'attache aux caractéristiques intrinsèques des systèmes d'information, imparfaits pour décrire l'ensemble du secteur muséal, et confirme les hypothèses développées autour du paysage muséal français⁹⁹³. Définis à partir de leur ancrage géographique et dans un contexte politique, économique et social donné, plus particulièrement dans un cadre public, les systèmes d'information sont assujettis à des choix et des décisions profondément politiques dont ils n'ont pas le contrôle. Mais ils dépendent également d'une autre dimension plus humaine — comme palliatif à l'appareillage législatif et politique — sur laquelle repose

⁹⁹³ Voir : Chapitre 5. « Conclusion ».



la réalisation de cette statistique, mais qui peut également influencer sur le cours de son existence au travers du poids de certaines personnalités.

En tout état de cause, la nature « fragile » de la statistique européenne permet surtout d'interroger la place d'une part de la recherche (comme activité), de l'autre des musées (comme secteur) au sein de l'action politique. Le développement fluctuant de ces systèmes met surtout en exergue leur poids relatif dans la sphère publique. José Soares Neves (Observatório Português das Atividades Culturais) rappelle que cette fragilité n'est pas inhérente à tous les domaines : « Aucun problème en matière d'éducation, de santé, de développement, de sécurité sociale. Il n'y a pas de problème, les systèmes d'information sont très bons. Mais dans la culture, ce n'est pas le cas et au Portugal, c'est le cas dans certains domaines. Pas tous, mais plusieurs domaines dont les musées⁹⁹⁴ » (Annexe 1). Le secteur culturel, et *a fortiori* muséal, ne semble ainsi bénéficier que d'un intérêt insuffisant et très limité : sa connaissance apparaît comme une variable d'ajustement, et laisse difficilement apparaître la construction d'une Europe des musées.

⁹⁹⁴ « *No problem in education, in health, in development, in social security. There is no problem, the information system is very good. But in culture, it's not the case and in Portugal, it's the case in some domains. Not all, but several domains including museums.* »



Chapitre 7. Construire l'Europe des musées

Introduction

L'union de la statistique et des musées ne trouve pas pleine satisfaction au sein de l'Europe : le tableau préparatoire de ses protagonistes constitue une ébauche incomplète aux traits chancelants et d'épaisseur variable. Le portrait de l'Europe des musées se dessine de cette façon sur des fondements incertains. En effet, l'infrastructure générale et informationnelle liée à la statistique muséale montre divers systèmes évoluant au gré des initiatives engagées par les institutions européennes, mais fragiles et instables du fait de leur nature, de leur environnement et de leur dépendance aux hommes et femmes qui les prennent en charge.

L'absence d'un modèle unique de la statistique muséale européenne resitue la possibilité d'une vision commune du phénomène muséal. Dans cette perspective, le défaut d'une production à l'échelle de l'Europe souligne les principes structurants de la statistique internationale autour de la comparabilité et de la cohérence des données afin d'y trouver un « espace de commune mesure » (Desrosières, 2003 ; Desrosières, 2010/1993) et d'ordonner la cacophonie des données nationales à partir d'un langage collectif. Alain Desrosières (2010/1993) signale ainsi que dans un cadre transnational, « la confrontation des systèmes statistiques révèle de très nombreuses différences et leur harmonisation implique un grand travail, parallèle à celui que nécessite l'unification des règles de droits, des normes et des standards » (p. 17). Cette ambition suppose donc de réintégrer dans cette réflexion les processus de conceptualisation et de catégorisation, rappelant dès lors que dans la statistique, le travail de mise en norme procède d'une réduction du réel pour mieux le représenter⁹⁹⁵. Mais elle interroge également la place et le rôle des acteurs ayant le pouvoir et la légitimité d'en opérer la synthèse.

Le portrait des acteurs laisse alors place à celui des données, entendues à la fois comme périmètres d'observation — autour du musée en tant que concept statistique — et comme indicateurs — résultats d'une méthodologie descriptive. L'aspiration sous-jacente à cette étude est d'évaluer en conséquence la concrétisation de cette harmonisation (en *puissance* ou en *acte*) et d'en expliciter les incohérences ou les incompatibilités. Par extension, elle questionne l'existence d'un modèle européen du phénomène muséal, à partir d'un ensemble commun de données. En négatif, elle laisse apparaître les possibilités de description et de prise en charge de la diversité de ce phénomène et de la (les) vision(s) qui en émerge (nt). Ce chapitre s'appuie ainsi principalement sur le rôle d'Eurostat (office statistique de l'Union européenne) et d'EGMUS (European Group on Museums Statistics) qui forment le seul système informationnel dédié uniquement à la statistique muséale dans une perspective européenne. Tout l'intérêt du réseau développé⁹⁹⁶ réside dans ce principe même

⁹⁹⁵ Voir : Chapitre 2. 1. C. « Interroger le phénomène muséal : entre reconnaissance et invisibilisation ».

⁹⁹⁶ Voir : Chapitre 6. 1. B. « Acteurs internationaux et européens : regrouper, compiler, harmoniser ».



d'harmonisation⁹⁹⁷, constituant le point de départ de l'analyse proposée. La tentative de description du paysage muséal européen à partir des données statistiques supposera ainsi d'évaluer le degré de réalisation effective. À partir de ce premier regard surplombant, j'examinerai plus précisément les enjeux de la comptabilité muséale reposant au cœur de l'activité des acteurs nationaux, au travers des données du recensement (relatives à l'établissement de périmètres muséaux et à la transformation du musée comme « concept statistique ») et de l'observation.

1. Le « Babel » de la statistique : autour de l'harmonisation des données

Si nous voulons une vision européenne, cela ne peut se faire qu'après une certaine forme d'harmonisation⁹⁹⁸.

(W. Pauli, Communication personnelle, 13 novembre 2020)

Le principe de l'harmonisation, au cœur des enjeux de la statistique internationale, marque le début de cette réflexion menée autour de l'existence d'une représentation commune du phénomène muséal. Cependant, et en préambule, je souhaite revenir sur la description qu'en fait Alain Desrosières (2014) dans une analogie particulièrement éclairante avec la monnaie⁹⁹⁹ :

Des statistiques non harmonisées ne sont utiles que dans un seul pays. Elles ne peuvent pas circuler, car, ailleurs, nul ne connaît le sens et le crédit et que l'on peut leur accorder. Une monnaie non convertible a les mêmes propriétés. Si, en revanche, les *produits* statistiques sont harmonisés, ils peuvent circuler et être acceptés ailleurs, mais chaque pays garde la maîtrise de ses méthodes de mesure spécifiques, de même que, avec les monnaies convertibles, chaque Banque centrale gère sa monnaie. Enfin, dans l'hypothèse, peu réaliste, où les *méthodes* seraient complètement harmonisées, ce seraient en principe des statistiques identiques qui circuleraient, de même que l'euro sera la monnaie unique de l'Europe. (p. 148)

Ce passage permet ici de mettre au jour et de lier diverses approches de la statistique internationale (compilation¹⁰⁰⁰ des données/absence d'harmonisation ; harmonisation par

⁹⁹⁷ Ce questionnement, s'il apparaît dans les rapports de l'Unesco (Mairesse et Unesco, 2019 ; Mairesse et Unesco, 2020 ; Mairesse et Unesco, 2021), se limite à une compilation des données récoltées auprès des États membres.

⁹⁹⁸ « *So if we want a European view, it can only be after some sort of harmonization.* »

⁹⁹⁹ Il justifie par ailleurs de cette comparaison à partir de leur double rôle commun, entre reflet et constitution d'une « réalité » fondée sur la confiance : « Les statistiques ont été présentées ici sous une forme apparemment paradoxale. Tout à la fois, elles *reflètent* la réalité et elles *instituent* celle-ci. Leur efficacité sociale n'est acquise que si elles suscitent la confiance. Cette double dimension suggère de comparer les statistiques et la monnaie. En effet, historiquement, la monnaie était constituée par de l'or, qui, tout à la fois, avait une « valeur réelle » et était universellement accepté comme moyen de paiement. Ensuite apparut la monnaie papier. Celle-ci n'était acceptée que si chacun avait une totale confiance dans sa convertibilité en or. Puis cette convertibilité disparut. La valeur d'une monnaie ne reposa plus que sur la confiance qu'elle inspirait. Aujourd'hui, une monnaie circule d'autant mieux que les gens croient en elle. La comparaison entre statistiques et monnaie pourrait être filée en remplaçant l'or par la « réalité » » (Desrosières, 2014, p. 147-148).

¹⁰⁰⁰ La compilation s'entend alors comme une superposition des données existantes.



produits ; harmonisation des méthodes) — tributaires de philosophies particulières du travail statistique (Desrosières, 2003) — avec la construction variable d'un espace de circulation des informations et de représentation d'une « réalité » donnée. Ces trois aspects, traduisant une argumentation sur la légitimité sociale et sur l'utilité des statistiques, sont ici fondamentaux. Mais en considérant la diversité des structures informationnelles¹⁰⁰¹, comment peut-on résoudre cette tour de Babel de la statistique ? Et surtout, comment peut s'y créer un « langage commun » (Allin, 2000) ? L'harmonisation permet d'accorder les diverses partitions écrites et jouées par les acteurs nationaux : sa réalisation devrait permettre, en tout état de cause de contribuer à la fois à l'Europe des musées, d'améliorer la gestion des politiques qui y ont trait, et de « d'expliquer pourquoi les musées sont nécessaires » (Bård Bie-Larsen, Communication personnelle, 19 août 2020). Il s'agira donc ici d'évaluer les données existantes à l'échelle européenne autour des productions développées par EGMUS et Eurostat¹⁰⁰², pour en comprendre leur construction sous-jacente.

A. Des statistiques insuffisantes pour décrire le paysage muséal européen

Est-il possible, d'un coup d'œil sur un tableur de données, d'obtenir un panorama du phénomène muséal européen ? Si les données existantes ont permis plus tôt d'exhumer le cadre d'action des acteurs de la statistique muséale¹⁰⁰³, un retour s'impose auprès de ces éléments concrets et chiffrés et des outils utilisés — somme toute assez limités — pour décrire ce paysage. Envisagée à partir de la partie immergée du travail statistique, cette approche a *in fine* pour objectif de mettre au jour leur processus de construction et les limites qu'elles dessinent pour une vision commune du phénomène muséal. Au regard de la présentation réalisée plus tôt¹⁰⁰⁴, le lecteur ne sera pas surpris du faible développement des outils de la statistique muséale européenne qui se limitent en tout et pour tout à la publication quinquennale *Cultural statistics* (Eurostat) et au site web développé par EGMUS (EGMUS, s. d. e).

¹⁰⁰¹ Voir : Chapitre 6. 1. A. « Acteurs internationaux et européens : regrouper, compiler, harmoniser ».

¹⁰⁰² Si celles-ci sont abordées au Chapitre 6, il s'agit ici de pouvoir véritablement « ouvrir » les données.

¹⁰⁰³ Voir : Chapitre 6. « Portrait des acteurs de la statistique muséale ».

¹⁰⁰⁴ Voir : Chapitre 6. 1. A. « Des acteurs européens autour des instituts statistiques : Eurostat et EGMUS ».



Eurostat et les « cinq musées les plus visités » : le classement comme unique modalité de la comparabilité des données

Depuis la première publication de *Cultural statistics* en 2007¹⁰⁰⁵, proposant des données culturelles comparables (Eurostat, 2007, p. 5), les musées des 28 pays membres¹⁰⁰⁶ de l'Union européenne sont abordés exclusivement à partir de leurs données de fréquentation. Amplifiant ainsi le phénomène des classements et des palmarès (Mairesse, 2019a), Eurostat intègre ainsi la liste des cinq musées les plus visités, selon le nombre d'admissions déclarées pour une année donnée¹⁰⁰⁷, à l'exception de l'Allemagne, de Chypre et de l'Espagne pour lesquels ces chiffres ne sont pas précisés (Eurostat, 2019, p. 35-39). Si cette donnée reste relativement limitée, elle permet cependant d'observer des disparités à l'échelle européenne quant à l'attractivité des institutions implantées sur le territoire.

TABLEAU 30. Répartition des pays membres de l'Union européenne à partir de nombre total d'admissions pour les cinq musées les plus visités (d'après Eurostat)

Nombre d'admissions total pour les cinq musées les plus visités	Nombre de pays	Pays
Plus de 10 millions de visiteurs	4	France, Royaume-Uni, Italie, Pologne
Entre 5 millions et 10 millions de visiteurs	2	Autriche, Pays-Bas
Entre 1 million et 5 millions	12	Belgique, Danemark, Croatie, Grèce, Finlande, Hongrie, Lettonie, Lituanie, Portugal, République tchèque, Roumanie, Suède
Entre 500 000 et 1 million	2	Estonie, Serbie
Moins de 500 000	6	Bosnie-Herzégovine, Bulgarie, Luxembourg, Monténégro, Slovénie, Slovaquie
Sans réponse	3	Allemagne, Chypre, Espagne

Source : Eurostat, 2019, p. 35-39

¹⁰⁰⁵ Il existe à ce jour quatre éditions de cette publication : 2007, 2011, 2016 et 2019.

¹⁰⁰⁶ En 2019, on retrouve ainsi les pays suivants : Allemagne, Autriche, Belgique, Bosnie-Herzégovine, Bulgarie, Chypre, Croatie, Danemark, Espagne, Estonie, Finlande, France, Grèce, Hongrie, Italie, Lettonie, Lituanie, Luxembourg, Monténégro, Pays-Bas, Pologne, Portugal, République tchèque, Roumanie, Royaume-Uni, Slovénie, Slovaquie, Suède.

Le Royaume-Uni reste intégré dans ce panorama, la décision du retrait de l'Union européenne (Brexit) ayant eu lieu postérieurement à cette publication, le 31 janvier 2020.

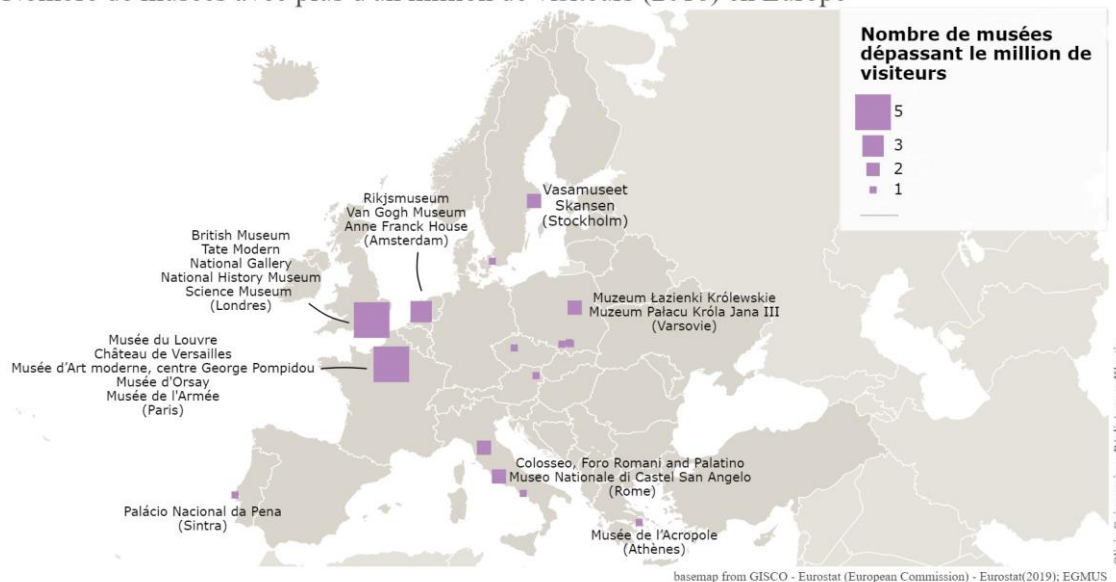
¹⁰⁰⁷ Dans l'édition de 2019, il s'agit des données récoltées pour l'année 2018 (soit les données les plus récentes).



Dans ce schéma (Tab. 30), la France apparaît comme le pays européen dont les « principaux » musées¹⁰⁰⁸ attirent le plus de visiteurs (26 284 447 au total en 2018, dont 10 105 962 pour le seul musée du Louvre), suivi par le Royaume-Uni (24 498 714 visiteurs), et dans une « moindre » mesure par l'Italie (15 433 733 visiteurs) et la Pologne (12 309 256 visiteurs). Il est par ailleurs intéressant de noter que pour les trois premiers, il s'agit d'États dont le réseau muséal est ancré de manière ancienne¹⁰⁰⁹, concernant les principaux foyers de développement du musée en Europe, ce qui n'est pas le cas de la Pologne¹⁰¹⁰. De l'autre côté, l'absence des données pour l'Allemagne et l'Espagne dont le maillage muséal est dense peut « fausser » ce classement.

FIGURE 48 : Carte des musées « millionnaires en visiteurs » en 2018 par pays en possédant au moins un (d'après Eurostat)

Nombre de musées avec plus d'un million de visiteurs (2018) en Europe



Source : Eurostat, 2019, p. 35-39

Ainsi, la fréquentation par musée, considérée comme une donnée comparable, reprend un angle d'analyse fréquemment utilisé dans la statistique muséale à partir de leur utilisation par le grand public (Mairesse, 2019a, p. 108). Ces établissements correspondraient aux institutions dont les collections seraient les plus vastes (Mairesse 2019a, p. 108 ; Mairesse et

¹⁰⁰⁸ On y retrouve, comme vu dans le Chapitre 3. « Introduction. Au commencement était Paris », uniquement des institutions parisiennes : le musée du Louvre, le château de Versailles, le musée d'Art moderne et les expositions du Centre George Pompidou, le musée d'Orsay et le musée de l'Armée.

¹⁰⁰⁹ C'est également le cas pour l'Allemagne et l'Espagne, dont l'absence ici est significative. L'intégration de leurs données pourrait modifier ce classement.

¹⁰¹⁰ Krzysztof Pomian mentionne cependant le projet du *Musaeum Polonicum* de Michał Jerzy Mniszech, inspiré des visites du British Museum, proposé en 1775 (Pomian, 2022, p. 213) et de la volonté du roi de Pologne Stanislas Auguste II de création d'une galerie de peinture. Ces projets ne virent pas le jour du fait de la chute de la République de Pologne en 1795 et « les premiers musées polonais ne verront le jour qu'au début du XIX^e siècle » (Pomian, 2022, p. 213).



Ginsburgh, 1997, p. 17). Elle permet également d'identifier une catégorie particulière de musées « millionnaires en visiteurs » (Mairesse, 2019a, p. 149) correspondant aux « musées superstars » (Frey, 2003 ; Frey et Meier, 2006). Ils seraient ainsi au moins¹⁰¹¹ 25 en Europe (Fig. 48), principalement répartis dans les capitales nationales¹⁰¹². S'il n'est pas possible d'appréhender ce chiffre au regard des données mondiales, l'intérêt de cet indicateur repose sur la diversité des musées appartenant à cette catégorie, qui ne se limitent pas uniquement aux musées d'art et aux centres d'art contemporain, grands habitués des classements¹⁰¹³ (Mairesse, 2019a, p. 147).

Bien que ces chiffres permettent de dessiner une répartition des musées en Europe — une parmi d'autres¹⁰¹⁴ — en fonction de leur poids, à travers les flux de visiteurs qu'ils engendrent, ils constituent un indicateur assez limité et somme toute assez problématique. Similaire au principe de l'audimat, ce classement propose une vision du musée conditionnée à son attractivité, voire à son « succès » — ou tout du moins un succès de fréquentation — qui n'indique que peu de chose quant à son appréciation par le public ou à la réalisation de ses objectifs. Cette donnée reste de fait réellement partielle, ne permettant pas de comparer les pays à l'aune d'autres éléments plus pertinents pour une vision du secteur, notamment la densité de leur réseau muséal dont il n'est jamais fait mention.

Au-delà de la portée relative d'une présentation des musées à partir des « cinq musées les plus visités par pays », la mesure même de cet indicateur soulève un problème de comparabilité. Les années de référence, notamment, ne sont pas entièrement identiques (parfois datant de 2017¹⁰¹⁵, voire de 2016¹⁰¹⁶) (Eurostat, 2019, p. 35-39). Mais surtout, et s'il n'en est pas fait mention en 2019, la première publication de *Cultural Statistics* (2007) rappelait deux points essentiels : les périmètres d'observation de ces musées ne sont pas comparables du fait de la définition du musée, et les critères nationaux de comptabilité — qui ne sont pas, par ailleurs,

¹⁰¹¹ Il s'agit d'une estimation à de nombreux regards : d'une part il n'est pas précisé si d'autres musées attirent plus d'un million de visiteurs dans les pays les plus fréquentés (France, Royaume-Uni, Italie, Pologne), de l'autre les données d'autres pays au réseau muséal dense comme l'Allemagne et l'Espagne ne sont pas disponibles. Enfin, ce panorama est évidemment limité aux pays membres de l'Union européenne, qui ne recourent pas l'entièreté du territoire européen.

¹⁰¹² Un tableau récapitulatif est présenté en Annexe I. « Organisation(s). Acteurs de la statistique européenne ».

¹⁰¹³ C'est notamment le cas notamment des classements réalisés par le périodique *The Art Newspapers* (voir Sharpe et Da Silva, 2020).

¹⁰¹⁴ Le TEA/AECOM Theme Index and Museum Index publié par la Themed Entertainment Association (TEA) propose également un classement des musées les plus visités dans le monde. Dans cette configuration, seulement sept pays intègrent le classement des 20 musées les plus visités en Europe : le Royaume-Uni (7), la France (4), l'Espagne (2), l'Italie (2), les Pays-Bas (2), la Russie (2) et la Pologne (1). De fait, une grande partie des institutions présentées dans le classement d'Eurostat s'y retrouve, mais plusieurs différences sont notables, dues notamment à la présence de données de pays différents (Espagne, Russie), l'absence de limitation du nombre de musées (en faveur du Royaume-Uni) et des critères de définition variable des musées (la Cité des sciences et de l'industrie de Paris y apparaît, mais n'est pas considérée comme musée au sens de la loi du 4 janvier 2002) (Palicki et TEA, 2021, p. 83).

¹⁰¹⁵ C'est le cas pour l'Allemagne, l'Autriche, la Belgique, la Bosnie-Herzégovine, la Hongrie, l'Italie, le Portugal, et le Royaume-Uni.

¹⁰¹⁶ C'est également le cas pour l'Allemagne et l'Espagne.



nécessairement uniformisées à l'échelle des établissements — relèvent des politiques nationales¹⁰¹⁷ (p. 45).

EGMUS et le tableau Alokmi (*Abridged List of Key Museum Indicators*) : des données faillibles

Les données relatives aux musées, présentées par Eurostat, sont issues des informations collectées par EGMUS puisque, comme vu *supra*¹⁰¹⁸, l'office statistique ne produit pas de statistiques culturelles. Pour autant, les « cinq musées les plus visités » n'en constituent qu'une infime partie. Cette sélection n'est pas anodine : elle s'explique par la défaillance des données compilées, mais *non harmonisées* par EGMUS. Comme le signale Robert Oosterhuis (Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, Pays-Bas), le groupe « n'a pas encore produit de données d'une qualité telle qu'Eurostat souhaite les utiliser¹⁰¹⁹ » (Annexe 1).

Des outils et des données

Les statistiques muséales sont présentées par EGMUS, à partir de leur site web (EGMUS, s. d. b) regroupant un ensemble de ressources développées¹⁰²⁰ depuis la création du groupe. La section « Statistiques » (« *Statistics* ») affiche ainsi les données correspondant au tableau Alokmi (*Abridged List of Key Museum Indicators*), avec la possibilité de les filtrer et de les visualiser par pays (accompagné d'un accès cartographique), par sujet ou par année¹⁰²¹.

Le tableau Alokmi s'appuie sur trente-huit indicateurs clés¹⁰²² définis dès 1999 par les coordinateurs luxembourgeois et néerlandais du Working Group on Museums Statistics

¹⁰¹⁷ « Certains pays n'ont inclus que les musées dont l'entrée est payante. D'autres n'ont pris en compte que les musées publics, les musées d'État et/ou les musées subventionnés ». (Eurostat, 2007, p. 45) (« *Some countries have included only museums charging an entrance fee. Others have considered only public museums, State museums and/or subsidized museums.* »)

¹⁰¹⁸ Voir : Chapitre 6. 1. A. « Des acteurs européens autour des instituts statistiques : Eurostat et EGMUS ».

¹⁰¹⁹ « *The thing is, the bottom line didn't produce yet data on such a quality Eurostat wants to use it. Yes, it's very hard to say, but it's the bare essence.* »

¹⁰²⁰ On y trouve notamment le questionnaire standard, une présentation des activités (ISO, Enumerate, ESS-net) et les rapports nationaux de la statistique muséale.

¹⁰²¹ Par ailleurs, on peut noter que les potentialités numériques restent relativement sommaires et peu intuitives, permettant difficilement de naviguer entre les données ou d'avoir accès à une data visualisation.

¹⁰²² Définition ; Nombre de musées selon le type de collections ; Propriété ; Gestion ; Propriété des collections permanentes ; Nombre de visites ; Personnel ; Entrées ; Expositions temporaires ; Dépenses (des musées) ; Recettes des musées ; Dépenses publiques (pour les musées) ; Nombre de musées utilisant des ordinateurs ; Nombre de musées possédant son propre site web ; Nombre de musées connecté à un (ou plus) portail muséal ; Musées avec au moins un programme spécifique d'éducation muséale ; Musées pour 100 000 habitants (selon la définition du Working group) ; Musées pour 100 000 habitants (selon les critères nationaux) ; Nombre de visites pour 100 000 habitants (avec ou sans entrées gratuites) ; Nombre moyen de visites par musées (selon la définition du WG ou selon les critères nationaux) ; Employés pour 100 000 habitants ; Dépense par habitant (en €) ; Nombre de musées ouverts 200 jours ou plus ; Nombre de musées avec plus de 5000 visites par an ; Nombre de musées nécessaires pour atteindre 50 % et 70 % des visites totales ; Nombre de musées employant au moins un personnel qualifié ; Prix moyen (en €) ; Nombre de musées avec au moins une publication ; Nombre de musées ayant au moins une publication sur un support de données électronique ;



(Hagedorn-Saupe et al., 2004, p. 138) et discutés au cours des années avec les différents participants. Ces variables intègrent ainsi huit grands thèmes repris par le questionnaire standard : l'identification du musée, les horaires d'ouvertures ; le statut légal et les régimes de propriété ; la nature des collections ; la fréquentation ; les expositions temporaires ; les dépenses et les recettes ; le personnel ; les technologies de l'information et de la communication ; les programmes éducatifs ; les publications, auxquels s'ajoutent des données générales contextuelles sur les pays étudiés (population ; densité ; parité de pouvoir d'achat).

FIGURE 49. Page d'accès du site web EGMUS aux données Alokmi à partir de l'entrée « Pays »

Choose by Country

Please select a country you are interested in. Use the checkboxes, if you want to select more than one country or select a single country from the map.

<input type="checkbox"/>	Austria
<input type="checkbox"/>	Belarus
<input type="checkbox"/>	Belgium
<input type="checkbox"/>	Bosnia and Herzegovina
<input type="checkbox"/>	Bulgaria
<input type="checkbox"/>	Croatia
<input type="checkbox"/>	Cyprus
<input type="checkbox"/>	Czech Republic
<input type="checkbox"/>	Denmark
<input type="checkbox"/>	Estonia
<input type="checkbox"/>	Finland
<input type="checkbox"/>	France
<input type="checkbox"/>	Germany
<input type="checkbox"/>	Greece
<input type="checkbox"/>	Hungary
<input type="checkbox"/>	Iceland
<input type="checkbox"/>	Ireland
<input type="checkbox"/>	Italy
<input type="checkbox"/>	Latvia
<input type="checkbox"/>	Lithuania
<input type="checkbox"/>	Luxembourg
<input type="checkbox"/>	Macedonia
<input type="checkbox"/>	Montenegro
<input type="checkbox"/>	Norway
<input type="checkbox"/>	Poland
<input type="checkbox"/>	Portugal
<input type="checkbox"/>	Romania
<input type="checkbox"/>	Serbia
<input type="checkbox"/>	Slovak Republic
<input type="checkbox"/>	Slovenia
<input type="checkbox"/>	Spain
<input type="checkbox"/>	Sweden
<input type="checkbox"/>	Switzerland
<input type="checkbox"/>	The Netherlands
<input type="checkbox"/>	United Kingdom

[Show Selected](#)

Source : EGMUS, s. d. a.

L'objectif affiché de ces indicateurs est de fournir une grille d'analyse à partir de données comparables, que renforce la présence de la section « Définition et explications¹⁰²³ » (« *Definitions and explanations* ») proposant des précisions critérielles pour chacune des rubriques. Néanmoins, il serait bien difficile de faire ici l'analyse de l'ensemble des données mises à disposition, qui relèvent de la compilation, plus que de l'harmonisation. C'est par ailleurs un fait reconnu par le groupe EGMUS même, qui souligne que « les statistiques ne

Participation. On y trouve également trois indicateurs contextuels : Population ; Densité par habitant et Parité du pouvoir d'achat.

¹⁰²³ Voir : Egmus, s. d.c.

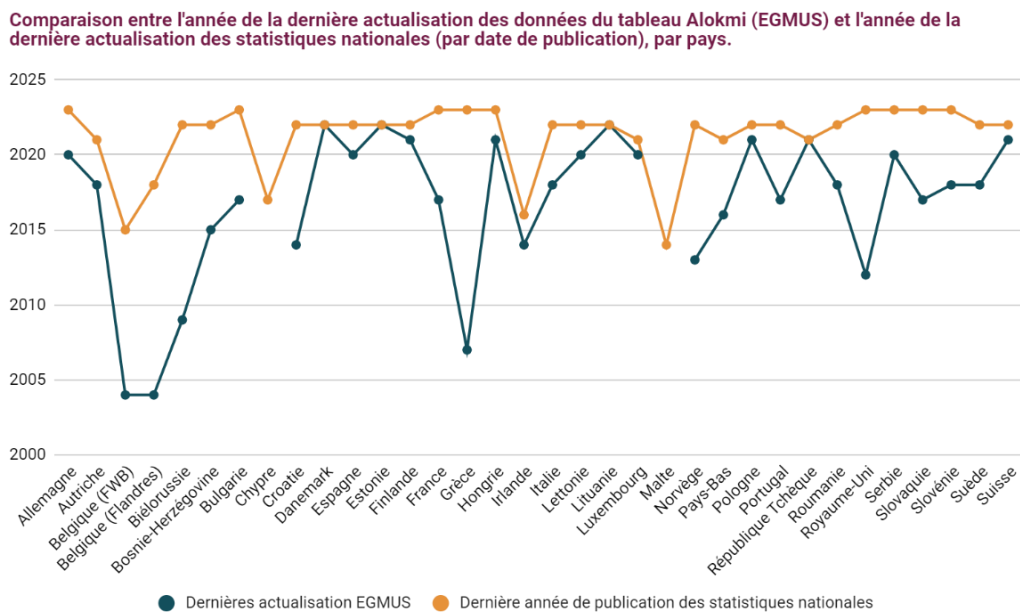


fournissent pas de tableaux globaux ou uniformes de données comparables et de vue d'ensemble d'un pays à l'autre¹⁰²⁴ ». Le seul traitement appliqué aux données se matérialise par la présence surabondante des notes de bas de page (717 à ce jour¹⁰²⁵), mais rend ce tableur indéchiffrable à tel point que l'objectif de leur réduction apparaît comme l'indicateur souhaité d'une meilleure comparabilité des données.

Un consensus inatteignable ?

Outre la prolifération des notes, les difficultés de lecture s'expriment autour d'éléments contextuels. En effet, l'illisibilité du tableur s'accompagne d'une inconstance dans l'actualisation des données nationales, ou tout du moins, dans leur utilisation au sein d'EGMUS (Fig. 50).

FIGURE 50. Année de la dernière actualisation des données du tableau Alokmi par pays et année de la dernière actualisation des statistiques nationales (par date de publication)



Les données collectées par EGMUS auprès d'un certain nombre d'acteurs nationaux de la statistique ne reflètent d'aucune manière la réalité des productions nationales, dont la date d'actualisation réelle reste majoritairement plus récente que celle indiquée dans le tableur¹⁰²⁶.

¹⁰²⁴ « At present, the statistics do not provide overall or uniform tables of comparable data and overviews in a cross-country manner. »

Voir : EGMUS. (s. d.d).

¹⁰²⁵ Ce nombre est relevé au 31 octobre 2023.

¹⁰²⁶ Le tableau des données est présenté en Annexe 1. « Organisation(s). Acteurs de la statistique européenne ».



Ces données ne correspondent donc pas aux dernières données produites¹⁰²⁷ dans les États étudiés (à l'exception de la Croatie, l'Espagne, la Lituanie et la République tchèque). Par ailleurs, elles ne coïncident pas avec la participation variable des représentants des acteurs lors des réunions annuelles du groupe, où sont présentés les rapports nationaux.

La comparaison révèle également des inégalités en matière de remplissage des données, tous les indicateurs n'étant pas renseignés à la même hauteur. Par exemple, la France a fourni en 2017 des informations relatives au nombre de musées (par types de collections), à leur régime de propriété ainsi qu'à celui des collections et principalement aux chiffres de fréquentation. Le taux de remplissage¹⁰²⁸ est ainsi relativement faible (17 %), tout comme — et celui de l'Allemagne (16 %) — et ce, de manière particulièrement étonnante au regard du rôle de l'Institut für Museumsforschung et de Monika Hagedorn-Saupe dans la structuration d'EGMUS et de ses outils — qui intègre en outre des chiffres relatifs aux visites à partir du tarif des entrées. À l'inverse, d'autres pays comme l'Espagne (64 %) ou l'Autriche (60,2 %) sont plus prolixes dans leurs réponses. Cette disparité est parlante et soulève deux hypothèses : soit ces données n'existent pas dans leur contexte national, soit les indicateurs et les catégories définies au sein du tableur Alokmi ne correspondent pas aux productions réalisées au sein des États, du moins annuellement. Cette seconde possibilité renforcerait l'idée d'une assimilation polarisée des outils développés par EGMUS : certains acteurs s'en sont emparés dans leurs réflexions, alors que d'autres possèdent et maintiennent leur propre tradition de comptabilité. De fait, ce tableau ne permet pas de représenter une idée fiable du monde muséal européen. En tout état de cause, le consensus sur lequel repose l'idée d'un espace de commune mesure paraît presque impossible, tout du moins, non concrétisé.

Harmoniser : un vœu pieux ?

Lorsque Paul Allin (2000), s'intéressant au développement de la statistique culturelle européenne, aborde la possibilité de comparaison entre les productions de chaque État — au moment où ces travaux émergent à partir du groupe LEG-Culture puis du réseau ESS-net —, celui-ci s'interroge, soulignant la nature relative du concept même de culture :

Compiler des statistiques culturelles pour différents pays sur une base comparable semble être une contradiction dans les termes. Les cultures d'un pays, aussi uniformes ou diverses sont-elles au sein de ce pays, sont essentiellement spécifiques à ce pays. Alors, comment harmoniser les cultures d'un pays avec celles d'un autre ? (Allin, 2020, p. 67)

Le secteur muséal n'échappe pas à ces questionnements toujours actuels. Le travail réalisé depuis près de 20 ans par le groupe EGMUS aurait dû — ou aurait pu, du moins — permettre la mise en place d'un système harmonisé de données statistiques. Cela n'est pas le cas à ce jour. Les données connues reposent principalement sur les productions nationales dont les

¹⁰²⁷ Je rappelle cependant qu'il s'agit de l'année de publication, pouvant s'appliquer aux données récoltées, souvent à l'année $n-1$ ou $n-2$.

¹⁰²⁸ Ce chiffre est calculé ici à partir des 37 indicateurs, divisés en 88 sous-catégories.



systèmes de comptabilité ne sont pas identiques, et ne facilitent pas une approche transnationale.

Pour autant, l'intérêt porté par les acteurs interrogés est réel, car tous et toutes y voient la possibilité d'une meilleure connaissance du secteur muséal. Mais si cet objectif est désirable, est-il pour autant réalisable ? Les réactions face à ce principe d'harmonisation restent pour le moins mitigées, et soulignent en grande partie la difficulté à dessiner un espace de comparaison. Pour reprendre la métaphore d'Olga Van Oost (FARO), « le contexte est bien souvent tellement différent qu'on ne peut pas comparer des pommes et des citrons¹⁰²⁹ » (Annexe 1). Finalement, comme le résume Berit Fruelund Kjærside (Slots- og Kulturstyrelsen), « je ne pense pas que nous soyons très doués pour utiliser les statistiques internationales¹⁰³⁰ » (Communication personnelle, 5 décembre 2020). Il est donc nécessaire, au-delà de la défaillance des données existantes, de plonger dans les méandres des méthodologies de l'harmonisation, pour procéder à leur diagnostic.

B. L'harmonisation en réalisation : des méthodes imparfaites

L'absence d'une harmonisation *en acte* n'indique cependant pas que celle-ci n'existe pas *en puissance*. Les efforts réalisés par le groupe EGMUS, depuis sa création, sont loin d'être inexistantes, mais peinent à implanter une dynamique stable et des résultats solides. La mise en place d'un réseau d'acteurs, l'analyse des contextes nationaux, mais également la production d'outils visant à une meilleure comparabilité des données, devrait alors contribuer à améliorer cette situation. De fait, le principe d'harmonisation suppose d'être réinterrogé à l'aune des méthodologies implantées. Car si les données — si tant est que l'on sache ce que celles-ci recouvrent — existent dans l'ensemble des pays étudiés, la difficulté repose dans la délimitation d'un espace d'équivalence (devant permettre une vision commune du phénomène muséale) qu'accompagne l'appréhension partielle du champ de la statistique muséale et de ses acteurs¹⁰³¹.

La double dynamique de l'harmonisation

Alain Desrosières (2003 ; 2014) décrit le processus d'harmonisation, considéré comme un ensemble « d'opérations techniques peu visibles » (Desrosières, 2003, §2) à partir de deux philosophies du travail statistique, organisé autour de l'harmonisation des produits (*inputs*) et des méthodes (*outputs*). Dans le premier cas, dans une perspective dite « réaliste », les concepts statistiques sont définis en amont et supposent que l'objet préexiste à sa mesure. La réalisation de cette harmonisation s'appuie ainsi sur les productions de chaque pays « en fonction des spécificités administratives ou culturelles locales » (Desrosières, 2003, §3) à partir de catégories communes. Dans le second, l'harmonisation des méthodes se fonde sur

¹⁰²⁹ « *The context is very often so different that you can't compare apples and lemons.* »

¹⁰³⁰ « *I don't think we are very good at using international statistics.* »

¹⁰³¹ Voir : Chapitre 6. 3. « Un écosystème informationnel instable ? »



une vision « constructiviste » (Desrosières, 2003, §2) de la statistique : la chaîne de production supposée « harmonisée » (Desrosières, 2003, §4) rend dépendante la mesure aux opérations mises en place. Conçu ici comme un cadre structurant pour l'analyse des méthodes de l'harmonisation, cette polarisation souligne que ce processus correspond d'une vision de la statistique, jouant sur la possibilité de mesurer l'objet ou de construire l'objet par la mesure. Elle s'intègre *in fine* dans une argumentation de sa légitimité sociale, qui se démarque par ses usages.

Cet appareillage conceptuel n'a pas ici pour ambition de valider une méthodologie plus qu'une autre, mais surtout de permettre d'appréhender plus aisément le travail produit — qu'il soit achevé ou en cours — par EGMUS. Celui-ci s'oriente autour de deux axes, l'un dédié à la connaissance — toute proportion gardée¹⁰³² — des acteurs (notamment à partir de la compilation des rapports nationaux), le second autour d'un travail de nomenclature, orienté sur la définition du musée (périmètre) et des indicateurs de l'observation à partir notamment des indicateurs Alokmi, du questionnaire standard et des normes ISO (Organisation internationale de standardisation). Ce vaste effort de terminologie, dont la portée reste pour le moins limitée, dirige ainsi la statistique muséale européenne vers son penchant « réaliste » autour de l'harmonisation des produits.

La définition du musée comme ancrage « réaliste » de l'harmonisation des données : circonscrire le périmètre d'application de la statistique

L'un des éléments les plus significatifs des vicissitudes du processus d'harmonisation repose notamment sur la circonscription du périmètre observé et sur la conceptualisation statistique de la notion de musée, rappelant ainsi que la structure muséale préexiste au projet de la statistique. Le choix réalisé par EGMUS s'appuie sur la définition du musée adoptée par l'ICOM en 2001¹⁰³³, conçue à partir d'un ensemble de critères et d'une liste d'institutions affiliées¹⁰³⁴, se réappropriant ainsi une définition considérée à la fois comme représentative du secteur muséal et diffusée de façon internationale. Cependant, le tableau Alokmi laisse la possibilité aux États d'indiquer le choix réalisé d'un périmètre fondé sur des critères nationaux. Sur les 32 pays intégrés dans ce tableau, 10 (soit 31 %) affirment utiliser la définition choisie par EGMUS, soit celle de l'ICOM, et 19 (soit 59 %) se réfèrent à des critères nationaux (le Portugal indiquant de manière contradictoire s'appuyer à la fois sur la définition de l'ICOM et sur des critères nationaux, et la France ne se prononçant pas sur la nature de son référentiel). Cette disparité entre ces manières d'aborder le périmètre des musées — que j'étudierai de manière plus détaillée *infra* — soulève la problématique de l'adaptabilité des

¹⁰³² Voir : Chapitre 6. 1. A. « Des acteurs européens autour des instituts statistiques : Eurostat et EGMUS ».

¹⁰³³ Voir Annexe 1 « Définitions. Associations professionnelles ». Notons ici que la définition du musée inscrite dans les normes ISO 18461:2016 (en) — *International museum statistics* (2016) s'appuie sur la version adoptée par l'ICOM en 2007.

¹⁰³⁴ En l'occurrence, les instituts de conservation et les galeries d'exposition sur les bibliothèques et les centres d'archives ainsi que les monuments et sites naturels, archéologiques et ethnographiques et les monuments et sites historiques ayant un caractère muséal, en raison de leurs activités d'acquisition, de conservation et de communication. Voir : EGMUS, s. d. c.



structures muséales nationales qui n'engendrent pas les mêmes besoins en matière de développement statistique. Pour Berit Fruelund Kjærside (Slots- og Kulturstyrelsen), « lorsque vous allez à EGMUS, ils font en sorte que tous les musées se ressemblent¹⁰³⁵ » (Communication personnelle, 4 août 2020), sans prendre en compte le contexte de développement du secteur. En Norvège, par exemple,

le gouvernement essaie de restructurer l'ensemble du paysage muséal ou la structure des musées et il a en fait essayé d'ajuster et d'utiliser *l'Enquête nationale auprès des utilisateurs* que nous avons réalisée il y a des années. Nous avons donc trouvé intéressant de pouvoir voir quelles seront les conclusions de l'enquête nationale auprès des utilisateurs et je pense qu'il est intéressant d'entendre ce que les utilisateurs pensent des musées plutôt que des statistiques quantitatives très classiques qui concernent davantage les mètres carrés et le nombre de personnes qui travaillent dans les musées et des statistiques très économiques¹⁰³⁶. (B. Fruelund Kjærside, Communication personnelle, 4 août 2020)

Dans cette perspective, l'idée d'une harmonisation par produits se heurte ainsi la diversité des « réalités » qui conditionnent sa mise en œuvre.

L'harmonisation comme processus transformatif

Parallèlement à l'usage des catégories, EGMUS a participé au développement d'outils pouvant former une base commune de l'approche statistique, intégrant une réflexion sur les indicateurs, mais touchant également les questions de méthodes. C'est toute l'ambition du développement du questionnaire standard, structuré autour des indicateurs Alokmi, mais également des normes ISO (ISO 21246:2019 ; *Key indicators for museums*), qui semblent à la fois à la jonction entre la prescription de concepts et la valorisation d'une méthode partagée de mesure.

Ces outils peuvent notamment avoir un intérêt dans le déploiement d'une statistique muséale pour les pays dont le système d'informationnel est en (re)construction et dans le développement d'une statistique nationale. En Espagne, Olga Ovejero (Ministerio de Cultura y Deporte) affirme que « la division des statistiques s'est inspirée du questionnaire élaboré par EGMUS¹⁰³⁷ » (Annexe 1), tout comme celui développé par Statistik Austria (W. Pauli, Communication personnelle, 13 novembre 2020). Au Luxembourg, l'ambition d'une

¹⁰³⁵ « When you go to EGMUS, they make all the museums alike but then it's not very meaningful to make very detailed statistics. »

¹⁰³⁶ « Norwegian government is trying to restructure the entire museum's landscape or the structure of the museums and they have actually tried to adjust and then use the national user survey that we made years ago, so we found it interesting now that we can see what Norwegian findings will be at the national user survey. And I think it's interesting to hear what the users think about the museums more than very sort of like the very classic quantitative statistics that is more about square metres and how many people are working at the museums, and very economic statistics. »

¹⁰³⁷ Cela justifie en l'occurrence le taux de remplissage élevé dans le tableur Alokmi. Voir *supra*.



statistique européenne harmonisée fait partie des objectifs des enquêtes redéployées par le Statec depuis 2021¹⁰³⁸ (R. Schmitz, Annexe 1).

Néanmoins, cette intégration est, à ce stade, largement insuffisante pour envisager la possibilité d'une harmonisation des méthodes. Considérée par Paola Morelli (ISTAT) comme un « processus lent » (« *a slow process* ») (Annexe 1), l'harmonisation à partir de ces outils se heurte aux procédures nationales. Ágnes Mácsai (OMMIK) note également l'inertie des transformations dans les méthodes statistiques, où il faut par exemple « attendre un à trois ans pour changer le formulaire statistique » (Communication personnelle, 5 mai 2020). De fait, si l'influence des outils mis en place par EGMUS peut contribuer à une transformation des méthodologies nationales, s'appuyant dans l'ensemble des cas sur la collecte et l'analyse de données à partir de questionnaires, celle-ci reste très marginale, peut-être par absence d'une volonté politique commune ou une inadaptabilité des solutions proposées par les organismes internationaux.

En tout état de cause, le débat entre harmonisation des produits ou des méthodes n'a que peu de sens au regard de la diversité des situations rencontrées auprès des acteurs institutionnels nationaux. Ce qu'il apparaît néanmoins, c'est que si le processus de comparabilité des statistiques muséales est « en cours » et constitue un espace transformatif, celles-ci n'existent pas aujourd'hui.

Et ce n'est peut-être, par ailleurs, pas l'objectif principal de l'organisation, dont les dynamiques internes sont difficiles à circonscrire.¹⁰³⁹ Comme le raconte Nico Heerschap (CBS) : « Lorsque j'ai rejoint EGMUS, la première chose à laquelle j'ai pensé, c'était qu'ils allaient essayer d'harmoniser les données parce qu'on aimerait comparer les pays entre eux. Je pensais donc que c'était la première chose que faisait l'EGMUS, mais ce n'était pas le cas¹⁰⁴⁰ » (Annexe 1). Pour Joséphine Dezellus (DPP), « on part vraiment des pays et de la façon dont eux regardent les musées pour arriver à quelque chose de commun, donc ça n'a pas vraiment d'impact sur la façon dont on procède pour l'instant » (Annexe 1).

Envisager une comparabilité partielle : une approche de la diversité muséale européenne

Une harmonisation complète des statistiques muséales européennes ne semble ainsi que peu envisageable, eût égard à la diversité à la fois des structures muséales et des besoins qu'elles supposent dans leur environnement national, et au manque de directives internationales. Tea Rihtar Jurić (Muzejski Dokumentacijski Centar) souligne que « compte tenu des différents

¹⁰³⁸ « C'est pour ça que je suis venu à la conférence [à la réunion plénière en 2020] pour voir ce que font les autres, pour que l'on s'harmonise au niveau européen. C'est intéressant pour faire la comparaison, donc on doit regarder ce que font les autres, sinon on ne peut pas comparer. (R. Schmitz, Annexe 1).

¹⁰³⁹ Voir Chapitre 6. 3. C. « Des ressources et des personnalités ».

¹⁰⁴⁰ « *What happens before, when I joined EGMUS, the first thing I thought was they will try to harmonize data because you would like to compare countries between each other. So I thought that was the first thing that EGMUS was doing, but they were not doing that kind of thing.* »



contextes, il est très difficile d’avoir une définition et des méthodologies fixes, de sorte que l’on ne peut recueillir des données qu’à un niveau très général, ce qui n’est pas très intéressant¹⁰⁴¹ » (Communication personnelle, 11 mars 2020).

L’utopie d’une harmonisation totale

Néanmoins, une alternative soulignée par plusieurs acteurs — et qui correspond en fin de compte, à la notion d’« espace d’équivalence » — réside dans la définition d’un ensemble délimité de caractéristiques communes. Pour Monika Hagedorn-Saupe (Institut für Museumsforschung), « nous devons comparer ce que nous pouvons comparer, mais nous pouvons trouver des questions et des catégories pour créer des groupes¹⁰⁴² » (Annexe 1). Cette réflexion trouve un écho notamment chez Olga Ovejero (Ministerio de Cultura y Deporte), en faveur d’une « présentation minimale des musées pour chaque pays, et en fonction de leur taille¹⁰⁴³ » (Annexe 1), corroborant l’idée présentée par Mirjam Rääbis (Muinsuskaitseamet) d’un accord à trouver sur « certaines choses fondamentales¹⁰⁴⁴ » (Communication personnelle, 28 juillet 2020). En plantant l’idée d’une comparabilité partielle, il s’agirait alors de permettre une meilleure prise en charge de la statistique européenne, reconnaissant à la fois leurs points d’accroche, mais également les distances existantes entre elles.

La collaboration entre Eurostat et EGMUS : un stade exploratoire

C’est dans cette perspective que se développe depuis 2018 une collaboration plus étroite entre Eurostat et EGMUS, qui repose sur le développement de cette « première étape » de l’harmonisation « [consistant] à savoir comment les pays utilisent leurs statistiques sur les musées, quel type de définition ils utilisent, comment ils font les choses¹⁰⁴⁵ » (N. Heerschap, Annexe 1). En effet, reconnaissant les efforts menés par le groupe, Eurostat souhaite améliorer la comparabilité des données, leur périodicité et leur couverture géographique (Eurostat, 2018b, p. 4) en présentant une analyse des structures nationales, notamment au regard de la mise en œuvre d’une définition standard du musée (Eurostat, 2018b). Celle-ci a pour objectif de « faire ressortir tous les éléments de comparabilité : identification des différences, explication des exceptions et des spécificités nationales et suggestions pour améliorer l’exhaustivité et la comparabilité des données sur les musées¹⁰⁴⁶ » (Eurostat, 2018b, p. 4). Cette entreprise, débutée avec Marta Zimolag (Eurostat) et reprise en 2019 par Nico

¹⁰⁴¹ « And giving the different context, it’s very hard to have fixed definition and methodologies so you can only gather data then on a very general level which is not so interesting then again. »

¹⁰⁴² « We have to compare what we are able to compare, but we can find questions and categories to create groups of it. »

¹⁰⁴³ « Beside this point, you need to ask a minimal presentation of the museum for each country, and their size. »

¹⁰⁴⁴ « So, I am 100% behind unifying, harmonizing this statistic system, but not 100%, you do not use it all, we should agree on some basic things. »

¹⁰⁴⁵ « My meaning is that the main point of EGMUS is to get harmonized data: the first step is to know how countries are using their museum statistics, what kind of definition they use, how they do things. »

¹⁰⁴⁶ « The analysis undertaken by Eurostat had for objective to bring out all the comparability matters: identification of the differences, explanation of the exceptions and national specificities and suggestions for the improvement of completeness and comparability of data on museums. »



Heerschap (CBS) et Marta Beck-Domzalska (Eurostat), se limite principalement au point central de la définition du musée et de son intégration dans le périmètre des statistiques nationales.

À ce jour, deux étapes ont été franchies. Dans un premier temps, une analyse a été réalisée sur la base de 24 rapports nationaux calqués sur la trame définie¹⁰⁴⁷ par EGMUS, notamment à partir de la définition du musée utilisée par chacun des pays et de l'application d'une grille de lecture pour mesurer les principaux écarts entre la définition choisie par EGMUS (celle de l'ICOM) et les définitions nationales. Les résultats préliminaires, présentés en avril 2018 (Luxembourg) au sein du Working Group on Cultural Statistics d'Eurostat, fournissent un certain nombre de conclusions relativement sommaires¹⁰⁴⁸ relatives aux critères de la définition (soulignant leur caractère « interprétatif ») et à la notion d'« unités observées », au rapport de la statistique avec la gouvernance et les parties prenantes, mais également sur les institutions responsables de la collecte de données et leur place dans un contexte politique et les financements publics. De manière globale, cette présentation souligne la place des organismes publics et des législations muséales dans la production de données statistiques, conditionnant le choix des populations observées (en défaveur des musées non accrédités ou des musées privés) (Eurostat, 2018b, p. 14). L'idée soulevée est celle du ralliement de tous les acteurs de la production statistique muséale « dans le but de couvrir entièrement le champ statistique (à la fois public et indépendant) ou d'estimer la taille du secteur manquant/indépendant » (Eurostat, 2018b, p. 11), afin d'appliquer les critères d'éligibilité définis par EGMUS « pour décider de l'inclusion ou de l'exclusion des établissements dans l'observation statistique en vue d'un suivi régulier¹⁰⁴⁹ » (Eurostat, 2018b, p. 11).

À la suite de cette première analyse, les réflexions actuelles concernent la mise en place d'une grille d'analyse commune en prenant en compte la nécessité du travail d'opérationnalisation des définitions et les spécificités des législations nationales dans lesquelles elles sont développées. Depuis 2019¹⁰⁵⁰, Eurostat et EGMUS travaillent sur un modèle d'analyse des rapports nationaux, disséminé auprès des acteurs du réseau, afin de décrire comment les musées et leurs variables sont définis d'un pays et identifiés dans l'activité statistique. S'il

¹⁰⁴⁷ Comme vu au Chapitre 6. 1. A, ces rapports sont structurés à partir de sept sections : introduction — questions clés ; définition du musée ; existence de lois relatives aux musées ; catégories utilisées pour le type de collection ; catégories utilisées pour le type de propriété ; données existantes — figures et diagrammes de base ; liste de références.

¹⁰⁴⁸ Le caractère particulièrement succinct de ces résultats s'explique notamment par la nature même de la présentation, tenant dans un document court. Cela ne signifie pas que l'analyse n'ait pas été plus fournie, mais il n'existe que peu de traces de ce travail (non publié à ce jour) pour envisager concrètement cette hypothèse.

¹⁰⁴⁹ « *It is then important to rally all the actors with a goal to fully cover the statistical scope (both public and independent) or to estimate the size of the missing/independent sector. Then the eligibility criteria according to EGMUS could be applied to the state on inclusion or exclusion of the establishments in statistical observation for regular monitoring.* »

¹⁰⁵⁰ Une version révisée du premier modèle défini par Marta Zimolag a été présentée lors de la Réunion annuelle d'EGMUS à Bucarest (Roumanie) en octobre 2019. Quatre versions ont été depuis mises en place, et une première présentation des résultats a eu lieu en 2023 à partir de l'analyse de 12 pays.



n'est pas possible ici d'évaluer les résultats de ce travail — une présentation en a été faite lors de la 24^e Réunion plénière, le 21 avril à Belgrade, à partir des réponses obtenues de 12 pays¹⁰⁵¹ —, l'objectif affirmé par EGMUS et Eurostat reste ancré dans cette volonté de réalisation d'une harmonisation partielle en définissant « un tronc commun de ce qui devrait en tout état de cause être considéré comme un musée et quelles données standard devraient être disponibles¹⁰⁵² » (Eurostat et EGMUS, Communication personnelle, 24 octobre 2019).

La doctrine « européenne » autour de l'harmonisation des statistiques muséales se forme aujourd'hui autour de la recherche d'un ensemble partiel, mais commun autour de la statistique muséale, à partir d'une méthode de travail visant à la fois à mieux connaître le secteur, mais également à développer des outils de comparaison pertinents entre États. Pour autant, et malgré un travail de longue haleine, cet effort n'est à ce jour pas encore réalisé. La vision des statistiques muséales européennes reste finalement assez relative, et ne permet pas de constituer l'espace de commune mesure recherché. Les résultats des recherches engagées en 2018 restent particulièrement sommaires et assez mitigés, n'offrant qu'une appréhension superficielle des enjeux traversant le processus d'harmonisation des données. La lourdeur du processus, tel qu'il apparaît dans les dynamiques entre Eurostat et EGMUS, interroge par ailleurs sur l'aspect « figé » de l'entreprise et ne laisse que peu percevoir ses possibles améliorations. En reprenant une réflexion ancrée à partir du système informationnel formé par EGMUS et Eurostat, on y retrouve ici les deux principales limitations de leur développement : celle d'une absence explicite de volonté politique et l'attribution de financements conséquents ; mais également la criante absence de moyens (humains) que ne peut pallier l'implication — très limitée — des membres d'EGMUS relative au fonctionnement erratique du groupe, la responsabilité de ce travail reposant sur les épaules seules de Nico Heerschap (CBS).

C. Ibermuseos : dépasser le déterminisme de la statistique

Afin de remettre en perspective la réalisation d'un espace muséal européen, par comparaison ou par distance, faisons ici un détour, qui se veut seulement proposer des points de comparaison et ouvrir des perspectives sur ses conditions de réalisation. La difficulté à réaliser un espace de commune mesure pourrait en effet se poser comme une limite intrinsèque au développement du champ muséal, tributaire des difficultés à le définir et à en circonscrire un

¹⁰⁵¹ Les données ne sont cependant pas disponibles ni publiées. Je ne peux, à ce stade de leur réalisation, les exploiter ici.

¹⁰⁵² « *The aim is not to get all countries to carry out their museum statistics in an identical way: every country has its own situation and interests. The aim is to define a kind of common core of what should be in any case be counted as a museum and which standard data should be available. This should then lead to a core set of data, on the basis of which the defined part of museum statistics can be compared between countries.* »

Cet extrait est issu de la version 0.2 du document *Country methodological reports. Proposal for a revised template*, distribué aux participants de la 21^e Réunion plénière à Bucarest.



périmètre. Mais la comparaison avec un autre acteur international de la statistique muséale, cette fois-ci centré non pas sur l'Europe, mais sur l'espace ibéro-américain, Ibermuseos, tend à éloigner cette hypothèse déterministe. Le développement de l'Observatorio Iberoamericano de Museos (Observatoire ibéro-américain des musées) au sein de ce programme a permis la mise en place du Registro de Museos Iberoamericanos (RMI — Registre des musées ibéro-américains) en 2013. Dans ce cadre, le processus d'harmonisation a atteint un stade plus avancé, offrant une vision globale du secteur muséal de cet espace. Il s'agira ainsi de revenir sur le développement de cet acteur et de ses outils, pour mieux envisager les limites inhérentes à la statistique muséale en Europe.

Ibermuseos : un projet politique de coopération internationale autour des musées

En 2007, la ville de Salvador de Bahia (Brésil) accueille la première Rencontre ibéro-américaine des musées, regroupant les représentants du secteur muséal de 22 États¹⁰⁵³. Alors initiée par le Département des Musées et Centres culturels (DEMU) de l'Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, Institut National du Patrimoine historique et artistique) — le futur Instituto Brasileiro de Museu (IBRAM – Institut brésilien des musées) —, cet événement s'inscrit dans un contexte d'intérêt pour le monde muséal¹⁰⁵⁴ dont témoigne une série de réunions bilatérales¹⁰⁵⁵ organisées par les ministères de la Culture du Brésil et d'Espagne (Díaz et Murta, 2017, p. 94). À Salvador de Bahia, cette première réunion aboutit à la signature de la *Déclaration de Salvador* (2007), qui annonce la création du programme Ibermuseos comme « étape inaugurale de la coopération ibéro-américaine dans le secteur des musées¹⁰⁵⁶ » (Díaz et Murta, 2017, p. 94). Contribuant ainsi à la volonté de créer un véritable espace politique, Ibermuseos est créé en novembre 2007 en tant qu'organisme intergouvernemental, sous la coordination du Secrétariat général ibéro-américain (SEGIB), dédié à la promotion et à l'articulation des politiques publiques dans le domaine des musées au sein de l'espace culturel ibéro-américain¹⁰⁵⁷ (Ibermuseos, s. d.). Son développement traduit ainsi le renforcement d'une politique régionale des musées, inscrite dans une politique de

¹⁰⁵³ Andorre, Argentine, Brésil, Bolivie, Chili, Colombie, Costa Rica, Cuba, République dominicaine, Équateur, El Salvador, Guatemala, Honduras, Mexique, Nicaragua, Panama, Paraguay, Pérou, Portugal, Espagne, Uruguay et Venezuela.

¹⁰⁵⁴ Bien que ce contexte sera explicité plus tard (Partie IV. « Introduction générale »), au Brésil notamment, dans le cadre d'un développement économique faste sous la présidence de Lula, les musées bénéficient d'un intérêt particulièrement favorable dont résulte notamment la création de l'IBRAM en 2009 ou le développement du programme *Pontos de memória*.

¹⁰⁵⁵ Díaz et Murta (2017) mentionnent notamment la première rencontre Brésil-Espagne sur les musées sur le thème « Les musées dans le monde moderne » (2004, Niterói, Brésil) ; le 2^e atelier muséal Brésil-Espagne sur la « Coopération internationale » (2006, Madrid, Espagne) ainsi que le 3^e atelier muséal Brésil-Espagne sur « Le plan du musée. Un outil de planification » (2009, Rio de Janeiro, Brésil) (p. 104).

¹⁰⁵⁶ « *The meeting was held from 26 to 28 June 2007, in Salvador, Brazil, and was concluded with the signing of the Salvador Declaration, which proposed the Ibermuseos programme and was an inaugural step for Ibero-American cooperation in the museum sector.* »

¹⁰⁵⁷ Argentine, Brésil, Chili, Colombie, Costa Rica, Cuba, République dominicaine, Équateur, El Salvador, Mexique, Pérou, Portugal, Espagne et Uruguay en sont les pays membres.



développement culturel global¹⁰⁵⁸, assurant la présence des États ibéro-américains sur la scène mondiale, et permettant ainsi de renforcer les politiques muséales nationales (Díaz et Murta, 2017, p. 101).

Les lignes d'actions inscrites dans la *Déclaration de Salvador* structurent ainsi les différentes institutions implantant et diffusant la politique muséologique du programme : en l'occurrence le Réseau ibéro-américain des musées (point 2), le portail Ibermuseos (point 6), mais surtout, dans le cas qui nous intéresse, le *Registre* (point 4) et l'Observatoire des musées ibéro-américains (point 5). Car parmi les objectifs annoncés, se trouve celui de « connaître la diversité muséale, le répertoire professionnel, l'ensemble des collections et la production de connaissances sur la réalité muséologique du territoire ibéro-américain¹⁰⁵⁹ » (point 4) et de « stimuler les musées ibéro-américains à développer des systèmes de classification qui facilitent le dialogue et la circulation d'information¹⁰⁶⁰ » (point 8). Ainsi, l'ADN d'Ibermuseos incorpore le gène de la connaissance du secteur muséal et de son fonctionnement, et ancre fermement la volonté de création d'un espace commun valorisant une vision unifiée d'une région étalée sur deux continents. Partant cette fois-ci non plus de la question de la statistique, mais bien du secteur muséal même, elle se concrétise ainsi dans une diversité d'actions et permet une réflexion sur l'harmonisation d'un secteur au travers de publications transnationales et du Registre des musées ibéro-américains.

L'Observatoire des musées ibéro-américains, créé en 2012 et coordonné par l'Espagne, gère le Registre des musées ibéro-américains. En amont de la création de cette plateforme, le *Panorama de los museos de Iberoamérica (Panorama des musées ibéro-américains)* est publié en 2013¹⁰⁶¹, traduisant la philosophie promue de l'Observatoire de production de diagnostics des situations et des connaissances, préalables à toute action politique et scientifique. Cette publication offre une approche compréhensive et transnationale du secteur muséal : les 22 pays de l'espace d'ibéro-américain disposent d'une présentation des institutions gouvernementales responsables des musées, de leurs définitions législatives, d'un état de leurs législations, de la politique implantée sur les territoires, du nombre officiel de musées et des ressources disponibles (Observatorio Iberoamericano de Museos, 2013). L'élaboration du RMI s'est ainsi appuyée sur cet état de la situation — qui pourrait être comparé au travail d'EGMUS pour l'Europe —, permettant ainsi de développer une trame

¹⁰⁵⁸ C'est par ailleurs dans cette même perspective que le Brésil initie à l'Unesco, dans les mêmes années, un processus de discussion autour du rôle des musées, soutenu par les pays ibéro-américains, qui aboutira en 2015 à l'adoption de la *Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société* (voir : Partie IV. « Introduction générale »).

¹⁰⁵⁹ « *Institución del Registro de Museos Iberoamericanos, con finalidad de conocer la diversidad museal, el repertorio de profesionales, el conjunto de acervos y la producción de conocimientos sobre la realidad museológica de Iberoamérica.* »

¹⁰⁶⁰ « *Estimular que los museos de Iberoamérica desarrollen sistemas de clasificación que faciliten el diálogo y la circulación de información.* »

¹⁰⁶¹ La publication est actualisée et complétée depuis 2017, jusqu'à sa dernière version — à ce jour — en 2020.



conceptuelle (« *a conceptual framework* ») (O. Ovejero, Communication personnelle, 25 avril 2019) et d'initier un travail d'harmonisation des catégories¹⁰⁶² à partir des enquêtes et des registres nationaux. Deux aspects sont particulièrement intéressants ici, et réconcilient la problématique du recensement avec celle de la statistique, au travers de ce processus d'harmonisation.

Base de données et statistiques


Le RMI se présente comme une base de données de 8663¹⁰⁶³ musées, classés par pays ou par catégories de critères. Les différentes fiches, qu'elles soient sommaires ou développées, permettent ainsi une vision individualisée des institutions. Les catégories d'informations présentées sont issues d'une mise en commun et d'une négociation des critères utilisés dans les enquêtes nationales.

FIGURES 51a et 51b. Fiches sommaire et développée des Archives historiques et du Musée municipal Roberto T. Barilli — Villa Mitre (Buenos Aires, Argentine)

A CASA - MUSEU DO OBJETO BRASILEIRO
País: **Brasil**

Estado/Región: **Sudeste (BRA)**
Depto/Provincia: **São Paulo (BRA)**
Ciudad: **São Paulo (BRA)**
Tipo Institución: **Museo**
Colecciones: **Otros**
Titularidad: **Entidad Privada**

[Ver Ficha](#)



ARCHIVO Y MUSEO HISTORICO MUNICIPAL ROBERTO T. BARILLI - VILLA MITRE

TIPO DE INSTITUCIÓN MUSEAL
Museo

UBICACIÓN Y DATOS DE CONTACTO
País: **Argentina**
Región/Estado: **Buenos Aires (ARG)**
Departamento/Provincia: **Buenos Aires (ARG)**
Ciudad/Localidad/Distrito: **Mar del Plata**
Dirección: **Lamedrid 3870**
Código postal: **87602CQV**
Web: <https://www.mardeplatagob.ar/Contenido/archivo-museo-historico-municipal-roberto-t-barilli-h>
Redes sociales y otros recursos en internet:
Facebook: <https://es-la.facebook.com/villamitrempg/>
Instagram: <https://www.instagram.com/villamitrempg/?hl=es-la>
Correo electrónico de la institución: archivohistoricomp@gmail.com
Teléfono: **+54 (0223) 4951200**

TIPO DE INGRESO Libre	ACTIVIDADES EDUCATIVAS Y CULTURALES Exposiciones - Permanentes - Exposiciones - Temporales - Visitas guiadas - Talleres - Conferencias/Seminarios/Encuentros - Concursos - Folletos	INSTITUCIONES DE APOYO Asociación de amigos
TIPO DE ENTRADA De pago	IDIOMAS En qué idiomas está disponible la información básica para realizar la visita en la institución Lenguaje/s oficial/es	
RÉGIMEN DE APERTURA Permanente		
SERVICIOS Áreas verdes/Jardines - Otros - archivo de acceso público, centro de documentación		

Source : Observatorio iberoamericano de museos , s. d. c.

¹⁰⁶² Ce travail a été réalisé par un groupe composé du Brésil, de la Colombie, de l'Espagne et du Pérou (O. Ovejero, Communication personnelle, 25 avril 2019).

¹⁰⁶³ À la date du 3 novembre 2023. Voir : Observatorio iberoamericano de museos, s. d.c.



Cette plateforme permet de dessiner une approche statistique « basique » du panorama muséal de l'espace ibéro-américain, à partir de la section « Musées en chiffres » (« *Museos en datos* »). Celle-ci fournit un nombre restreint (quatre seulement), mais éclairant, d'informations : le nombre de musées (déclarés dans le pays/inscrits dans le registre), la typologie du musée (Musées ; Collections muséographiques ; Musées communautaires ; Musées avec collections vivantes ; Musées virtuels ; Autres), la répartition des musées par type de collections (Archéologie/anthropologie/ethnologie ; Arts : Sciences et technologies ; Sciences naturelles ; Histoire ; Mixtes ; Autres) et leurs régimes de propriété (public ; privé ; mixte).

Deux tendances peuvent ainsi être observées. D'une part, les institutions déclarées « officielles » par les États et celles incluses dans le RMI ne se recoupent pas entièrement, en défaveur (numérique) de la seconde catégorie. Les populations muséales prises en compte sont modifiées, plus restreintes, à l'échelle transnationale (Fig. 52). À titre d'exemple, on ne compte dans ce registre que 733 musées pour l'Argentine alors que le gouvernement en déclare 1017, ou 66 pour le Pérou qui en annonçait initialement 372¹⁰⁶⁴. S'il peut s'agir d'une répercussion de la modification de certains critères techniques, il ne faut pas élaguer le caractère volontaire et participatif de ce registre. Celui-ci se fonde en partie sur l'inscription des établissements qui « selon chaque législation, réglementation, critères ou convention nationale, sont considérés comme des musées ou des institutions muséales¹⁰⁶⁵ », et s'appuie sur les responsables nationaux pour assurer — ou valider — cette adhésion.

Pour autant, l'identification de ces musées n'est pas sans poser quelques interrogations. Si 82 % des musées identifiés par les pays sont enregistrés dans le RMI (Fig. 52), ce périmètre de référence n'est pas le plus inclusif, comparé aux données collectées par l'Unesco¹⁰⁶⁶, principalement auprès des États (Mairesse et Unesco, 2021). Cette restriction peut évidemment signaler la recherche d'un espace de commune mesure qui se traduirait par une réduction du champ considéré¹⁰⁶⁷. Pour autant, plusieurs logiques semblent se dégager, questionnant par là même ce qui est considéré comme « musée » par les pays. Dans certains cas, les musées identifiés par les pays correspondent aux systèmes d'accréditations et de reconnaissance développées au sein des États. Par exemple, le Paraguay, qui ne possède que 7 musées selon le RMI, correspondant ainsi aux musées répertoriés par la SNC-Dirección General de Bienes y Servicios Culturales (Ibermuseos, 2018), indique en avoir 147 musées dans le rapport Unesco (Mairesse et Unesco, 2021). La même logique s'applique pour le

¹⁰⁶⁴ Ces chiffres sont relevés à la date du 31 octobre 2023.

¹⁰⁶⁵ « *En el ámbito de cada país, se integran en el RMI aquellas que, según cada legislación, reglamentación, criterios o convención nacional, son consideradas como museos o instituciones museales.* » Voir : Observatorio Iberoamericano de Museos, s. d. b. .

¹⁰⁶⁶ Le tableau des données utilisées est présenté en Annexe 1. « Organisation(s). Comparaisons nationales ».

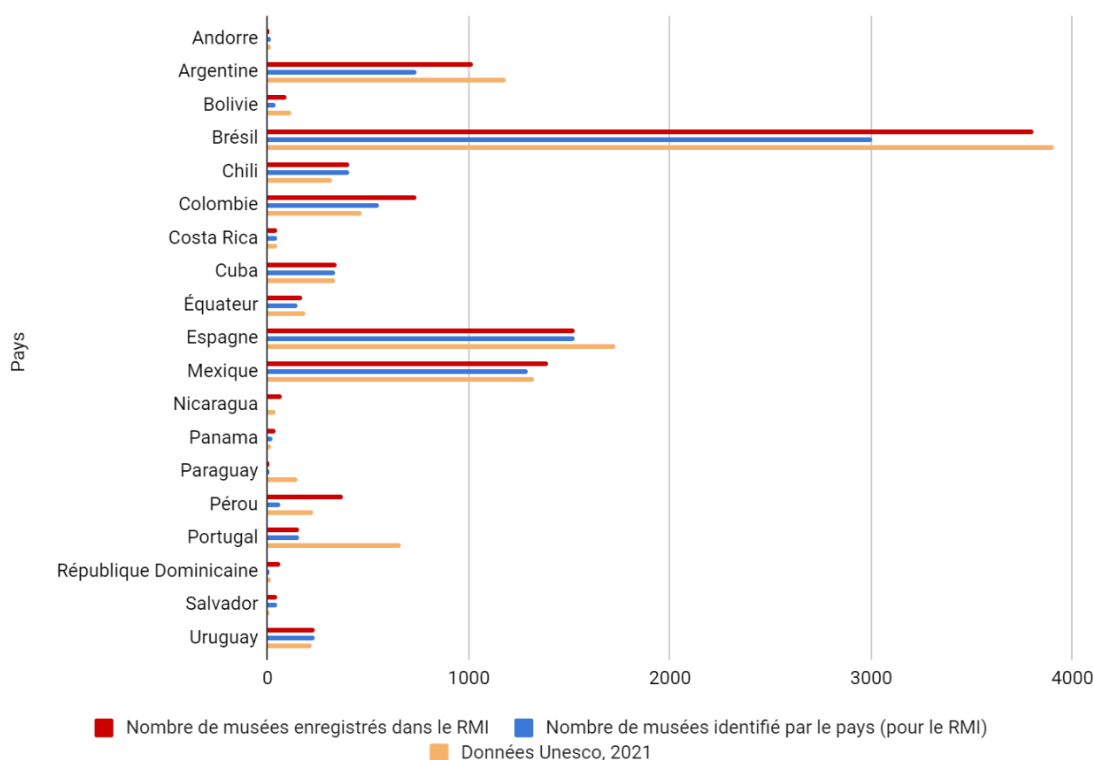
¹⁰⁶⁷ Pour confirmer cette hypothèse, il faudrait avoir la possibilité de comparer les listes produites, mais cela n'est pas possible puisque l'Unesco ne récolte que les données du recensement, communiquées par les États membres.



Portugal, dont les 156 musées présentés dans le RMI correspondent au Réseau portugais des musées (Red Portuguesa de Museos) que le pays en déclare 662¹⁰⁶⁸ à l'Unesco. À l'inverse, pour d'autres États, ce rapport est inversé : c'est le cas notamment de la Colombie (740 musées identifiés par le pays, contre 468 signalés à l'Unesco) ou encore de la République dominicaine (63 musées dans le RMI, 14 dans le rapport Unesco). Cette comparaison sommaire met ainsi en exergue les difficultés à définir les logiques de restrictions ou d'élargissement que peuvent recouper les données « officielles ».

FIGURE 52. Comparaison entre le périmètre des musées enregistrés dans le RMI, les musées identifiés par le pays et les données collectées par l'Unesco (2021)

Nombre de musées selon les sources (enregistrés dans le RMI, identifiés par les pays, ou rapportés à l'Unesco)



Source : Observatorio iberoamericano de museos, s. d.d. ; Mairesse et Unesco, 2021

Modifier le référentiel muséal par les catégories

De l'autre, le travail de mise en commun des catégories permet de créer un espace de commune mesure, mais qui ne s'applique qu'à un nombre restreint de variables liées principalement à l'identité des institutions, ancrant ainsi l'idée d'une comparabilité partielle, mais efficace. Dans ce cadre, la typologisation est par ailleurs particulièrement intéressante. En effet, l'intégration des catégories des musées virtuels, des musées communautaires, des

¹⁰⁶⁸ Ce chiffre sera notamment commenté *infra*.



musées de territoire, des musées avec collections vivantes et des collections muséographiques, provenant en partie des catégories législatives des États¹⁰⁶⁹, enrichit la vision du phénomène muséal à partir de son rôle social. Mais ce qui est frappant, c'est que dans ce cadre, « le » musée n'est plus décrit pour ce qu'il est, mais bien pour ce qu'il n'est *pas*, car « sont inclus dans [la catégorie "musée"] toutes les institutions qui ne se conforment pas aux spécifications des typologies précédentes, issues de l'évolution de ces institutions et des réglementations qui les réglementent¹⁰⁷⁰ », c'est-à-dire les musées virtuels, les musées communautaires, les musées de territoires, les musées avec collections vivantes et les collections muséographiques, qui apparaissent comme des catégories de classe équivalentes¹⁰⁷¹. En modifiant ainsi le référentiel de la conception même de la notion de musée, le registre offre ainsi une identité renforcée à l'espace ibéro-américain.

Le cas d'Ibermuseos, s'il s'éloigne de la question de la statistique européenne en terme géographique mais s'en rapproche dans ses ambitions, ses principes et ses difficultés, permet cependant d'en tirer quelques enseignements. Dans les deux cas, il devient évident que la définition de dénominateurs communs s'inscrit dans un processus de négociation, nécessitant une connaissance aguerrie du secteur muséal. D'un autre côté, elle interroge la perte — nécessaire ? — d'un ensemble de musées et valorise l'hypothèse « minimale » du périmètre muséal considéré. À plusieurs titres, le musée ne s'envisage donc plus comme une entité abstraite, mais comme un ensemble de populations, renouvelant ainsi les approches possibles du champ muséal.

Mais surtout, cet espace d'équivalence participe de l'établissement d'une construction politique, instaurant les musées comme agent de la création d'un espace régional. Les ressources humaines et financières allouées au programme Ibermuseos, bénéficiant d'un fonds financé par les pays participants, mais également d'organisations publiques (comme l'Agence espagnole de coopération internationale pour le développement [AECID]) ou privées (la Fondation Getty) (Díaz et Murta, 2017, p. 101) témoignent en faveur des investissements nécessaires pour implanter et développer des systèmes informationnels intégrés et fiables.

In fine, l'Europe pâti de cette comparaison car il n'est pas possible d'imaginer une harmonisation complète des statistiques muséales européennes qui relève de l'utopie au regard du manque criant de ressources humaines, d'investissements financiers, mais surtout de directives politiques. L'Europe des musées se heurte ainsi à des difficultés qui se posent à la fois en termes conjoncturels, mais également structurels. Dans cette dernière configuration,

¹⁰⁶⁹ Voir : Annexe 1. « Définitions. Législations ».

¹⁰⁷⁰ « *Se incluyen en esta categoría todas las instituciones que no se ajustan a las especificaciones de las tipologías anteriores, surgidas de la evolución de estas instituciones y de la normativa que las regula.* » (Observatorio Iberoamericano de Museos, s. d. a)

¹⁰⁷¹ Cette situation peut s'illustrer au regard de la *Ley n° 530 del patrimonio cultural boliviano*, 2014 (Bolivie). Voir : Annexe 1. « Définitions. Étude : Définir et catégoriser comme représentations du phénomène muséal. »



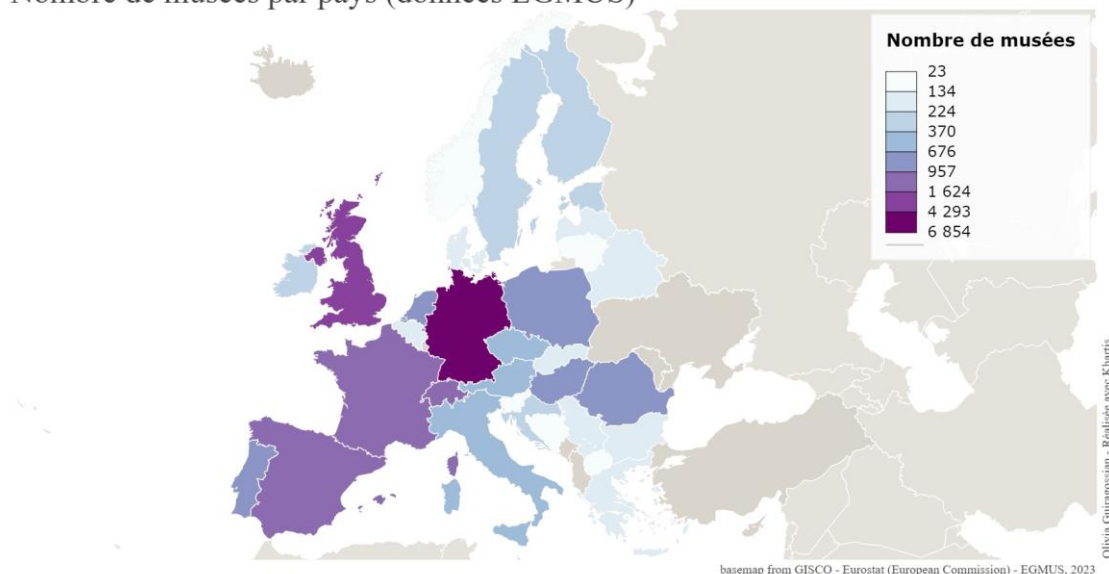
elle repose sur les acteurs, posant la question de leur organisation et des stratégies de pouvoir qui en émergent, influant principalement sur leurs systèmes de comptabilité. Mais cette difficulté est également d'ordre conceptuel, puisque ces acteurs ne permettent pas de définir le musée de manière cohérente, ne lui offrant pas un espace de commune mesure pour s'y exprimer. De fait, il s'agira ici de changer de filtre, en sortant de l'harmonisation *en acte* ou *en puissance*, pour décrire les systèmes de mesure et de reconnaissance développés par les États, afin de comprendre ce que cette Europe des musées peut être, ou non.

2. De la définition au concept statistique : les périmètres muséaux au prisme de leur comptabilité

L'absence d'harmonisation de la statistique muséale à l'échelle européenne témoigne ainsi d'une difficulté à établir un espace commun pouvant renforcer une perception transnationale du monde des musées. Cette carence fait ainsi reposer le poids de la vision du secteur sur les productions nationales. Une telle situation exige alors de replonger au cœur des données, et plus précisément dans les rouages des systèmes de comptage et de dénombrement à leur origine, dont la problématique du périmètre d'observation (*qu'est-ce que l'on compte ?*) constitue la pierre angulaire. Au confluent des enjeux du recensement et de l'observation statistique, la donnée relative au nombre de musées par pays (collectée par EGMUS et présentée dans le tableau Alokmi) esquisse une première répartition des pays à partir de la densité de leur réseau muséal.

FIGURE 53. Nombre de musées par pays (à partir des données collectées par EGMUS)

Nombre de musées par pays (données EGMUS)



Source : EGMUS, s. d.b.



Ce schéma (Fig. 53) témoigne des disparités numériques, particulièrement polarisées, existantes entre les différents pays européens¹⁰⁷². L'Allemagne y apparaît comme possédant le réseau muséal le plus dense (6854 institutions en 2020), suivi plus loin de l'Espagne (1474 musées), de la France (1224 musées déclarés en 2017) et de la Suisse (1081 pour 2021). À l'autre bout du spectre courent des États moins riches en musées, dont le maillage muséal avoisine uniquement la centaine d'institutions : la Macédoine (23 musées en 2009), la Bosnie-Herzégovine (35 en 2015), la Slovénie (93 musées en 2018) ainsi que la Lituanie (110 musées en 2022) et la Norvège (127 musées déclarés en 2013).

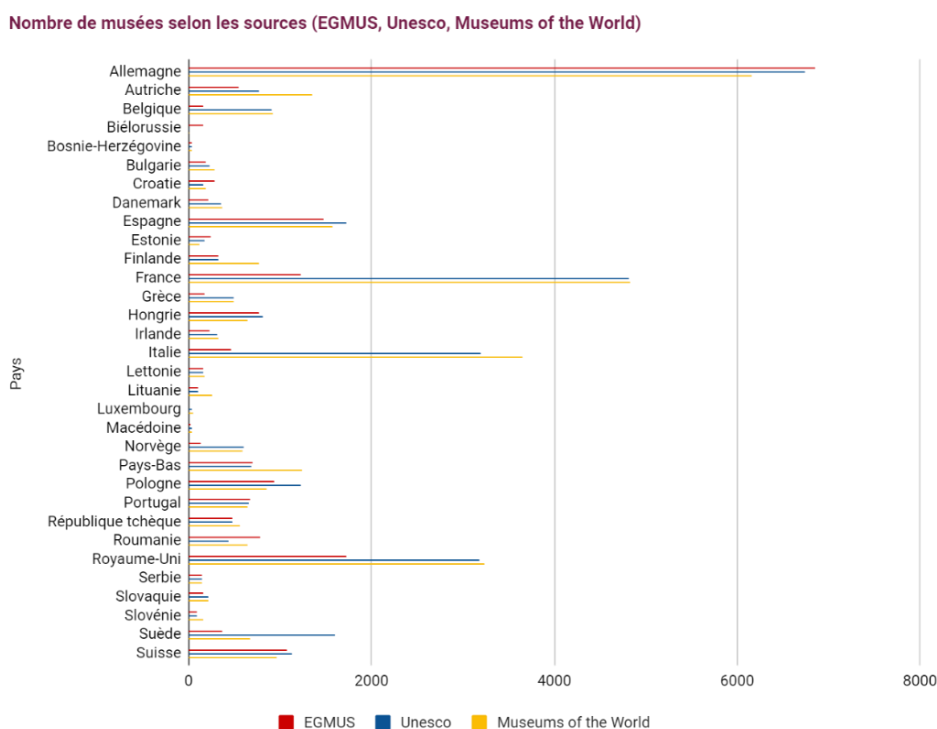
Cette répartition ne correspond cependant pas au paysage muséal européen décrit par l'Unesco (à partir des déclarations des États membres) ou dans le répertoire *Museums of the World* (De Gruyter, 2021). Certains réseaux apparaissent plus extensifs¹⁰⁷³ (Fig. 54) : si l'Allemagne a toujours le réseau muséal le plus fourni, elle est suivie dans ces deux autres configurations de la France, de l'Italie et du Royaume-Uni. À l'inverse, la Biélorussie se trouve amputée de près de 90 % des musées déclarés à EGMUS sur son territoire (seulement 12 sont inscrits dans le rapport de l'Unesco en 2021 et 14 dans le répertoire *Museums of the World*).

¹⁰⁷² En l'occurrence, il s'agit des 32 pays inclus dans le tableau Alokmi. Le Luxembourg ne présente pas cette donnée.

¹⁰⁷³ Le tableau des données est présenté en Annexe 1 « Organisation(s). Comparaisons nationales ».



FIGURE 54. Comparaisons entre le nombre de musées collectés par EGMUS, par l'Unesco (2021) ou dans le répertoire *Museums of the World* (2021), par pays



Sources : De Gruyter, 2021 ; EGMUS, s. d. b ; Mairesse et Unesco, 2021

Là encore, cette comparaison réitère deux problématiques rencontrées *supra*. D'une part, elle souligne la difficulté à définir ce que recoupent les déclarations « officielles ». De l'autre, elle souligne les variations numériques entre plusieurs visions exprimées, ici administrative (EGMUS ; Unesco) ou muséologique (*Museums of the World*).

De fait, la répartition proposée par EGMUS reste fondamentalement superficielle, et en tout état de cause, véritablement problématique. Outre l'absence d'indicateurs plus développés en relation avec le territoire (notamment la densité par habitant ou par superficie) et une actualisation éclectique des données, rien n'indique ici que ces populations puissent être comparées puisque l'on ne sait pas à quoi celles-ci correspondent. La seule précision sur ces populations consiste dans leur adhésion soit aux critères de la définition du musée d'EGMUS (donc celle adoptée par l'ICOM en 2001) soit à des critères nationaux spécifiques, sans que ceux-ci soient systématiquement et entièrement précisés.

Observer donc, mais observer *quoi* ? Au cœur de ce processus se trouve alors la question centrale de la définition « statistique », entendue comme un mécanisme de transformation d'une définition fonctionnelle à son équivalent statistique, formant ainsi un périmètre d'observation. Il serait cependant délicat de pouvoir en donner une définition claire de ces périmètres qui ne disent pas le nom des populations qu'ils décrivent. Pour ce faire, et toujours



dans une démarche compréhensive, il s'agira ici de revenir sur les chiffres issus des rapports nationaux, repris dans leur contexte de production, afin de comprendre les mécanismes de leur mise en place et *in fine*, redonner de la substance aux périmètres d'observation. Car le besoin de comparer se nourrit d'une compréhension des systèmes de dénombrement et de comptage¹⁰⁷⁴, inscrits dans une tension constitutive entre reconnaissance et invisibilisation¹⁰⁷⁵. Elle doit maintenant être envisagée dans un rapport interterritorial permettant d'affermir une réflexion à partir des périmètres muséaux développés autour d'une même vision.

A. Une vision, plusieurs périmètres

Le moment de l'observation est l'une des occasions privilégiées — si ce n'est l'unique — d'être en mesure d'appréhender le secteur muséal de manière holistique. Le nombre d'institutions considérées en constitue par ailleurs un « résultat en soi » (O. Moeschler, Annexe 1). Or, et comme nous l'avons vu avec le cas français, ce travail statistique est fortement conditionné par les structures nationales, qui mettent à l'épreuve une même vision administrative de l'institution, liée à des enjeux politiques de gestion¹⁰⁷⁶. De fait, alors que l'idée d'une perception partagée pourrait valoriser l'existence d'un espace de comparaison au sein du monde des musées, elle doit laisser place à une réflexion autour du processus de traduction de cette vision en périmètre(s). Les chiffres présentés ici, classés « confortablement » au sein de colonnes et de tableaux, n'en sont ici que le point de départ et non la destination. Ils doivent permettre de mettre au jour leurs constructions, à l'intersection d'une conception donnée du phénomène muséal et des méthodes statistiques, et afin de se confronter à leurs significations.

Confrontations des périmètres

Les données collectées par EGMUS sont, dans cette perspective, bien loin d'être pertinentes. Tentons ici de comprendre, à partir des chiffres rapportés dans les rapports les plus récents des principaux producteurs de la statistique nationale, de leurs notes méthodologiques¹⁰⁷⁷, mais également à partir des entretiens réalisés, ce qu'il en est¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷⁴ Voir Chapitre 4. 1. « Un monde pour plusieurs univers ».

¹⁰⁷⁵ Voir Chapitre 5. « Entre recensement et reconnaissance : conditions de production des périmètres muséaux ».

¹⁰⁷⁶ Voir Chapitre 6. 3. C. « Des ressources et des personnalités ».

¹⁰⁷⁷ L'ensemble de la documentation utilisée, qu'il s'agisse de pages de sites web ou de rapports publiés, est disponible dans la bibliographie à la fin de cet ouvrage.

¹⁰⁷⁸ Ce tableau ne prétend pas à la totale exhaustivité, qu'il serait bien ardu d'obtenir, notamment au regard de la variété linguistique des rapports consultés. Je me permets également d'indiquer au lecteur que la finesse des explications fournies repose principalement sur les informations mises à disposition par les acteurs, qui sont de qualité inégale.



TABLEAU 31. Périmètres muséaux (de référence, ou observé si différent) selon les producteurs de la statistique muséale.

Pays	Institution	Périmètre de référence	Périmètre identifié	Périmètre inclus dans l'observation	Année
Allemagne	Institut für Museumsforschung SMB-PK	Base de données	6854		2020
Autriche	Statistiks Austria	Membres de la <i>Museumsbund Österreich</i>	754		2023
Belgique	Observatoire des politiques culturelles (OPC)	Compilation de données	479	350	2015
	FARO	Liste des musées reconnus et subventionnés	65		2023
Biélorussie	National Statistical Committee of the Republic of Belarus (Belstat)	Registre des musées	159		2021
Bosnie-Herzégovine	Federalni zavod za statistiku (BHAS) - Institut fédéral des statistiques	Compilation de données	20		2021
Bulgarie	Национален статистически институт - Institut national de la statistique	Base de données	186		2022
Chypre	Visual Sociology and Museum Studies Lab (VSMS lab) of the Department of Multimedia and Graphic Arts of the Cyprus	NA	NA		
Croatie	Državni zavod za statistiku – Bureau statistique de Croatie	Base de données	126		2021
	Muzejski Dokumentacijski Centar (MDC)	<i>Register of Public and Private museums</i>	170 (207 entités physiques)		2023
		<i>Register of museums, galleries and collections</i>	262 (308 musées physiques)	Non inclus	2023
Danemark	Danmarks Statistik	Base de données externe	384		2022
	Slots - og Kulturstyrelsen	Liste des musées reconnus et subventionnés	97		2017
Espagne	Ministerio de Cultura y Deporte	Compilation de données	1510		2020
Estonie	Eesti Statistika — Bureau de la statistique d'Estonie	Liste des musées d'État/Museum Public Portal	170 (227 entités physiques)		2021



Finlande	Museovirasto	Liste des musées professionnels	151 (326 sites)		2022
		Liste des musées locaux — Base de données statistiques	730		2012
France	Département de la politique des publics (DPP), puis DEPSD (ministère de la Culture)	Liste des musées de France	1216		2022
Grèce	Hellenic Statistical Authority (Elstat)	Portail Odyssee	181		2021
Hongrie	OMMIK et Központi Statisztikai Hivatal (Office statistique central de Hongrie)	Base de données des musées actifs	702		2023
Irlande	Irish Museum Association	Compilation de données	230		2016
Italie	ISTAT	Base de données statistiques	5300	4700	2018
Lettonie	Centrālā statistikas pārvalde — Bureau central des statistiques de Lettonie	Registre des musées — musées accrédités	111		2022
	Archives, Libraries and Museums Division, Ministry of Culture	Registre des musées et musées volontaires	194		2023
Lituanie	Kultūros ministerija — Ministère de la Culture	Registre des musées	112		2023
Luxembourg	Statec	Base de données statistiques	49		2021
Malte	/	NA	NA		
Norvège	Kulturrådet	Registre	106 (584 entités physiques)		2021
Pays-Bas	Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen (OCW) et Centraal Bureau voor de Statistiek (CBS)	Base de données statistiques	629		2021
	Museum vereniging	Membres	504		2023
Pologne	NIMOZ — National Institute for Museums and Public Collections (Registre des musées reconnus)	956 (et 280 branches)		2021
		Entités opérant des actions muséales	320		2021
	Główny Urząd Statystyczny — Office central des statistiques	Base de données externe	939		2021
Portugal	Instituto Nacional de Estatística (INE)	Base de données statistiques	642	419	2021
République tchèque	NIPOS — Centre national d'information et de conseil pour la culture	Répertoire	463		



Roumanie	Institutul Național de Statistică — Institut national de la statistique	Musées enregistrés	446		2022
Royaume-Uni	Art Council England/South West Museum Development	Accreditation Scheme	1748		2022
Serbie	Statistical Office of the Republic of Serbia	Base de données statistiques	147		2021
Slovaquie	Štatistický úrad SR - Office statistique de la République slovaque	Registre	234		2021
Slovénie	Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije - Ministère de la culture — Direction du patrimoine culturel — Secteur des musées, des archives et des bibliothèques	Musée nationaux	43		
	Slovenian Central Agency for statistics	Base de données statistiques	100		
Suède	Myndigheten för kulturanalys Agence suédoise pour l'analyse de la politique culturelle	Base de données statistiques	1152	485	2022
Suisse	Office Fédéral de la Statistique	Base de données statistiques	1081		2021

La confrontation directe aux chiffres¹⁰⁷⁹ présentés par les producteurs de la statistique muséale laisse un certain goût d'inachevé, qui se nourrit de la variété des situations rencontrées, car celles-ci ne permettent pas de prime abord d'envisager une approche systématisée des périmètres muséaux dessinés par les chiffres, qui permettrait de comprendre ce à quoi ceux-ci correspondent ou ce que ceux-ci incluent et excluent. Sans surprise, la mise en œuvre d'un tel tableau soulève plus de problèmes qu'elle ne propose de solutions pour créer un espace d'équivalence, et supposerait une note explicative pour chacune de ces données. L'un des principaux symptômes de cette difficulté à aborder un périmètre muséal commun repose ainsi sur les « conflits » — ou du moins, les frictions — qui se manifestent à plusieurs échelles.

Les outils du recensement au prisme du territoire

De manière corrélative à la configuration des systèmes informationnels¹⁰⁸⁰, plusieurs productions — et par conséquent, plusieurs périmètres — peuvent se faire face au sein d'un même État. Cette séparation s'incarne notamment par des outils du recensement (listes, registres, bases de données) pouvant être individualisés. C'est le cas en Croatie (entre le Muzejski Dokumentacijski Centar et l'office statistique Državni zavod za statistik), au Danemark (entre la structure gouvernementale Slots — og Kulturstyrelsen et Danmarks

¹⁰⁷⁹ De même, les périmètres limités aux seuls musées nationaux ne sont pas pris en compte, à moins qu'il ne s'agisse de la seule vision possible du champ muséal.

¹⁰⁸⁰ Voir Chapitre 6. 2. « Une écologie de l'information ».



Statistik) et en Lettonie (entre le Central Statistical Bureau of Latvia et l'Archives, Libraries and Museums Division du ministère de la Culture) où les musées dénombrés dépendent de différents systèmes informationnels (Tab. 31). Les producteurs de la statistique même peuvent s'attacher à dissocier certains ensembles muséaux. En Finlande, Museovirasto définit son enquête annuelle autour de 151 musées professionnels, tandis que les 732 musées locaux font l'objet d'un rapport quinquennal. Dans le cas de la Croatie, le Muzejski Dokumentacijski Centar gère deux registres différenciés (*Register of Public and Private museums, Register of museums, galleries and collections*). Cette partition provoque dans ce cas une observation centrée sur un ensemble unique, celui du registre des musées publics et privés de Croatie, déterminant la part « reconnue » des musées croates.

Nature des périmètres

Les chiffres peuvent également se confronter au sein d'un même système, se référant ainsi aux diverses réalités que recoupe la notion de périmètre. Ainsi, au sein d'un même espace de référence peuvent se distinguer plusieurs périmètres coïncidant aux étapes de l'observation, qu'ils soient « identifiés », « inclus dans l'observation », et éventuellement, « observés » (indiquant notamment le nombre de répondants sur un secteur donné). Cette distinction est loin d'être superficielle, car les chiffres collectés peuvent correspondre à l'une ou l'autre de ces réalités, et agissent ainsi sur le périmètre de référence.

Que ce soit à l'Observatoire des Politiques culturelles (Fédération Wallonie-Bruxelles), à ISTAT (Italie), à l'Instituto Nacional de Estatística (Portugal) ou encore au Myndigheten för kulturanalys (Suède), le nombre de musées identifiés dépasse largement celui des institutions incluses en définitive dans les enquêtes. Par exemple, pour la publication des *Approches quantitative et qualitative du secteur muséal en Fédération Wallonie-Bruxelles*, les autrices indiquent que la liste de départ fournie par le Service du Patrimoine de l'Administration générale de la Culture comportait 479 musées (Cosse et al., 2015, p. 7). Mais « après vérification, entre autres, de l'existence d'une adresse électronique¹⁰⁸¹, le périmètre de notre enquête comprend *in fine* 350 musées » (Cosse et al., 2015, p. 7). Cette indication, en faveur d'un périmètre plus large de champ muséal à l'échelle des États, n'apparaît cependant que dans les notices méthodologiques des rapports finalisés, et reste, bien souvent, une donnée « oubliée ».

Spécificités organisationnelles et muséales

Enfin, un troisième aspect apparaît de la confrontation succincte de ces données. Celle-ci fait écho à la *technè* de la notion de musées¹⁰⁸², qui est perçue à partir de plusieurs oppositions. La première s'attache à l'irréductible question du choix de l'unité observée, entre entité légale (« unité administrative ») et espace physique (sites). Cette précision est présente notamment pour les données publiées par le Muzejski Dokumentacijski Centar (Croatie), pour l'office

¹⁰⁸¹ De fait, l'adresse électronique (et par extension), la possibilité de communiquer avec l'établissement, revêt un caractère discriminant.

¹⁰⁸² Voir : Chapitre 4. 1. C. « Enjeux de la statistique de comptage ».



Eesti Statistika (Estonie), pour Museovirasto (Finlande) ou encore pour Kulturrådet (Norvège). Cette opposition est d'ailleurs parfois problématique pour les comparaisons au sein d'un même territoire. En Pologne, NIMOZ privilégie une approche par unités administratives, alors que l'office statistique Główny Urząd Statystyczny « [compte] les musées avec 19 succursales comme 19 musées » (J. Grzonkowska, Communication personnelle, 18 mars 2020). De fait, ce choix — pour le moins inconstant entre territoires — tend à modifier considérablement le produit numérique final. Un second aspect technique s'attache au caractère « actif » des musées et soulève la question de l'intégration des musées fermés (temporairement ou définitivement) dans les périmètres définis. En effet, en Hongrie, les 702 musées recensés correspondant aux musées « en activité », ainsi qu'au Portugal où le périmètre identifié de 642 institutions (et *a fortiori* des 419 incluses dans l'observation) s'appuie sur les établissements en activité. En Allemagne, comme en Suisse, l'univers muséal observé exclut les musées dits fermés. Monika Hagedorn-Saupe précise ainsi qu'à l'Institut für Museumsforschung, « il y a un nombre de [musées] qui sont dans la base de données — que je ne connais pas par cœur — mais c'est environ 7000. Et dans les statistiques annuelles, c'est moins parce que certains musées sont fermés pendant plusieurs années, et ils ne sont pas inclus dans les statistiques annuelles¹⁰⁸³ » (Annexe 1). Une troisième distinction, moins récurrente (ou du moins, moins apparente), repose sur la distinction entre musées « professionnels » et bénévoles, clairement employées dans les enquêtes de Museovirasto (Finlande).

Enfin, il faut mentionner le rapport inégal des acteurs de la statistique muséale avec l'inclusion de populations spécifiques au sein des périmètres. En Italie, ISTAT inclut dans son périmètre d'observation les écomusées et les maisons-musées (P. Morelli, Annexe 1). Les 463 institutions identifiées par NIPOS (République tchèque) comprennent à la fois musées et galeries (NIPOS, 2021, p. 9), alors qu'en Roumanie, l'Institutul Național de Statistică, le chiffre de 446 musées peut se décomposer en « 392 musées, 8 monuments, 21 jardins botaniques, zoos, aquariums et 25 réserves naturelles¹⁰⁸⁴ » (Institutul Național de Statistică, 2022, p. 14).

Sans être parfaitement exhaustives, l'ensemble de ces aspérités permettent d'identifier quelques problématiques récurrentes de la statistique de comptage. Elles mettent en évidence, à partir d'une approche fondée sur les différences, plusieurs possibilités de traductions d'une même vision du champ muséal à partir de deux attitudes reposant sur des critères techniques et sur l'intégration de populations muséales.

¹⁰⁸³ « *In our database that we publish every year, there are a number of those which are in the database – which I don't know by heart – but it's about 7000. And in the annual statistics, it is less because as we said earlier, some museums are closed for several years, and these are not included in the annual statistics.* »

¹⁰⁸⁴ « *Rețeaua muzeelor și colecțiilor publice a cuprins, în anul 2022, un număr de 446 unități de bază și a fost formată din : 392 muzee, 8 monumente, 21 grădini botanice, zoologice, acvarii și 25 rezervații naturale.* »



Typologie des périmètres de référence

Ces premières remarques, malgré leur caractère encore succinct, s'ancrent dans un angle d'approche soulignant les obstacles à une mise en commun de la statistique de recensement à partir de la circonscription des périmètres. Si ceux-ci sont bien évidemment abordés et développés *infra*, cette première couche n'est pas suffisante pour en développer une approche technique et systématisée. Elle suppose avant toute chose d'aller plus en profondeur, pour comprendre leur contexte de réalisation, leur référentialité, et par là même leur fonctionnement. Il faut ainsi, pour contourner la complexité des ensembles définis, prendre le problème non plus à partir des différents périmètres pouvant exister sur un même territoire, mais à partir de la nature des périmètres de référence de la statistique, résultant du choix des organes producteurs.

Deux axes peuvent être convoqués pour définir une première répartition de ces périmètres, à partir du rapport existant avec les producteurs de la statistique.

- Le premier repose sur la **dimension temporelle** existant entre la mise en place du périmètre et le moment de l'observation statistique, dont découlent deux modalités. En effet, le périmètre étudié peut *préexister* à l'observation statistique, et repose ainsi sur des listes, des registres, des répertoires ou des bases de données dont l'existence est décorrélée du processus d'enquête statistique. À l'inverse, l'ensemble muséal peut être mis en place *par* et *pour* l'activité statistique, supposant un processus d'identification et de sélection relatif à ce processus.
- Le second s'organise autour de la **responsabilité** du périmètre, soit mis en place par l'organisme statistique producteur, soit étant externalisée auprès de différents types de producteurs.



FIGURE 55. Répartition des périmètres de références selon les axes temporalité/responsabilité



L'application de cette matrice permet ainsi d'obtenir un schéma de répartition (Fig. 55) définissant plusieurs ensembles. La majeure partie des périmètres (14) sont développés à des fins statistiques et reposent sur les acteurs producteurs alors que dix préexistent à l'activité statistique et ne reposent pas sur les choix des acteurs-producteurs. Ces deux ensembles polarisent l'ensemble des périmètres de référence, mais laissent apparaître dans leur sillage la possibilité existante de périmètres antérieurs à l'activité statistique, mais développés par ses responsables (5), ou de bases de données statistiques externalisées (4).

Cette première répartition (Fig. 55), si elle n'a pas vocation à décrire parfaitement la mise en place des périmètres et ne peut à ce stade en dégager les hypothèses sous-jacentes ni les points de références, permet néanmoins de sortir d'une approche reposant sur la seule typologie des acteurs de la statistique¹⁰⁸⁵. Elle se détache ainsi du déterminisme induit par l'opposition entre structures gouvernementales et offices statistiques. Cette complexité se rattache notamment aux configurations du fonctionnement des acteurs de la statistique¹⁰⁸⁶ et sur la dissociation entre les activités de recensement et d'observation des musées. D'autre part, il n'y a pas de

¹⁰⁸⁵ Voir : Chapitre 6. 1. B. « Définir une typologie des acteurs à partir de leur ancrage administratif ».

¹⁰⁸⁶ Voir : Chapitre 6. 2. B. « Organisation et fonctionnement entre systèmes d'information ».



fatalisme défini par l'existence d'une législation muséale ou d'un système de reconnaissance, qui peuvent constituer un appareillage pour étudier le champ muséal. Au contraire, le mérite d'une telle distribution est de soulever des situations complexes et nuancées, mais pouvant s'agencer autour de deux ensembles distincts, relevant soit d'un système préalable de reconnaissance, soit d'une vocation statistique.

Listes, registres, accréditation : des périmètres fondés sur la reconnaissance des musées

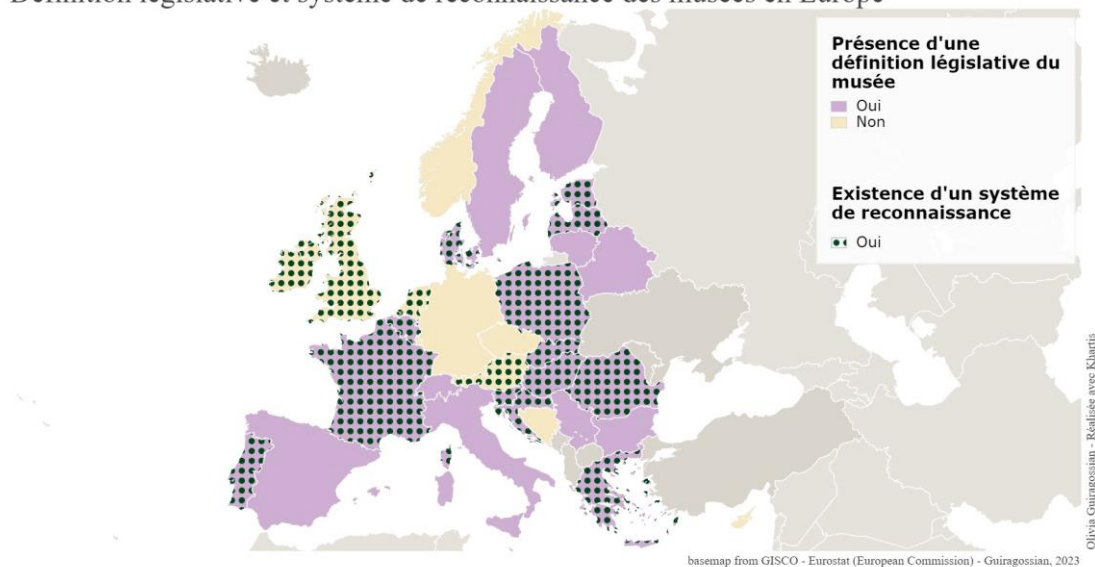
L'existence de systèmes de reconnaissance appliqués aux musées est le soubassement d'une première modalité pour aborder les périmètres muséaux. Ceux-ci, indépendants de l'activité statistique, répondent à des objectifs de connaissance et de gestion du secteur, dans le cadre d'un élargissement des politiques publiques. De fait, ces systèmes sont les plus à même de traduire une vision administrative du phénomène muséal et constituent un élément de mesure de son extension. Si le cas de la France incarnait ce fonctionnement, le périmètre muséal connu se confondant avec la liste des musées de France¹⁰⁸⁷, il apparaît ici plus comme une exception qu'un modèle reproductible en Europe.

Systemes de reconnaissance

L'examen de ces systèmes de légitimation va ainsi former un premier maillage — comme un référentiel — au travers duquel vont se former ces populations, avec plus ou moins de distance. Néanmoins, ceux-ci nécessitent quelques précisions.

FIGURE 56. Présence d'une définition législative du musée et/ou d'un système de reconnaissance pour les musées en Europe

Définition législative et système de reconnaissance des musées en Europe



¹⁰⁸⁷ Voir : Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français » et Chapitre 5. 1. « Plongée au cœur du système muséal français ».



En effet, là encore, le déterminisme ne fait pas loi : 23 pays parmi les 33 étudiés disposent d'une législation (dédiée au musée ou au patrimoine culturel) intégrant une définition du musée (Fig. 56). Cette définition conditionne pour 13 d'entre eux un système de reconnaissance sur un fondement législatif¹⁰⁸⁸. Néanmoins, la présence d'une législation n'est pas l'unique facteur conditionnant la circonscription préalable d'un réseau de musées. L'Autriche, l'Irlande, les Pays-Bas et le Royaume-Uni ont mis en place un système d'accréditation, géré soit par une association (Museumsbund Österreich pour l'Autriche ; Museumvereniging aux Pays-Bas) ou par des structures gouvernementales (The Heritage Council et la Northern Ireland Museum Council en Irlande, l'Arts Council au Royaume-Uni). Dans cette structure, les différentes couches ne se superposent pas parfaitement : la présence d'une législation n'implique pas automatiquement un périmètre de musées reconnus et inversement. Il est intéressant de noter que tous les acteurs de la statistique muséale ne s'emparent pas des outils du recensement mis en place dans le cadre de ces systèmes de reconnaissance, mais elle reste le *modus operandi* privilégié pour 15 d'entre eux.

Reconnaissance, réseaux et périmètres

L'usage d'un périmètre fondé sur un système de reconnaissance s'appuie sur la constitution d'un réseau muséal, fondé sur un processus d'adhésion volontaire. Les musées, qu'ils soient reconnus et/ou subventionnés, enregistrés ou accrédités — selon les diverses modalités de ces systèmes — sont ceux qui le veulent et qui le peuvent¹⁰⁸⁹. Ils correspondent ainsi à un ensemble de critères ou de conditions permettant de garantir dans l'idéal la « qualité » des activités muséales dans une dynamique relevant de la prescription.

Cependant, la traduction en liste ou en registres de ces réseaux s'appuie sur plusieurs types de référentiels. Si la majeure partie relève d'une définition législative, d'autres reposent sur l'adhésion aux caractères déterminés par l'ICOM¹⁰⁹⁰ — dont la version choisie est variable et pas toujours actualisée — ou sur des standards définis professionnellement. En outre, il serait ardu de définir un unique processus de transposition. Mirjam Rääbis (Muinsuskaitseamet) note par exemple l'éloignement entre le système letton et estonien :

Nous travaillons avec les musées à différents niveaux, et il n'y a donc pas que les musées qui entrent dans cette catégorie. En Lettonie, par exemple, les musées sont accrédités. Nous ne le faisons pas et nous sommes très flexibles à ce sujet. Nous

¹⁰⁸⁸ Belgique (Fédération Wallonie-Bruxelles, Flandres), Croatie, Danemark, Estonie, France, Grèce, Hongrie, Lettonie, Pologne, Portugal, Roumanie, Slovaquie, Slovénie.

¹⁰⁸⁹ À l'exception de l'office statistique polonais Główny Urząd Statystyczny qui s'appuie sur le Registre de l'économie nationale.

¹⁰⁹⁰ Wolfgang Pauli (Statistiks Austria) raconte notamment que la Museumsbund Österreich « a procédé il y a quelques années à une sorte d'enregistrement en ajoutant un questionnaire et en demandant une liste d'éléments afin de définir un musée selon la définition de l'ICOM. Nous nous appuyons sur ce registre et demandons uniquement à l'institution qui s'est qualifiée, qui s'est pleinement qualifiée, en tant que musée » (W. Pauli, Communication personnelle, 13 novembre 2020). (« *This association did some years ago a kind of registration where they added a questionnaire and asked for a list of items in order to define a museum according to ICOM definition. We rely on this register and ask only the institution which qualified, which fully qualified, as a museum.* »)



disons toujours que nous avons parfois tous les musées qui utilisent le système d'information des musées ou avec lesquels nous avons une relation officielle. Nous évaluons toujours au cas par cas si cela s'avère nécessaire, mais nous sommes également ouverts à un grand nombre d'institutions de type muséal, d'autres institutions, et ce n'est donc pas si strict¹⁰⁹¹. (Communication personnelle, 28 juin 2020)

En effet, malgré la présence d'une définition du musée, les acteurs interrogés indiquent qu'il ne s'agit pas d'une application autoritaire des critères (J. Grzonkowska, Communication personnelle, 18 mars 2020) et le processus d'adhésion peut se confronter à la volonté d'en dépasser les limites. Dans cette perspective, le processus peut ainsi encadrer une répartition catégorielle. En Croatie par exemple, le Muzejski Dokumentacijski Centar a mis en place un classement des institutions inclus dans le *Register of Museums, Galleries, and Collections* selon leur correspondance plus ou moins proche du *Museum Act* ([A] répond à toutes les conditions définies par la loi ; [B] répond partiellement aux conditions définies par la loi ; [C] ne rencontre pas les conditions définies par la loi, mais possède des collections) (Museum Documentation Center, s. d.). Mais si le registre permet d'avoir une vision plus inclusive du périmètre muséal croate, il n'en reste pas moins que l'observation statistique est circonscrite aux seuls musées possédant une existence légale (catégorie A).

Des bases de données à des fins statistiques

La seconde modalité de mise en place d'un périmètre muséal de référence est conditionnée par l'activité statistique même, qui constitue l'unique moment d'évaluation du champ muséal sur un territoire donné.

Identifier et sélectionner

Ici donc, les acteurs de la statistique ne s'appuient *a priori* plus sur des listes et des registres déterminés, mais engagent un double mouvement d'identification et de sélection. Dans ce cadre général, deux types de références sont convoqués par les acteurs pour déterminer des critères d'inclusion et d'exclusion et justifier de leur appartenance à la catégorie « musée », qu'il s'agisse d'une définition législative (Bulgarie, Suède, Finlande) ou de la définition du musée de l'ICOM (Allemagne, l'office statistique de Croatie, Irlande, République tchèque, Serbie, Slovaquie, Suisse).

Ces bases de données permettent d'envisager des ensembles de musées plus larges que ne le permettent les listes et les registres fondés sur des systèmes de reconnaissance. Par ailleurs, dans le cas de la Fédération Wallonie-Bruxelles et du Portugal, ce ne sont pas les 65 musées

¹⁰⁹¹ « We are working with museums on different levels, so it is not only with museums that fits under this category. In Latvia for example, they accredited the museums. We do not do that and we are very flexible about it and we always say that we sometimes have all the museums that use the museum information system or we have like an official relationship with. And we always assess it case by case if it is necessary, but we are also open to a lot of museum-type institutions, other institutions, so it is not that strict. »



reconnus ou subventionnés par l'Administration de la Culture ou les 165 musées du Rede Portuguesa de Museus (Réseau des musées portugais) qui forment le périmètre de référence de la statistique. I. Paindavoine (OPC) indique notamment que la liste des 479 musées, fournie par le gouvernement wallon, devait reprendre « liste des musées subventionnés et ceux qui étaient membres de [l'association] Musées et Société en Wallonie et d'autres repêchés dans les guides des musées » (Annexe 1). L'Instituto Nacional de Estatística portugais (2022), pour sa part, affirme que « selon l'Enquête sur les musées, en 2021, 642 musées étaient en activité, dont 419 musées pris en compte à des fins statistiques¹⁰⁹² (voir *supra*). Le périmètre identifié par l'Irish Museums Association témoigne de cette volonté d'ouverture, en prenant en compte les institutions culturelles nationales, les musées gérés par les autorités locales, les musées ayant entrepris une démarche d'accréditation ainsi que les musées inclus dans les enquêtes 1994 et 2004 ainsi que ceux répondant à l'appel à participation de l'association (Mark-Fitzgerald et Irish Museum Association, 2016, p. 6).

Cependant ce désir d'une vue holistique ne s'émancipe cependant pas d'un principe de sélection, qui mène parfois à réduire en considération le champ de l'observation. En Suède notamment, 1152 musées en 2022 ont été invités à répondre l'enquête du Myndigheten för kulturanalys. Dans cette situation précise, la sélection ne se fait pas en amont, mais pendant l'enquête. Moa Olin souligne que « lorsque [l'agence envoie] l'enquête aux musées, la première chose qu'ils doivent faire est de répondre à quatre questions (la présence d'une collection, la réalisation d'un travail pédagogique, l'existence d'heures d'ouverture clairement définies et la séparation des activités muséales) qui définissent s'ils sont un musée. Ils peuvent être un musée de toute façon, mais pour être inclus dans les statistiques, ils doivent répondre à ces quatre questions¹⁰⁹³ » (Communication personnelle, 5 juillet 2020). Parmi ces 1152 établissements, 185 ne correspondaient pas à la définition (Myndigheten för kulturanalys, 2023, p. 12). Mais sur les 967 musées, seuls 485 (avec plus d'un an d'activité) ont été invités à répondre à l'intégralité du questionnaire et ont été inclus dans la statistique officielle (Myndigheten för kulturanalys, 2023, p. 12). Cette réduction progressive témoigne bien de ces mouvements qui ne se détachent pas de la nécessité de normes et d'une reconnaissance de l'institution.

Exceptions et inclusions

Dans ce panorama, deux cas de figure sortent de cette logique entre identification et sélection, et apparaissent dès lors que la responsabilité des périmètres de la statistique ne dépend pas de ses producteurs.

Le premier est relatif à l'organisation des États régionalisés. L'Espagne et la Bosnie-Herzégovine ont pour point commun de dépendre respectivement de leurs communautés et

¹⁰⁹² « De acordo com o Inquérito aos Museus, em 2021, estavam em atividade 642 museus, dos quais foram considerados para fins estatísticos 419 museus. »

¹⁰⁹³ « When we send the survey to museums, the first thing they need to do is to respond to four questions which define if they are a museum, according to us. They can be a museum anyway but to be included in the statistics they need to fit those four questions. »



de leurs cantons¹⁰⁹⁴. Le recensement des musées s'opère donc à cette échelle et s'appuie sur les acteurs et des législations locales. Olga Ovejero (Ministerio de Cultura y Deporte) raconte ainsi que les régions

procèdent au recensement. Nous considérons le recensement effectué par les territoires comme officiel et nous joignons les recensements officiels pour obtenir un recensement complet pour l'Espagne. De nombreux — je dirais même la plupart des territoires locaux — ont leur propre règlement sur les musées, voire leur propre loi sur les musées. La plupart d'entre eux reprennent la définition et les critères de la réglementation nationale. Mais ils apportent quelques détails qui diffèrent. Certains de ces territoires, comme la Castille-Léon, ont réduit le nombre total de musées en raison d'une nouvelle loi plus stricte. Ils ont donc dû retirer certains musées de la liste parce qu'ils ne respectaient pas la nouvelle réglementation sur les musées. Toutes les lois et tous les critères sont très similaires, la réalité est que nous résumons les différents critères et la liste des territoires¹⁰⁹⁵. (Annexe 1)

Dans une proportion encore plus rare — puisqu'elle ne concerne que l'office statistique du Danemark —, il est possible de mobiliser des bases de données non plus à vocation publique, mais commerciale. De fait, la statistique danoise ne s'attache plus au principe de définition, qu'elle soit professionnelle ou législative. Mais elle englobe « les musées qui sont conventionnellement classés dans la catégorie des musées¹⁰⁹⁶ » dans le Registre central des entreprises (Det Centrale Virksomhedsregister) (B. Fruelund Kjærside, Communication personnelle, 4 août 2020), c'est-à-dire qui s'identifient comme tel auprès de leurs usagers. Elle permet ainsi de sortir d'une vision purement administrative, pour adopter une posture plus inclusive, bien plus proche d'une perception touristique du phénomène muséal.

La typologisation des périmètres de référence permet ainsi de souligner des mouvements hétérogènes autour de la circonscription de populations muséales, dépendant des acteurs de la statistique et de leur environnement. Les attitudes qui peuvent être relevées traduisent d'une certaine manière l'existence d'hypothèses variables¹⁰⁹⁷, courant entre populations minimales et maximales. En prenant comme point d'ancrage une vision administrative du phénomène muséal, on s'aperçoit de la variabilité des populations muséales décrites, dont les hypothèses

¹⁰⁹⁴ C'est évidemment le cas pour la Belgique, mais comme nous l'avons vu plus tôt, mais dans ce cas, il n'existe pas d'autorité centralisatrice et les régions sont considérées indépendamment les unes des autres.

¹⁰⁹⁵ « *They made the census. And we consider the census by the territories as the official and we join the official census to make the one complete for Spain. And many – I would say most of the local territories – have their own museum regulation, or even museum law. Most of them copy the definition and the criteria from the national regulation. But they convey some details which differ. And some of these territories, such as Castilla Leon, have diminished the total number of museums because they have a new law which is stricter. So they had to pull out some museums of the list because they don't accomplish the new regulation about the museums. All the laws and criteria are very similar, the reality is that we summarize the different criteria and list of the territories.* »

¹⁰⁹⁶ « *The Denmark statistics collect is not only a museum that applies to the museum legislation, but museums that are conventionally categorized as museums.* »

¹⁰⁹⁷ Voir : Chapitre 5. « Entre récemment et reconnaissance : conditions de production des périmètres muséaux. Conclusion ».



constitutives sont sous-tendues par une conceptualisation donnée du champ muséal et d'une définition du musée comprise en tant que processus.

B. Établir des périmètres muséaux : le musée comme « concept statistique »

Au cœur des enjeux de la statistique du dénombrement, la définition du musée — se manifestant soit comme matrice soit comme un ensemble de critères à respecter — constitue le référentiel à partir duquel la constitution des périmètres muséaux doit être envisagée. Qu'elles s'attachent ainsi à la création d'ensembles de musées « reconnus » ou de bases de données à vocation statistique, deux types de définitions apparaissent dans les méthodologies décrites par les acteurs de la statistique muséale, qu'elle soit législative (donc dépendante des contextes nationaux), soit professionnelle, avec en toile de fond une référence quasiment constante à la définition du musée adoptée par l'ICOM. Cependant, le rôle de ces définitions n'est pas de fournir un soubassement à l'activité statistique, mais de mettre en lumière les caractères de l'institution dans une approche normative et prescriptive¹⁰⁹⁸. Peut-elle en l'état constituer un « concept statistique » ?

La centralité de la définition du musée de l'ICOM

La définition du musée adoptée par l'ICOM apparaît comme le point central des définitions législatives¹⁰⁹⁹ adoptées dans 21 pays¹¹⁰⁰ (soit 63,6 % des États étudiés), mais également des méthodes de la statistique. De fait, l'une des premières façons d'envisager la couverture formée par la définition du musée se matérialise dans le rapport existant entre ces deux typologies de définition.

Définition de l'ICOM versus définitions nationales

Outil de norme et de contrôle, transformant le musée en catégorie juridique reconnu par la loi¹¹⁰¹, les législations autour de l'institution muséale forment un premier ensemble permettant de relier le musée avec son autorité gouvernementale. La définition du musée adoptée par les législateurs s'illustre par son rapport, souvent revendiqué, avec celle adoptée par l'ICOM qui « reste une sorte de colonne vertébrale¹¹⁰² » (O. Van Oost, Annexe 1) et forme un référentiel

¹⁰⁹⁸ Voir : Chapitre 2. 1. C. « Interroger le phénomène muséal : entre reconnaissance et invisibilisation », ainsi que l'étude « Définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal : du musée aux musées ».

¹⁰⁹⁹ Ces définitions sont disponibles en Annexe 1 « Définitions. Législations ». Elles sont issues d'un travail de collecte des définitions législatives réalisée par l'auteur de ce travail.

¹¹⁰⁰ La Fédération Wallonie-Bruxelles et les Flandres possèdent toutes les deux une définition législative du musée, mais ne sont ici comptabilisées que pour un seul pays, la Belgique.

¹¹⁰¹ Voir : Annexe 1. « Définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal : du musée aux musées ».

¹¹⁰² « *But what's really interesting to see is that the ICOM definition of a museum is still some kind of a backbone there.* »



pour les évaluer. En effet, 13 répondants¹¹⁰³ font ainsi référence à cette définition, comme reprise intégrale ou modèle pour leur législation nationale. Ces définitions législatives¹¹⁰⁴ peuvent ainsi être classées¹¹⁰⁵ en trois catégories, comme trois cercles concentriques, dont la définition du musée de l'ICOM¹¹⁰⁶ reste le point névralgique et forme une matrice d'analyse (Tab. 32).

TABLEAU 32. Classification des définitions législatives du musée selon leur rapport avec la définition de l'ICOM.

Niveau 1	Réutilisation de la définition du musée de l'ICOM	<i>Fédération Wallonie-Bruxelles ; Espagne¹¹⁰⁷ ; Malte</i>
Niveau 2	Reprise des principaux éléments structurants la définition du musée de l'ICOM, mais modification de la formulation ou précision de certains aspects	<i>Flandres ; Croatie ; Estonie ; Grèce ; Lettonie ; Roumanie ; Slovaquie ; Slovénie</i>
Niveau 3	Reprise uniquement de quelques éléments structurants de la définition de l'ICOM, dans une formulation entièrement remodelée	<i>Biélorussie ; Finlande ; Hongrie ; Italie ; Lituanie ; Pologne ; Portugal ; Serbie ; Suède</i>

Ainsi, la définition adoptée par l'ICOM *stricto sensu* n'est réutilisée que dans un faible nombre (3) de législations nationales. Si elle apparaît comme une référence incontournable dans l'ensemble du corpus, les États s'en emparent dans un processus d'adaptation — voire d'acculturation — à leurs propres structures muséales. Ainsi cette répartition, fondée sur la proximité des définitions législatives et nationales avec celle de l'ICOM, propose ainsi une autre manière de penser le musée, et rebat les cartes d'une vision dichotomique entre définitions EGMUS et critères nationaux (Fig. 57).

¹¹⁰³ Autriche, Fédération Wallonie-Bruxelles, Croatie, Espagne, Estonie, Irlande, Norvège, Portugal, République tchèque, Roumanie, Slovénie, Suède, Suisse.

¹¹⁰⁴ La législation danoise (Museumsloven - LBK nr 358 af 08/04/2014) n'est pas incluse dans ce panorama, car elle s'attache à une définition de catégories de musées uniquement (musée d'histoire culturelle, musée d'art et musée d'histoire naturelle).

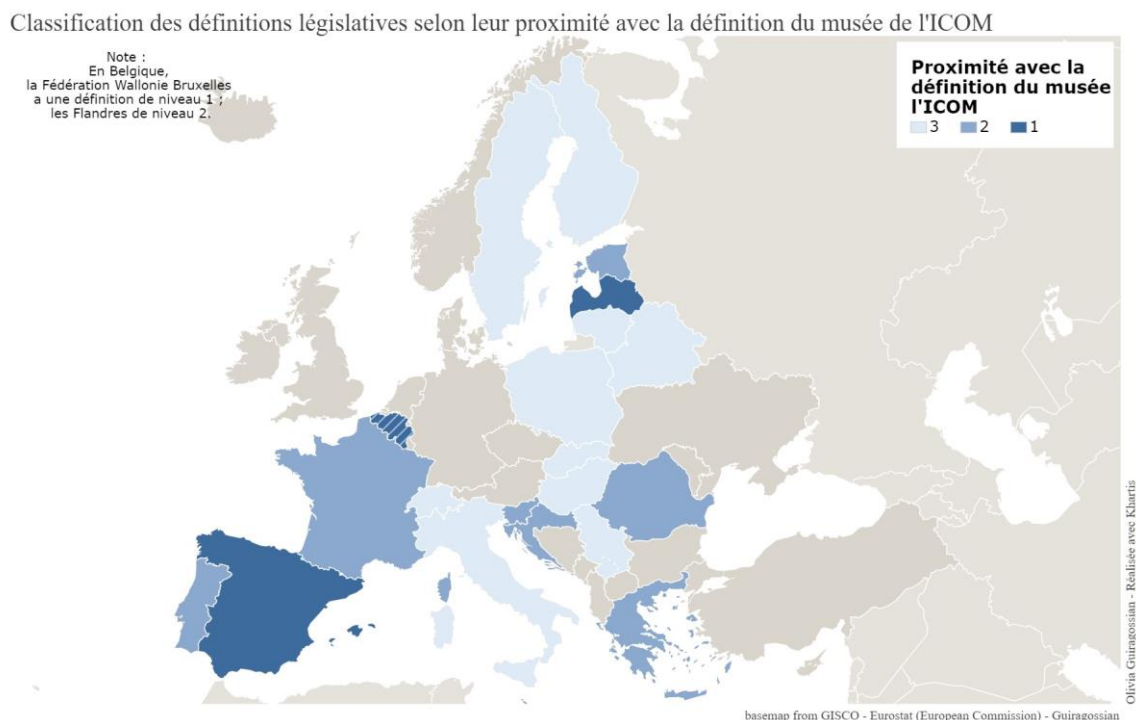
¹¹⁰⁵ Cette classification se fonde sur l'analyse des définitions du musée, mais également des activités et fonctions muséales quand ceux-ci sont développés dans un article séparé.

¹¹⁰⁶ Je prends en compte ici la définition de 2007, mais également celle de 2001, qui sont celles évoquées par les personnes interrogées.

¹¹⁰⁷ Dans le cas de l'Espagne, il s'agit de la définition en vigueur en 1987, et non pas de celle adoptée en 2007.



FIGURE 57. Cartographie selon la classification des définitions législatives du musée selon leur proximité avec la définition de l'ICOM



Points communs et divergences

En considérant ainsi les définitions législatives à partir d'un processus de déclinaison autour de la version adoptée par l'ICOM, il est ainsi possible d'en relever les caractéristiques communes et les spécificités nationales. Celles-ci s'appuient la structure même de la définition de l'ICOM, perçue au travers de cinq catégories : ses caractéristiques techniques, ses fonctions, son objet, ses cibles, et ses objectifs (Tab. 33).

TABLEAU 33. Fréquence d'apparition des éléments structurants de la définition de l'ICOM dans le corpus des 21 définitions législatives

Caractéristiques	Fonctions	Objet	Bénéficiaire	Objectifs
Permanent (8)	Acquérir (19)	Patrimoine/témoignages (matériels et immatériels) (13)	Au service de la société et de son environnement (9)	Études (10)
Sans but lucratif (9)	Conserver (20)			Éducation (11)
Ouvert au public (13)	Étudier (19)			Délectation (10)
	Exposer (17)			
	Transmettre (15)			



Parmi l'ensemble de ces 21 définitions étudiées¹¹⁰⁸ (Tab. 28), l'apparition des fonctions muséales telles qu'elles sont décrites par l'ICOM¹¹⁰⁹ (acquisition, conservation, recherche, exposition, communication) constitue la catégorie la plus fréquemment reprise au sein des législations nationales. Cette convergence autour de ces cinq caractéristiques évoque la description pérenne qu'en a faite Joseph Veach Noble en 1970. Dans un sens, elle confirme également la prégnance du modèle Préservation — Recherche — Communication (PRC) développé et enseigné par Peter van Mensch à la Reinwardt Academie à partir de 1983¹¹¹⁰, à la fois dans la conception et dans la pratique des institutions muséales européennes.

Les fonctions muséales apparaissent ainsi comme les critères les plus discriminants pour permettre de définir le musée. Les éléments relevant de caractéristiques techniques, des objets, des cibles et des objectifs poursuivis par les institutions muséales, présentant des variations plus fréquentes, peuvent être sujets à interprétation. Ce point est perceptible à partir de l'objet du musée, centré dans 13 législations autour du patrimoine/témoins matériels et immatériels (dans la formulation empruntée à l'ICOM depuis 1974), qui apparaît également sous la dénomination de « collection » ou de « biens culturels ». Elle suppose une relation plus précise à l'existence d'objets matériels.

La relative absence du critère d'« ouverture au public » est encore plus significative. S'il n'apparaît pas formulé tel quel dans la plupart des législations, ce caractère prend une autre valeur — plus symbolique que numérique — dès lors qu'est mentionnée la notion d'accessibilité¹¹¹¹, comme c'est le cas en Estonie, en Finlande, en France, en Hongrie, en Pologne et en Roumanie. Se référant aux politiques de développement des publics mises en œuvre par les musées, l'accessibilité peut recouper autant l'élimination des barrières physiques¹¹¹² (Estonie), cognitives sociales qu'elle s'intègre dans une dimension politique de démocratisation culturelle (France, Portugal, Roumanie) ou d'égalité des droits (Hongrie).

Institutions assimilées (ou non) aux musées

Outre une comparaison des caractéristiques, certaines législations intègrent également des listes d'institutions pouvant être assimilées au musée, dans la même démarche opérée par l'ICOM entre 1961 et 2001. Celles-ci, si elles ne sont pas fréquentes, permettent d'envisager une approche plus large des populations muséales reconnues par la loi. La Grèce affirme ainsi que « peuvent également être considérés comme des musées des services ou des organismes ayant des objectifs et des fonctions similaires, tels que les musées de plein air¹¹¹³ » (*Law No. 3028/2002, On the Protection of Antiquities and the Cultural Heritage in General*,

¹¹⁰⁸ Hors Danemark.

¹¹⁰⁹ Ne s'agissant pas d'une analyse de données textuelles, j'ai néanmoins pris en considération des formulations variables, mais exprimant la même intention.

¹¹¹⁰ Voir : Chapitre 1. 2. C. « Le musée : rôle et fonction ».

¹¹¹¹ Celle-ci n'est cependant pas quantifiée au travers de critères précis.

¹¹¹² En Estonie, la loi *Muuseumiseadus* (2013) précise que « dans l'accomplissement de ses tâches, le musée tient compte, entre autres, des besoins des enfants et des personnes handicapées ». (Voir : Annexe 1. « Définitions. Législation. »)

¹¹¹³ Voir : Annexe 1. « Définitions. Législations ».



Article 45). Au Portugal, dès lors que les critères de la loi sont respectés, les collections muséales peuvent intégrer « des espèces vivantes, tant botaniques que zoologiques¹¹¹⁴, des témoignages résultant de la matérialisation d'idées, des représentations de réalités existantes ou virtuelles, ainsi que les biens immobiliers patrimoniaux, culturels, environnementaux et paysagers¹¹¹⁵ » (*Lei n° 47/2004*). Mais à l'inverse, certaines législations appliquent une liste restrictive, comme en Flandres où « les organismes tels que les centres scientifiques, les planétariums, les jardins zoologiques et botaniques, les sites protégés et les centres de visite n'entrent pas en considération » (*Erfgoeddecreet*, 2004).

Ainsi, et sans prétendre fournir une analyse exhaustive, l'exploration du corpus des définitions législatives nationales indique des variations significatives, contribuant à la formation de normes pour une vision donnée du champ muséal.

Opérationnaliser les critères

L'existence d'une définition indique un processus de mise en normes, qui se développent selon des axes particuliers. Mais elle n'est pas suffisante pour décrire un concept statistique. Elle nécessite un processus d'opérationnalisation, c'est-à-dire d'une transformation des concepts en entités mesurables, afin d'établir des critères d'inclusion et d'exclusion. Ces questions se posent sur deux ensembles de critères, modifiant dès lors la limitation des univers statistiques. Le premier relève de caractères techniques liés aux formes d'organisations (unité d'observation, profil économique, statut, plan politique, personnel) tandis que le second s'attache à des critères spécifiques au muséal (collection, espace, accessibilité, but non lucratif, fonctions et activités muséales).

Les combinaisons de ces critères ne sont cependant pas reproductibles d'un espace à un autre, et fournissent des espaces de référence entièrement différenciés d'un espace à l'autre. En Allemagne, l'Institut für Museumsforschung se fonde sur quatre critères *minimum* pour définir le périmètre muséal (la présence d'une collection, l'accessibilité au public, le but non lucratif, la présence d'un espace d'exposition clair), alors qu'en Flandres, le gouvernement s'appuie sur les quatre fonctions du musée définies par l'ICOM (acquisition, conservation, recherche, exposition) en y adjoignant celle de la participation. Ainsi, la distance établie à partir de la configuration de ces caractéristiques à partir d'un même référentiel se double d'un écart engagé par le processus d'opérationnalisation, qui traduit leur interprétation variable.

L'exemple des Pays-Bas

La démarche engagée autour de l'harmonisation des statistiques muséales néerlandaises en 2015¹¹¹⁶ illustre la mise en œuvre de ce processus d'opérationnalisation, conçu autour de la définition de l'ICOM. Dans le but de déterminer une unique population muséale, un ensemble

¹¹¹⁴ Ces éléments semblent par ailleurs inspirés de la liste des institutions assimilées au musée présentées par l'ICOM depuis 1961.

¹¹¹⁵ Voir : Annexe 1. « Définitions. Législations ».

¹¹¹⁶ Voir : Chapitre 6. 2. B. « Organisation et fonctionnement entre systèmes d'information ».



de paramètres à la fois organisationnels et muséaux ont été rationalisés afin de constituer un « arbre de décision¹¹¹⁷ » (« *decision tree* ») pour juger si un établissement peut être considéré comme un musée et intégrer ainsi le champ de la statistique (N. Heerschap, Annexe 1).

TABLEAU 34. Critères et traductions opérationnelles de l'arbre décision permettant de circonscrire la population muséale néerlandaise

Caractères	Traduction opérationnelle
Populations muséales	Exclusion des zoos, des jardins botaniques, des châteaux et des moulins
Permanence	Présence d'un lieu permanent avec l'intention de rester de plus de 2 ans sur le même site
But non lucratif	Statut spécial d'Organisation d'intérêt public (ANBI — <i>Algemeen nut beogende instelling</i>)
Fonctions	Acquisition, conservation, recherche
Ouvert au public	Ouvert à tous, sans rendez-vous ; plus de 26 semaines par an
Existence légale	Compte bancaire d'un an ou plus ; existence d'un plan politique

Dans ce schéma (Tab. 34), la conjonction de tous ces critères doit permettre *in fine* d'obtenir un univers comparable de musées. Ce processus s'inscrit, de fait, également dans un double mouvement de reconnaissance, et revers de la médaille, d'invisibilisation. Les institutions répondant à l'opérationnalisation forment une population légitimée, représentée par le biais des enquêtes statistiques, alors que « de nombreux musées ont disparu [de ce panorama] en tant que population parce qu'ils ne respectaient pas toutes ces règles¹¹¹⁸ » (N. Heerschap, Annexe 1).

L'appréhension d'un périmètre muséal commun, malgré une référence quasiment hégémonique à la définition du musée de l'ICOM, se heurte ainsi aux choix et à l'interprétation des critères d'inclusion et d'exclusion. D'autant que certains acteurs se réclament « hors critères » ou ne fonctionnent pas sur le même modèle : le processus d'opérationnalisation constitue une approche pour constituer une population statistique, il ne témoigne ni d'une systématisation ni d'un niveau d'imprégnation et de maturation comparable à l'échelle des États.

Un réseau réticulaire

L'existence de critères opérationnalisés admet la modularité des populations muséales autour d'une même vision, construite autour d'une logique de connaissance et de gestion du secteur.

¹¹¹⁷ Cet arbre de décision a été présenté par Nico Heerschap (CBS) lors du séminaire « Observer les musées : méthodologies » (25 janvier 2019) organisé à la Maison de la Recherche de la Sorbonne Nouvelle.

¹¹¹⁸ « *Many museums disappeared as a population because they don't confirm all these rules.* »



De fait, ces critères traduisent des enjeux politiques, et non plus seulement scientifiques ou professionnels.

Caractéristiques organisationnelles : entité administrative ou lieu ?

Le débat autour de l'« unité » muséale¹¹¹⁹ au sein des populations considérées — *qu'est-ce qu'un musée dans une base de données ?* — transcrit la logique d'une vision administrative. Elle en est même, pourrait-on dire, l'un des marqueurs principaux puisqu'elle se rattache à une conception du musée respectant l'intégrité des structures gestionnaires, qui n'apparaît pas dans la définition du musée de l'ICOM. Par ailleurs, dans une partie des définitions législatives¹¹²⁰, le musée apparaît comme « une entité juridique » (*Закон РБ № 70-3 от 12.12.2005. Аб музеях і Музейным фондзе Рэспублікі Беларусь* en Biélorussie ; *Zakon o muzejima, 61/18 – 2018* en Croatie ; *Lietuvos Respublikos Muziejųstatymas* en Lituanie ou encore *Закон о музејској делатности « Службени гласник РС »* en Serbie) ou comme une « unité opérationnelle » (*Museolaki* en Finlande), intégrant ainsi le champ des paramètres déterminant la qualification de l'institution muséale.

Dans d'autres cas, elle se traduit par un mouvement de regroupement des établissements sous une seule entité, comme en France où les modifications numériques de la Liste des musées de France n'indiquent pas uniquement les obtentions et les retraits de l'appellation éponyme, mais sont également relatives à une volonté récente de ne prendre en compte que les entités administratives¹¹²¹. Les écarts mesurés entre le nombre d'unités administratives et le nombre d'entités physiques (de 170 à 207 pour les musées croates ; de 151 à 326 pour les musées professionnels finlandais ou encore de 956 à 1136 pour les établissements polonais) présentent des situations complexes, témoignant de l'organisation en « réseau » d'une partie des établissements et d'une dynamique de plus en plus prégnante de fusion des organisations. Cette situation est particulièrement bien illustrée par la Norvège, où les modifications du périmètre des musées (106 unités administratives pour 584 espaces physiques) transcrivent les évolutions structurelles des institutions publiques. Bård Bie-Larsen (Kulturrådet) raconte ainsi que pendant la décennie 2000-2010, les musées norvégiens ont fait l'objet d'une politique de consolidation : « ils ont pris environ 500 musées séparés et les ont fusionnés en ce qui est aujourd'hui environ 70 musées "fusionnés". Il y a donc environ 500 domaines différents¹¹²² » (Communication personnelle, 18 août 2020). En corollaire, la réduction du nombre « officiel » de musées s'est accompagnée d'une restriction d'accès aux enquêtes statistiques :

Lorsqu'ils ont commencé à établir des statistiques sur les musées, il y a 15 à 20 ans, ils ont demandé à toutes sortes de musées de leur fournir des informations, qu'il s'agisse d'un nombre inférieur d'employés ou de toute autre chose. Tous ceux qui se définissaient comme des musées ont été invités à fournir des statistiques, mais après cette réforme des musées, nous avons essayé de maintenir une limite inférieure d'un

¹¹¹⁹ Voir : Chapitre 4. 1. C. « "Un" musée pour quelle entité ? »

¹¹²⁰ Les définitions (ainsi que leurs sources) sont présentées en Annexe 1 « Définitions. Législations ».

¹¹²¹ Voir : Chapitre 4. 1. C. « "Un" musée pour quelle entité ? »

¹¹²² « *But what was done was that they took around 500 separated museums and merged them into what we're now about 70 merged museums. So with around 500 different arenas.* »



employé permanent par an. En dessous de ce seuil, nous ne voulons pas rencontrer de statistiques. C'est trop peu. De plus, les musées doivent être ouverts au public. Nous intégrons des musées temporairement fermés, car nous suivons leur gestion et leur développement des collections, mais en règle générale, ils doivent être ouverts au public et posséder des collections¹¹²³. (B. Bie-Larsen, Communication personnelle, 18 août 2020)

Des modalités ancrées dans le phénomène muséal : collections et accessibilité

Deux autres paramètres, non plus ancrés dans une approche organisationnelle, mais spécifiques au phénomène muséal, représentent la matrice « minimale » pour en délimiter le périmètre.

La possession d'une collection est au cœur de la description des populations muséales. Se détachant de la définition de l'ICOM évoquant le « patrimoine matériel et immatériel », le critère de la collection ne s'appuie non pas sur la « présence » — terme finalement assez vague — d'objets tangibles ou intangibles au sein d'un espace. Au contraire, elle précise un lien d'appartenance juridique entre un propriétaire et ces ensembles d'objets « sélectionnés, classés et retirés du circuit économique » (Meijer-van Mensch, 2022a, p. 109), pouvant dans le cas des collections publiques, s'inscrire dans une logique de protection du patrimoine¹¹²⁴. De fait, ce rapport a pour effet de soustraire du monde des musées les lieux d'exposition et les galeries à but non lucratif, et 16 répondants en soulignent l'incompatibilité fondamentale. Le critère de la collection apparaît ainsi comme le plus consensuel, malgré parfois quelques irrégularités :

Les galeries ne sont pas incluses. Nous avons peut-être trois ou quatre des plus grands espaces d'exposition — à Rotterdam nous en avons un — ils n'ont pas leur propre collection, mais ils sont considérés par le public comme un musée. Ils font également partie des musées enregistrés. Nous ne les incluons pas en général, mais il y a peut-être deux ou trois exceptions¹¹²⁵. (N. Heerschap, Annexe 1)

La collection muséale telle qu'elle est envisagée par la statistique s'ancre dans une conception matérielle et tangible (bien que ne précisant pas à partir de combien d'items ceux-ci peuvent constituer « une collection »), élaguant de fait une large partie des réflexions sur l'intégration du patrimoine immatériel à l'intérieur des contours muséaux. Si la question de ce patrimoine

¹¹²³ « So when they started doing the museum statistics 15–20 years ago, they asked all kinds of museums for information result lower limiters to staff or anything. So anyone who defined themselves as a museum was asked to deliver statistics but after this museums reform, we've tried to keep a lower limit on one permanent employee per year. Smaller than that, we do not want to meet or statistics. That's too small. And also they need to be open to the public. We do incorporate temporarily closed museums since we follow their collection management, their collection development, but as a general rule, it has to be open to the public and it has to have collections. »

¹¹²⁴ Voir : Chapitre 5. 1. A. « Redéfinir la loi ou redéfinir le musée ? »

¹¹²⁵ « Galleries are not included. We have maybe three or four of the bigger exhibition spaces – in Rotterdam we have one – they do not have their own collection, but there are seen by the public as a museum. They are also part of this museum registered. We are not included them in general but if there is maybe two or three exceptions. »



constitue à la fois « un sujet et une crainte¹¹²⁶ » (M. Hagedorn-Saupe, Annexe 1), abordés par le prisme de publications ou d'activités (O. Ovejero, Annexe 1), celui n'intègre pas — hormis en de très rares occasions¹¹²⁷ — les statistiques muséales nationales, « comme si le patrimoine immatériel était en dehors des musées » (O. Moeschler, Annexe 1). Laurène Stauffer raconte notamment la difficulté à se confronter à cette problématique,

Au niveau du patrimoine immatériel, on vient de se poser la question à propos de la création du Musée du Vide (Museum of Emptiness) à Saint-Gall qui nous a vraiment un peu perturbés. À l'exception de ce nouveau musée, c'est le critère d'une collection physique qui est pris en considération. (Annexe 1)

Ainsi, le critère de la collection oriente une vision du musée centrée sur son existence matérielle — « le musée doit exister physiquement¹¹²⁸ », rappelle Paola Morelli (Annexe 1) —, repoussant dans la majorité des cas la possibilité d'un musée sans items tangibles, ou existant numériquement. Cette dimension se rattache d'une certaine manière à la fonction d'exposition, et sur la nécessité d'un « espace défini », qui fait par exemple partie des quatre critères minimum choisis par l'Institut für Museumsforschung. Néanmoins, celui-ci est bien moins central : il n'apparaît pas être une limitation pour seulement huit des acteurs interrogés, alors que 11 mentionnent que ce critère n'est pas pris en compte dans leur définition de l'univers muséal.

La seconde caractéristique, qui apparaît comme l'un des piliers des critères du concept statistique de musée, se rapporte au rapport entretenu entre un établissement et son public, au travers de la notion d'accessibilité aux collections. Celle-ci s'appréhende à partir de deux aspects qui peuvent être « mesurés ». D'une part, en référence aux conditions d'accès — rappelant que le musée est un lieu d'accueil — il s'agit de mesurer « l'ouverture au public » à partir de données minimales qui peuvent s'incarner autour de différentes modalités : ouverture à tous ou sur rendez-vous, nombre de semaines d'ouverture, amplitude horaire. Néanmoins, malgré l'importance de ce critère, les interprétations et les traductions opérationnelles sont pour le moins particulièrement variées. Ainsi, la prise en considération par exemple des musées « ouverts sur rendez-vous » polarise des attitudes diverses. Pour Monika Hagedorn-Saupe (Institut für Museumsforschung), « [le musée] doit être accessible au public, mais accessible peut signifier uniquement sur rendez-vous¹¹²⁹ » (Annexe 1), et forme ainsi une situation « qui est acceptable¹¹³⁰ » (G. O'Kelly, Communication personnelle,

¹¹²⁶ « *But of course, it's a topic and fear.* »

¹¹²⁷ En Irlande, « ce n'est pas vraiment le cas, même si nous incluons des musées qui n'ont pas de collection tangible et des musées virtuels. Nous leur posons toujours des questions qui pourraient ne pas être pertinentes pour eux, mais dans ce cas, nous nous concentrons sur d'autres questions. Mais nous ne les traitons pas différemment » (G. O'Kelly, Communication personnelle, 23 juillet 2020). (« *We do not really, although we do include museums that would not have tangible collection and we include virtual museums. We still ask them questions that might not be relevant for them, but in this case we focus on other questions. But we do not treat it differently.* »)

¹¹²⁸ « *In Italy, it can name museums with digital collection or rooms with digital tools, but the museum has to exist physically.* »

¹¹²⁹ « *It depends: it has to be accessible to the public, but accessible can mean only by appointment.* »

¹¹³⁰ « *It has to be open to the public, it can be open on appointment, that is acceptable.* »



23 juillet 2020). À l'inverse, les Pays-Bas (CBS) ou la Suisse excluent ces musées qui « ne sont pas ouverts au public » et modifient le champ statistique ainsi dessiné.

D'une certaine manière, derrière la question de l'ouverture se révèle son antagonisme autour de la fermeture des établissements muséaux, que traduisent des situations variées autour de la vie des musées¹¹³¹. La « fermeture » implique plusieurs niveaux de compréhension (fermeture temporaire, fermeture définitive) attachés à des attitudes là aussi contradictoires. En Lettonie notamment, la fermeture est abordée de trois manières : les musées fermés définitivement sont signalés dans le registre des musées et les informations ne sont plus collectées ; les musées ayant perdu leur accréditation, mais opérationnels sont maintenus dans ledit registre et peuvent contribuer volontairement aux enquêtes statistiques ; les musées accrédités, mais fermés temporairement sont sous obligation de produire un rapport annuel (J. Šakare, Annexe 1).

De fait, à partir de la notion « d'activité », deux types de réactions antinomiques peuvent être relevées. Soit le musée n'est pas inclus dans le périmètre d'observation (Institut für Museumsforschung ; Office Fédéral de la Statistique) sur l'année étudiée, et c'est ici le cas signalé par 12 des acteurs interrogés. Soit celui-ci, sur l'idée qu'« un musée fermé reste néanmoins un musée¹¹³² » (O. Ovejero, Annexe 1) restent inclus dans les statistiques nationales, dès lors que l'entité administrative n'est pas dissoute ou soustraite aux processus de reconnaissance (comme on le retrouve pour sept des acteurs interrogés). Et dans ce cas-là, le moment de l'enquête permet même d'évaluer l'état du paysage muséal.

Les deux notions — collection et accessibilité — constitutives du concept statistique de musée se posent ainsi comme les catalyseurs d'une réflexion plus générale sur les traits « opérationnels » de l'institution muséale. Mais ce qu'il apparaît, c'est que la traduction en critères de ces concepts « abstraits » a deux conséquences : soit, elle permet d'établir des traits communs, mais de fait élague tout un pan des populations muséales (*collection*) ; soit, elle se heurte à des attitudes polarisées ou tout du moins modulaires qui ne laissent pas percevoir la possibilité d'une comptabilité commune (*accessibilité*).

Hors de la définition de l'ICOM : la professionnalisation d'un secteur

Si l'on peut ainsi apercevoir l'amplitude des déclinaisons possible autour de caractères pourtant « admis » de l'institution muséale, force est de constater que les paramètres qui ne sont pas inclus dans la définition du musée de l'ICOM constituent des « couches » supplémentaires complexifiant la circonscription des périmètres muséaux.

La notion par ailleurs de professionnalisation¹¹³³, qui a trait aux acteurs du muséal, en est un exemple significatif. Plusieurs législations l'ont intégré, soit sous la condition d'« un personnel scientifique qualifié » (France, Portugal, Slovaquie) ou par le biais *a minima* d'un

¹¹³¹ Voir : Chapitre 4. 1. C. « Retranscrire les temporalités ».

¹¹³² « *A closed museum is a museum, nevertheless.* »

¹¹³³ La référence à la professionnalisation du secteur muséal n'apparaît que dans l'ultime version de la définition, adoptée à la Conférence générale de Prague. Voir : Chapitre 8. 3. A. « Enjeux professionnels et identitaires ».



employé à temps plein (Finlande). Dans ce dernier cas par ailleurs, la professionnalisation permet de faire le *distinguo* entre les musées professionnels (loi) et les musées ruraux, constituant ainsi deux périmètres d'observations exclusifs l'un à l'autre. Pourtant, on ne retrouve pas ce critère de manière constante : parmi les acteurs interrogés, neuf affirment intégrer les musées gérés par des bénévoles (ou du moins, indiquent que le critère de professionnalisation n'est pas pris en compte) alors contre que dix d'entre eux qui font jouer ce critère. En rappelant ainsi, à la suite de Kenneth Hudson (1992) que la majorité des musées sont des « petites institutions » voire des institutions « monoparentales », on ne peut que mesurer le bien-fondé de la remarque émise par Laurène Stauffer (OFS) : « Ça changerait beaucoup l'univers si l'on appliquait le critère de professionnalisme » (Annexe 1).

L'examen des critères employés pour définir le concept statistique du musée et leur processus d'opérationnalisation permet de comprendre le fonctionnement des périmètres muséaux, se déployant non plus à partir d'un espace commun, mais comme un réseau pouvant être envisagé de manière réticulaire. Les questions restent délicates : comment définir ces concepts ? Comment les mesurer ? Supposant un processus de questionnement et de négociation, la mise en œuvre d'un périmètre incarne ainsi la distance réalisée à partir d'une définition commune vers des espaces normatifs différenciés.

C. Variations autour des populations muséales

La réflexion sur la circonscription de périmètres muséaux ne peut se passer d'une seconde modalité, qui n'évalue plus la distance entre une définition et son opérationnalisation, mais entre le concept statistique du musée et le rapport entretenu avec d'autres lieux et formes muséales qui n'en portent pas le nom et peuvent pourtant lui être affiliés. Celle-ci s'incarne notamment par la présence de listes — à l'amplitude variable, — d'institutions pouvant être assimilées au musée au sein même des définitions produites et adoptées par l'ICOM entre 1961 et 2001¹¹³⁴. Dans une sorte de mimétisme, certaines législations nationales précisent également — et légitiment de fait — ainsi l'inclusion ou l'exclusion de populations muséales. Le concept statistique de musée se heurte ainsi à la double dynamique constitutive d'un paysage muséal, entre intégration (potentiel agrégatif) et rejet (rapport à l'altérité) de formes proches aux frontières poreuses¹¹³⁵. Tea Rihtar Jurić (MDC) souligne ainsi que

si l'on considère les « nouvelles » formes de musées qui ont vu le jour au XX^e siècle et celles qui sont encore à venir, les différences sont considérables et les frontières entre certains types d'institutions s'estompent¹¹³⁶. (Communication personnelle, 11 mars 2020)

¹¹³⁴ Voir : Annexe 1. « Définitions. Associations professionnelles »

¹¹³⁵ Voir : Chapitre 4. 2. C. « Dynamiques et dynamisme du monde muséal ».

¹¹³⁶ « *If we consider the 'new' forms of museums which started to take place in the 20th century and those which are yet to come, the differences are quite big and the lines between some types of institutions are blurring.* »



En se rattachant ainsi à un champ en constant mouvement, l'intégration et l'exclusion des populations muséales interrogent à la fois les transformations du secteur et remettent en jeu l'attitude des acteurs de la statistique face à la réalité du monde des musées.

Inclusion et exclusion de populations complètes

Les notices méthodologiques des enquêtes statistiques sont pour le moins éclairantes sur l'intégration ou l'exclusion de telles populations. Plusieurs acteurs clarifient ainsi leur positionnement, jouant sur le registre du rejet de certaines catégories de formes muséales, élaguant ainsi des pans entiers d'organisations qui pourraient leur être substituées. Aux Pays-Bas par exemple, le périmètre recensé et étudié n'intègre pas les zoos, les jardins botaniques, les châteaux et les moulins (voir *supra*). En Suède, la Myndigheten för kulturanalys indique que « les jardins botaniques et les arboretums, ainsi que les musées employant moins d'un salarié à temps plein (petits musées), ne sont pas non plus inclus dans les statistiques officielles¹¹³⁷ » (Myndigheten för kulturanalys, 2023, p. 8) appliquées sur les 485 musées du périmètre d'observation. Néanmoins ces populations, dont le statut est spécifique, restent visibles et présentées en fin du rapport.

En soustrayant du périmètre muséal les « lieux d'exposition qui n'ont pas de collection, les collections sans espace d'exposition, les zoos et les jardins botaniques, ainsi que les archives ou les bibliothèques exposant une partie de leur fonds dans leur foyer » (Stauffer et Office Fédéral de la Statistique, 2021, p. 5), l'OFS suisse s'applique à ainsi à déterminer la spécificité du champ muséal à partir d'une réflexion sur la place des « *museum-like* » et présente ainsi une approche stricte de la définition du musée.

On avait vu, au niveau de l'AMS [Association des musées suisses], la notion de « *museum-like* », de lieux qui ne sont pas des musées, mais qui ressemblent à des musées. Cela nous avait aidés à dire que bien sûr, il y a des institutions qui ressemblent à des musées, que les bibliothèques font des expositions, les théâtres — comme le Théâtre de Lausanne — font des expositions. Ils veulent tous être des musées dans nos statistiques. On leur dit "ok", mais ce sont des « *museum-like* ». Personne ne dit « je vais au musée » quand il va dans ce théâtre ou cette bibliothèque. Ça nous a permis de faire le tri, et peut être de limiter l'univers pour qu'il ne devienne pas trop grand ou aux frontières trop floues. Ça nous a aidés, en tout cas, cette idée de « *museum-like institutions* ». (O. Moeschler, Annexe 1)

À l'inverse, certains acteurs appuient la prise en charge de populations plus larges, transcrivant les spécificités du phénomène et de son développement sur un territoire donné. En Italie notamment, les statistiques muséales intègrent depuis 2019 les écomusées et les maisons-musées, comme catégories globales et considérées dans toute leur extension dans le périmètre de référence. Néanmoins, elles supposent un effort d'adaptation des enquêtes, que souligne Paola Morelli (ISTAT) :

¹¹³⁷ « *I den officiella statistiken ingår inte heller botaniska trädgårdar och arboretum, eller museer med mindre än en årsarbetskraft (små museer).* »



Les écomusées font maintenant l'objet d'études plus approfondies, car nous avons compris dans la dernière enquête sur 2019 que ce type de musées nécessitait un questionnaire spécifique. Il est impossible de comparer un écomusée, qui est une nouvelle conception, un nouvel objet d'intérêt, parce que nous avons un patrimoine matériel et immatériel. Il est très difficile de comparer les musées traditionnels avec les écomusées. C'est pourquoi nous étudions la nouvelle possibilité de créer des questions spécifiques. Nous avons également un autre groupe de musées qui est différent du concept de musée, car il ne répond pas à la définition du musée. En Italie, il s'agit des maisons-musées. Qu'est-ce qu'une maison-musée ? Il s'agit de l'ancien lieu où une personne, une personne célèbre qui peut être un musicien, un artiste, un politicien, mais très célèbre, ou un écrivain : le bâtiment où la personne est née est devenu à l'époque un musée. Parce qu'ils respectent la vie et les sentiments de ces personnes. Et nous en avons beaucoup en Italie. Nous avons beaucoup de choses, et une base de données très importante en ligne pour la Casa Museo. Ce type d'institution n'est pas un musée, car il peut avoir tous les aspects d'un musée traditionnel, mais il s'agit d'une expérience émotionnelle, car vous pouvez entrer à l'intérieur, à l'endroit où ce célèbre musicien a peut-être composé son opéra¹¹³⁸. (P. Morelli, Annexe 1)

Le double rapport entre exclusion et inclusion de populations muséales complètes dans le périmètre de la statistique poursuit une logique entre reconnaissance et invisibilisation, constitutive du champ muséal. Mais elle transcrit également des attitudes variées et variables des acteurs de la statistique, qui ont trait à la fois aux méthodes des enquêtes et à leur expertise du territoire étudié.

Points de passage et intégration de populations muséales

L'acceptation ou le rejet de populations muséales entières apparaissent comme des règles à la fois constantes pour la circonscription des périmètres muséaux nationaux, et modulables selon les acteurs et les territoires. Néanmoins, cette dynamique doit également admettre l'existence de points de contact entre le concept de statistique de musée et des formes muséales extérieures, qui se traduisent par la présence « partielle » de certaines entités hors du musée comme envisagé par l'application d'une définition opérationnelle. De fait, ces convergences ne relèvent pas de l'application d'une logique stricte, mais conditionnelle, indiquant

¹¹³⁸ « *Ecomuseums are now objects of deeper studies because we understand in the last survey of 2019 that this kind of museum needed a specific questionnaire. It's impossible to compare an ecomuseum, that is a new conception, a new object of interest, because we have material and immaterial heritage. It is very, very difficult to compare traditional museums with ecomuseums. For this reason, we are studying the new possibility to create specific questions. We also have another group of museums that is different about the concept of museums, because it does not respond to the definition of a museum. In Italy, we have House Museums. What are House Museums? It is the ancient place where a person, a famous person that can be a musician, an artist, a politics but very famous, or a writer: the building where the person was born become in the time a museum. Because they respect the life and the feeling about these people. And we have a lot in Italy. We have a lot, and a very important database online for the Casa Museo. This kind of institution is not a museum, because it can have all the aspect of a traditional museum but is an emotional experience because you can go inside, in the place where perhaps this famous musician composed the opera.* »



l'existence d'arrangements entre les acteurs et le concept statistique sous-jacent à la détermination des périmètres.

Certains acteurs interrogés soulignent ainsi l'existence d'une « intégration par critères », qui s'opère par le partage d'un trait caractéristique. L'Institut für Museumsforschung inclut ainsi dans le périmètre de référence de la statistique les monuments et les sites historiques, archéologiques et ethnographiques « seulement s'ils ont une collection¹¹³⁹ » (M. Hagedorn-Saupe, Annexe 1) ainsi que les zoos et les aquariums à la condition qu'« ils disposent d'un espace d'exposition attaché¹¹⁴⁰ » (M. Hagedorn-Saupe, Annexe 1). Le cas des centres de sciences et des planétariums est à ce titre significatif, puisque le critère de la collection constitue un enjeu central pour déterminer leur présence dans la population des musées. En effet, « certains d'entre eux sont considérés comme des musées s'ils possèdent une collection¹¹⁴¹ » (O. Ovejero, Annexe 1), sans pour autant qu'ils ne puissent tous être conçus comme tels :

Il est possible d'avoir des centres scientifiques qui possèdent leur propre collection, comme le Technorama à Winterthur. Donc s'ils répondent aux critères d'un musée, ils font partie de l'univers. Pour les planétariums, j'ai l'impression qu'il y a en a qu'un seul en Suisse, le « Planétarium Kreuzlingen », qui présente plus des shows et des spectacles, et qui lui n'est pas considéré comme un musée et ne fait pas partie de l'univers. Après c'est vraiment au cas par cas, selon les critères de l'ICOM. (L. Stauffer, Annexe 1)

Une seconde logique repose sur l'« intégration par le lieu » ou « part l'entité administrative », qui met ainsi en avant le caractère organisationnel de la population muséale. En Croatie par exemple, le MDC considère les zoos, les aquariums, les vivariums, les jardins botaniques et les réserves naturelles au sein de leur registre « uniquement [s'ils font] partie du musée¹¹⁴² » comme unité administrative (T. Rihtar Jurić, Communication personnelle, 11 mars 2020). De la même manière, les musées norvégiens témoignent de la présence des jardins botaniques « s'ils font partie d'une organisation muséale plus importante¹¹⁴³ » (B. Bie-Larsen, Communication personnelle, 19 août 2020).

Des concepts spécifiques

Enfin, la modularité des périmètres muséaux s'appuie sur la création de formes spécifiques, issues de conceptions particulières du phénomène muséal et dépendantes de contextes nationaux. Ces concepts particuliers traduisent ainsi un positionnement influencé par une vision muséologique de l'institution, dépassant ainsi la restriction à des critères considérés comme non exclusifs les uns des autres. Ainsi, la collection est au cœur de la notion roumaine de « collection publique » (« *public collection* ») « qui est similaire à celle des musées, la

¹¹³⁹ « *Only if they have a collection.* »

¹¹⁴⁰ « *For zoo, it depends on whether they have an attached exhibition space.* »

¹¹⁴¹ « *Some of them are considered museums if they have a collection.* »

¹¹⁴² « *Only if it makes a part of the museum.* »

¹¹⁴³ « *We do include them if they are part of a larger museum organization.* »



différence se faisant au niveau des fonctions spécifiques : la collection publique n'a pas à constituer sa collection de manière scientifique ou à mener des recherches scientifiques sur elle. Mais sinon, c'est un peu la même chose¹¹⁴⁴ » (R. I. Capota, Annexe 1). L'Espagne intègre également dans son périmètre de 1510 musées (2020) les « collections muséographiques » (« *coleccionés museográficas* ») définies comme « l'ensemble des biens culturels qui, sans satisfaire à toutes les exigences nécessaires pour remplir les fonctions des musées, est exposé au public selon des critères muséographiques et des heures d'ouverture établies, dispose d'une liste basique de ses collections et a mis en place des mesures de conservation et de gardiennage¹¹⁴⁵ » (División de Estadística y Estudios, 2022, p. 13).

Dans les deux cas, ces catégories spécifiques s'intègrent dans un processus de reconnaissance gouvernemental, permettant de fournir à ces populations une existence juridique. Elles proposent ainsi une perception du phénomène muséal plus « inclusive », jouant avec l'ouverture des critères d'une définition opérationnelle, mais maintenant une légitimité à l'intégration de ces nouvelles populations.

François Mairesse, parlant du recensement des institutions muséales à l'échelle mondiale, a bien identifié les deux principes structurant cette statistique — et paradoxalement ses limites — qu'il synthétise entre l'application de caractéristiques techniques et opérationnelles, et une différenciation des catégories « puisque dès le départ on peut considérer qu'on intègre dans les musées un certain nombre d'établissements, d'institutions, qui ne s'appellent pas “musée”, mais qui, comme déjà George Brown Goode l'évoquait, peuvent apparaître comme des musées *en soi* » (Annexe 1). Néanmoins, l'étude des périmètres de référence et d'observation mis en place et/ou utilisés par les acteurs de la statistique muséale laisse apparaître des situations hybrides, s'appuyant sur différentes strates orientant la prise de décision. En effet, en dehors de l'antagonisme entre critères et populations, le dénombrement des musées à des fins statistiques relève d'un rapport situé avec le politique et la gestion d'un secteur, mais également de l'attitude des acteurs face aux outils du recensement et surtout, de l'état de réflexion et de maturation de la statistique muséale au sein des États concernés.

En tout état de cause, ces paramètres complexifient la réalisation d'un espace commun au sein de l'Europe des musées. Ils contribuent ainsi au développement des hypothèses sous-jacentes à l'existence de périmètre, oscillant entre des populations minimales ou maximisées¹¹⁴⁶, jouant de visions du phénomène muséal sortant d'une focale administrative pour opérer une jonction avec une perception parfois « muséologique », et plus rarement, « touristique ».

¹¹⁴⁴ « *I told you we have this notion of public collection which is similar to the one of museums, the difference being made at the level of specific functions: the public collection doesn't have to constitute its collection in a scientific manner or to carry scientific research on them. But otherwise, it's kind of the same thing.* »

¹¹⁴⁵ « *El conjunto de bienes culturales que, sin reunir todos los requisitos necesarios para desarrollar las funciones propias de los Museos, se encuentra expuesto al público con criterio museográfico y horario establecido, cuenta con una relación básica de sus fondos y dispone de medidas de conservación y custodia.* »

¹¹⁴⁶ Voir : Chapitre 5. « Entre recensement et reconnaissance : conditions de production de périmètres muséaux ».



Ainsi, la transformation de la définition du musée en concept statistique souligne bien que la représentation du monde muséal est une affaire de choix et d'arrangements, reposant sur des systèmes informationnels situés dans le temps et dans l'espace.

3. Observer les musées : une remise en question du rapport entre musée et recherche

L'exploration de la comparabilité des données ne se borne pas à la question du périmètre observé (qui en définit l'extension), mais se déroule autour d'un second axe, offrant une vue en *profondeur* du secteur muséal. La construction de la « réalité » du phénomène muséal s'attache ainsi aux méthodes, aux temporalités et aux indicateurs mobilisés, constituant l'essence du travail de mesure statistique. Cette dernière partie, relative aux enjeux de comptabilité, a ainsi pour objectif d'évaluer la construction de l'Europe des musées dans son rapport avec la production d'informations et d'un écosystème de connaissance. Par ce biais, et au travers de l'analyse qualitative des entretiens réalisés, l'observation statistique se pose ainsi comme un élément fondamental de la vision d'un secteur et de ses transformations.

A. Méthodes et temporalités de la recherche

L'appréhension du travail statistique nécessite en premier lieu de mettre au jour son appareillage méthodologique. Celui-ci soulève deux types de rapport entre les acteurs de l'observation et le secteur observé, muséal. Le premier est de nature relationnelle : en considérant la statistique comme une forme holistique de connaissance, elle se pose ainsi comme un point de jonction entre « le » musée (échelle *microscopique*) et le champ muséal (échelle *macroscopique*) par le biais d'opérations techniques particulières reposant sur les contacts existants entre ces deux entités. D'autre part, l'activité statistique soulève un rapport temporel complexe, le temps de l'observation devant être ramené au temps d'existence de l'objet d'étude. D'autant que le musée, malgré son caractère « permanent », ne cesse de se construire et de se transformer, soumis à un processus continu d'évolution et de mutation¹¹⁴⁷, l'appuyant comme « forme instable » (Mairesse, 2016a, p. 13).

Une structure stable et régulière : fréquence de l'observation

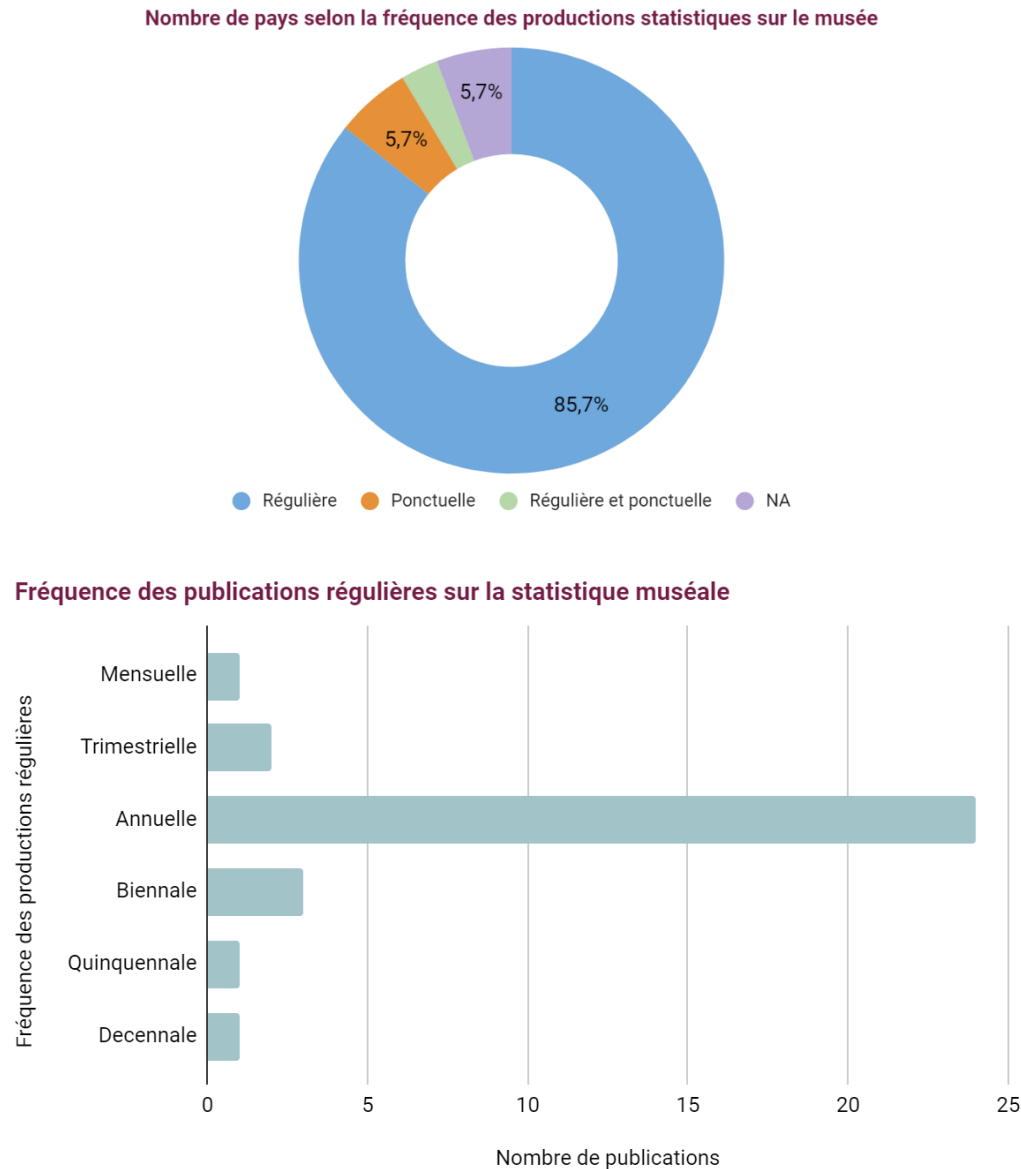
Si la collecte des données statistiques à l'échelle européenne (EGMUS, s. d. b.) laissait imaginer une périodicité assez hétéroclite de leur production (voir *supra*), celle-ci ne reflète cependant pas l'état des réalisations nationales. En effet, sur les 33 entités territoriales étudiées (Flandres et la Fédération Wallonie-Bruxelles séparées), près de 94 % disposent

¹¹⁴⁷ C'est par ailleurs ce qui a été mentionné dans le Chapitre 4. 1. C « Enjeux de la statistique de comptage », au regard du recensement des institutions muséales.



d'une production « régulière » de statistique muséale¹¹⁴⁸ (Fig. 58a). Dans ce schéma, seuls la Fédération Wallonie-Bruxelles, Chypre, et le Portugal témoignent d'une statistique dite « ponctuelle », tributaire « des opportunités du moment¹¹⁴⁹ » (I. Paindavoine, Annexe 1).

FIGURE 58a et 58b. Répartition des pays selon la fréquence de leur production statistique sur les musées et Fréquence des publications « régulières »



¹¹⁴⁸ J'inclus notamment le Luxembourg dont la statistique est en cours de renouvellement, mais avec la volonté d'une statistique annuelle (R. Schmitz, Annexe 1) ainsi que les Flandres où l'enquête régulière a été stoppée en 2016, mais est en cours de négociation (O. Van Oost, Annexe 1).

¹¹⁴⁹ Isabelle Paindavoine raconte notamment que le renouvellement du Portrait socio-économique des musées a été reconduit en 2014 à la demande de l'association Musées et Société en Wallonie. (I. Paindavoine, Annexe 1)



Parmi ces productions régulières, 24 pays produisent *au moins*¹¹⁵⁰ une statistique — à partir d'une collecte des données — annuelle (Fig. 58b). Dans certains cas, la collecte des données et leur publication se font de manière mensuelle (*Survey on museums and archaeological sites attendance*, Elstat, Grèce) ou trimestrielle (la plateforme OPUS, ministère de la Culture, France ; *Museums and galleries monthly visits* réalisée par le Department for Culture, Media and Sport au Royaume-Uni). À l'inverse, certaines productions sont plus rares. En l'occurrence, Museoravisto (Finlande) publie tous les cinq ans, en plus de sa publication annuelle sur les musées professionnels, une étude sur les musées locaux. Seule l'Irish Museum Association produit un rapport décennal, ce qui n'apparaît pas satisfaisant pour décrire un paysage qui « évidemment a radicalement changé¹¹⁵¹ » (G. O'Kelly, Communication personnelle, 23 juillet 2020). De manière globale cependant, la structure méthodologique, à partir de la périodicité des collectes de données, instaure l'idée que la statistique peut « capter » les transformations du secteur muséal.

L'enquête par questionnaire : un lien entre le musée et la statistique

Quant aux méthodologies implémentées par les acteurs de la statistique, elles ne laissent apparaître dans leur principe et leur conception que peu de variations. De manière unanime, elles se fondent sur des questionnaires transmis aux musées inclus dans le périmètre d'observation¹¹⁵². Un élément de différenciation de ces enquêtes repose sur leurs caractéristiques techniques. Les questionnaires sont pour la plupart administrés en version numérique, soulevant des contraintes technologiques inhérentes à chaque système, d'autres se doublent de leur version papier. S'il ne me revient pas d'en évaluer l'efficacité à partir de cet angle, il est possible de mettre en évidence leurs limites à partir de la relation établie entre les musées et la statistique. En effet, ces questionnaires font reposer le poids des réponses et des connaissances sur les institutions observées, en considérant d'une part que celles-ci répondent, et qu'elles répondent « bien ».

Les musées face à la statistique : une adhésion difficile

Ce premier postulat est loin d'être valide si l'on se réfère aux taux de réponse obtenus, qui ne sont, selon les dires des acteurs interrogés¹¹⁵³, jamais équivalents à 100 %. Ce constat est pourtant loin d'être surprenant. En 1973, Kenneth Hudson l'indiquait déjà :

La collecte de l'information par questionnaires est un moyen de recherche bien établi. Certains questionnaires sont cependant plus intelligents que d'autres et certains enquêteurs paraissent avoir le cerveau développé en proportion inverse de l'imagination. La forte proportion de gens qui négligent de remplir et renvoyer des

¹¹⁵⁰ Plusieurs types de productions peuvent être développés au sein d'un même pays.

¹¹⁵¹ « *The landscape obviously has changed dramatically.* »

Des discussions sont par ailleurs en cours pour réaliser cette publication tous les cinq ans.

¹¹⁵² Dans le cas où certaines études sont dédiées aux publics, elles peuvent être leur être administré directement. Ce n'est cependant pas mon propos ici.

¹¹⁵³ Ce problème est soulevé par huit des acteurs interrogés dans le cadre de cette recherche.



formulaire pourtant minutieusement établis les étonnent et les inquiètent, mais ils semblent bien incapables d'en deviner la raison. (Hudson, 1973, p. 46)

Si la raison semble moins obscure aujourd'hui, elle reste néanmoins un élément fondamental pour comprendre les difficultés de la statistique muséale. Souvent considéré comme satisfaisant, le taux de participation des établissements soulève deux attitudes opposées dans l'administration des questionnaires. Ceux-ci en effet ne sont pas soumis aux mêmes obligations légales selon les pays¹¹⁵⁴, se fondant dans certains cas sur le principe affirmé de « volontariat » (Statistiks Austria, NIMOZ) ou convoquant le caractère contraignant des enquêtes (Ministerio de Cultura y Deporte ; CBS¹¹⁵⁵ aux Pays-Bas ; Ministry of Culture, Archives, Libraries and Museums Division¹¹⁵⁶ en Lettonie). En partant de ce double principe, deux éléments peuvent être portés à notre attention. D'une part, cette asymétrie se rapporte à la construction d'une argumentation sociale de la statistique muséale, témoignant d'attitudes variées quant à sa légitimité et l'importance qui lui est accordée au sein des États. Cette situation est particulièrement perceptible en Suède, où « en théorie, elle pourrait être obligatoire parce que nous avons une loi et que les statistiques des musées font partie des statistiques officielles et pour les statistiques officielles, nous avons une loi qui est réglementée. Nous pourrions le rendre obligatoire, mais ce n'est pas le cas¹¹⁵⁷ » (Moa Olin, Communication personnelle, 5 juillet 2020). D'autre part, la présence d'une obligation légale supposerait de mieux gérer la participation des institutions muséales : c'est ce qui apparaît chez Joanna Grzonkowska (NIMOZ) pour laquelle « il serait préférable de disposer d'un outil pour obliger les gens à répondre » (Communication personnelle, 18 mars 2020). Pour autant, si l'obligation légale améliore l'investissement des établissements, elle ne garantit ni leur entière et complète adhésion ni une connaissance absolue du périmètre observé.

La participation des musées apparaît ainsi comme un élément de résistance à la statistique. Elle peut s'expliquer notamment par la sollicitation constante des établissements, dont la production de données à vocation statistique ne constitue pas le cœur de métier. Ainsi, « la corbeille à papiers est le moyen de défense évident et bien compréhensible d'administrateurs qui estiment que le personnel est payé pour faire marcher un musée, non pour remplir des pages de questionnaires » (Hudson, 1973, p. 46). Isabelle Paindavoine (Observatoire des politiques culturelles) rappelle que dans le cas généralisable de la Fédération Wallonie-Bruxelles :

Il y a également le fait que les opérateurs renvoient déjà une bonne partie de l'information dans leurs rapports d'activités, qui sont demandés du côté de l'Administration. Et par ailleurs l'Observatoire les interroge parfois aussi en fonction des besoins, ce n'est pas sur les mêmes données et en tout cas du côté de l'Administration, il n'y a pas nécessairement un encodage de tout ce qui est dans les

¹¹⁵⁴ Voir Chapitre 6. 2. A. « Un cadre législatif instable ».

¹¹⁵⁵ Comme indiqué dans le Chapitre 6. 2. B, les questionnaires transmis par CBS sont soumis à une obligation de réponse, ce qui n'est pas le cas pour ceux envoyés par l'association Museumvereniging.

¹¹⁵⁶ Cette obligation s'applique uniquement aux musées accrédités.

¹¹⁵⁷ « *In theory it could be mandatory because we have a law and the museum statistics is a part of the official statistics and for the official statistics we have a law that is regulated, we could make it mandatory, but it is not.* »



rapports d'activités. Je pense que, de temps en temps, les opérateurs doivent avoir l'impression d'avoir déjà donné l'information. C'est un système de redondance qui fait qu'ils participent moins. Je pense aussi globalement qu'ils sont pas mal sollicités pour faire du recueil de données en tout genre que ce soit sur la fréquentation, sur les données financières, etc. De ce que j'ai comme retours souvent, quel que soit le secteur d'ailleurs, c'est le fait de dire qu'on fait des enquêtes, des mini-enquêtes, des recensements, il y en a plein, partout, de chercheurs, d'institutions, etc., qui lancent des enquêtes tous azimuts. Eux doivent faire le choix de celles auxquelles ils vont répondre. (Annexe 1)

Mais souvent, cette participation imparfaite révèle une certaine relation des musées à la statistique, qui n'est pas toujours apaisée. Comme le résume Zuzana Borošová, « ils n'ont pas une relation très positive avec la collecte de données, ils la considèrent comme un fardeau, ils ne la voient pas comme quelque chose de positif, ils n'ont donc pas confiance dans les données elles-mêmes¹¹⁵⁸ » (Communication personnelle, 3 avril 2020). C'est notamment le cas pour les « petits musées » qui « souvent, n'ont pas de courrier électronique officiel et sont gérés sur une base volontaire¹¹⁵⁹ » (Moa Olin, Communication personnelle, 5 juillet 2020).

La qualité des données en question

Parallèlement, cette réflexion sur le taux de participation des musées va de pair avec la difficulté à obtenir des données « de qualité » — soulignée par dix des acteurs interrogés — reflétant la réalité des institutions observées. Pour certains, les « musées ne comprennent pas les questions ou les interprètent différemment¹¹⁶⁰ » (Mirjan Rääbis, Communication personnelle, 28 juillet 2020).

Ce symptôme résulte de plusieurs causes. D'une part, « toutes les institutions ne sont pas capables ou habituées à prendre toutes les données, et à avoir ce type de données, comme niveau pour les donner à une statistique nationale¹¹⁶¹ » (O. Ovejero, Annexe 1), soulignant l'absence d'une culture de la statistique au sein des institutions muséales. Par ailleurs, les musées ne disposent pas toujours des informations demandées. Celles-ci peuvent être fonction des personnes qui ont en charge de remplir ces questionnaires et nécessitent un effort considérable à la fois d'adaptation et de regroupement des données. Mais elles signalent souvent une inadéquation entre les attentes des questionnaires et les moyens réels des établissements. Joséphine Dezellus indique que « c'est simplement que nous on essaie d'analyser la fréquentation, mais parfois on est confronté à des établissements qui parfois en sont encore à comptabiliser le visiteur à la main. On a des difficultés méthodologiques liées à des questions d'harmonisation » (Annexe 1). Enfin, conçus pour l'ensemble du périmètre observé, ces questionnaires ne reflètent pas l'hétérogénéité des structures muséales qu'ils sont censés représenter. Comme le souligne José Soares Neves (OPCA), ce problème est aussi lié

¹¹⁵⁸ « *The problem is that museums do not have a very positive relationship to data collection, they take it as a burden, they don't see it as something positive, so they don't trust the data themselves.* »

¹¹⁵⁹ « *Because we have a lot of small museums, often they do not have official emails, they are run on a voluntary basis. It is hard to motivate them to answer the survey.* »

¹¹⁶⁰ « *Museums do not understand the questions or they interpret the questions differently.* »

¹¹⁶¹ « *It's a question about the culture of the institution, not all the institutions are able or accustomed to take all the data, and have this kind of data, as a level to give it to a national statistic.* »



à des langages différents entre chercheurs et professionnels de musées (Annexe 1) et suppose un effort d'harmonisation des concepts et des communications, quasiment inatteignable.

Des attitudes différenciées face à l'absence de réponse

Dans un mouvement inverse, la réaction des acteurs statistiques face à cette « absence » de réponses est également significative sur la volonté d'en décrire l'extension, mais également de prendre en charge la diversité du phénomène muséal. Plusieurs acteurs interrogés affirmer procéder à des relances, parfois seulement par mail (Suède, Suisse), souvent par téléphone (Allemagne, Croatie), et plus rarement par entretien (Italie). Cependant, la statistique implique un biais de représentativité : car dans la plupart des cas, l'ambition n'est pas d'obtenir indifféremment les données pour tous les musées, mais surtout pour les institutions les plus « grandes » ou celles reconnues comme telles. Laurène Stauffer (OFS) indique ainsi que parmi les 1081 musées observés en Suisse,

Ce qui est juste très important pour nous, c'est que les 50 plus grands musées de Suisse (plus grands, dans le sens des entrées) répondent à l'enquête. Généralement ces musées le font, parce qu'ils ont des collaborateurs spécialisés, plus qu'un petit musée avec seulement des bénévoles. Ils ont des personnes dont c'est le travail. Ces musées-là, qui sont dans les 50 plus grands musées de Suisse, on les recontacte s'ils n'ont pas répondu. Car si eux ne répondent pas, ça risque de beaucoup fausser les résultats. (Annexe 1)

La situation est relativement similaire aux Pays-Bas, où les comportements diffèrent selon la « taille » et l'importance des institutions muséales. Nico Heerschap (CBS) mentionne que face à l'absence de réponse,

Vous pouvez collecter la moyenne, puis l'introduire dans les musées manquants. Mais c'est un problème si vous avez des musées qui proviennent du plus grand groupe. Ce que nous faisons maintenant, c'est que nous regardons : si nous n'avons pas de chiffres, nous regardons d'abord les chiffres de l'année dernière, et s'il n'y en a pas, nous regardons ces moyennes. S'il s'agit de grands musées, nous essayons toujours de les appeler pour obtenir les chiffres. (Annexe 1)

Reprenant une réflexion sur ce que l'on considère être « un » musée dans la statistique¹¹⁶², c'est-à-dire une unité au sein d'une base de données, le rapport de la statistique aux musées suppose une hiérarchisation dans le poids accordé aux institutions et valorise une approche du champ au travers des institutions « les plus représentatives ».

Ainsi, si le cadre méthodologique apparaît stable, de prime abord, celui-ci s'inscrit dans un rapport complexe entre les musées et l'activité statistique. Par nature, celui-ci ne peut être parfait et révèle des biais de représentation au sein même des méthodes de comptage.

B. Indicateurs

À la jonction des enjeux du savoir et du pouvoir, la question de la structure des questionnaires, et donc des indicateurs qui les constituent induit une double difficulté dans la construction de

¹¹⁶² Voir : Chapitre 4. 1. C. « “Un” musée pour quelle entité ? »



l'Europe des musées. D'une part, en considérant les indicateurs comme des « séries statistiques mises en forme pour faire exister socialement un problème social et pour offrir un point de référence pour l'action et son évaluation » (Desrosières, 2014, p. 128), ceux-ci participent d'une conception particulière de l'institution muséale. De l'autre, et de façon bien plus pragmatique, la définition de ces indicateurs ne correspond pas nécessairement à la réalité du paysage muséal, justifiant le fait que les établissements ne puissent pas toujours y répondre. Là encore, Kenneth Hudson (1973) avait déjà souligné la distance existante entre les questionnaires, fondés sur le modèle des « grands » musées et le quotidien des établissements qui « n'évoluent pas dans les sphères de la recherche, des publications ou des grands investissements » (p. 46).

Les difficultés commencent avec les renseignements par écrit, surtout s'il faut adapter de graves questions scientifiques à leurs modestes installations. Si on leur demande si le personnel vérifie le taux d'humidité ambiante dans leur musée, s'il y a une salle de documentation à la disposition du public, si leurs collections sont systématiques, chronologiques ou écologiques, on ne trouve pas beaucoup d'écho. Sur les heures d'ouverture ou la nature des collections, ils deviennent par contre éloquentes. (Hudson, 1973, p. 46)

Tout l'enjeu alors va être de trouver un espace d'équivalence au sein même de la construction de ces indicateurs¹¹⁶³.

Des enquêtes aux constructions variables

Premier indice d'une construction pour le moins hétérogène des enquêtes sur les musées, la longueur des questionnaires (à partir du nombre d'indicateurs, parfois regroupés en thématique) est éclairante sur les conceptions diverses d'un champ muséal harmonisé à l'échelle nationale. Certains questionnaires reposent sur la mise en œuvre de centaines de variables à remplir : le Muzejski Dokumentacijski Centar collecte « plus de 200 données par musées¹¹⁶⁴ » (T. Rihtar Jurić, Communication personnelle, 11 mars 2020), NIMOZ déclare avoir un questionnaire de 187 indicateurs répartis en 17 thématiques (J. Grzonkowska, Communication personnelle, 18 mars 2020) et NIPOS (République tchèque) en recueille 155. À l'extrême inverse, d'autres constituent leur statistique à partir d'un nombre volontairement restreint de données : l'OFS suisse a développé depuis 2014 un questionnaire limité à dix variables, réduisant ainsi la lourdeur des enquêtes. Dans plusieurs cas, les acteurs mentionnent par ailleurs l'aspect suffisant des questions posées, voire le besoin de réduire le champ étudié. Par exemple, au sein de l'ancien Département de la Politique des publics, « on avait envie de savoir si les musées faisaient des enquêtes quantitatives, qualitatives, quel type d'études ils mènent. Et on a dû réduire ce questionnement » (J. Dezellus, Annexe 1). Sans entrer dans le

¹¹⁶³ Ces résultats s'appuyant principalement sur les données déclaratives des acteurs interrogés, il serait intéressant dans le cadre d'une étude plus développée de comparer l'ensemble des structures des questionnaires.

¹¹⁶⁴ « *We collect more than 200 types of data per each museum.* »



détail des questionnaires¹¹⁶⁵, leur longueur variable peut être des attitudes des différentes typologies d'acteurs de la statistique, de leurs intérêts propres, mais également des ressources humaines qui leur sont allouées. Mais elle suppose un second niveau de lecture, cette fois-ci, autour de la nature des indicateurs.

Catégoriser des indicateurs : la place du public

Ce qui m'intéresse alors, c'est la description même des catégories d'indicateurs utilisés et mentionnés par les acteurs de la statistique. Sur l'ensemble des entretiens réalisés¹¹⁶⁶, 18 d'entre eux ont fourni un état des lieux des informations récoltées, permettant d'en établir une structure commune¹¹⁶⁷ (Tab. 35).

TABLEAU 35. Apparition des thématiques et des catégories d'indicateurs spécifiques selon les acteurs ayant répondu à la question « Quels types de données/indicateurs recueillez-vous sur les musées ? »

Thématique	Catégorie	Mention par les répondants (18)	%
Publics	<i>Ouverture</i>	4	22,2
	<i>Fréquentation</i>	18	100
Collections		10	55,6
Activités muséales	<i>Exposition</i>	13	72,2
	<i>Éducation</i>	10	55,6
	<i>Documentation</i>	8	44,4
	<i>Communication/Numérique</i>	3	16,7
Services/Matériel		3	16,7
Personnel		8	44,4
Gestion financière		6	33,3

Le public comme angle d'approche du phénomène muséal

Le point le plus frappant — mais sans constituer une véritable surprise¹¹⁶⁸ — réside dans l'omniprésence des données de fréquentation, permettant d'envisager le public à partir du nombre d'admissions (développés selon les questionnaires avec plus ou moins de précisions). Elle confirme ainsi une observation réalisée plus tôt, celle de la construction du phénomène muséal autour du public, perçu à partir d'une unité de mesure singulière, celle de « la visite ». Le musée est également perçu par le biais de son activité d'exposition (72 % des répondants) et dans une moindre mesure de ses collections et de son rôle éducatif (55,6 % des répondants). Les données liées aux activités de recherche, à l'intégration du numérique ou à des éléments

¹¹⁶⁵ Tous les questionnaires n'ont pu être consultés, et tous les acteurs interrogés ne les ont pas présentés de manière précise. Il est ainsi difficile d'en réaliser en l'état un tableau récapitulatif complet.

¹¹⁶⁶ Cette analyse vise à donner des tendances, mais n'a pas prétention à être exhaustive.

¹¹⁶⁷ Les thématiques et les catégories présentées dans le tableau 30. se fondent en partie sur les structures décrites par les répondants.

¹¹⁶⁸ Voir Chapitre 2. 1. A. « Quelles données statistiques pour le musée ? »



plus généraux de gestion financière ou de personnel — ce qui est regretté par Bård Bie-Larsen¹¹⁶⁹ (Kulturrådet) — ne sont présentes que de manière éparse, et apparaissent comme des éléments moins centraux pour décrire les musées. Les visites apparaissent ainsi comme le « noyau dur » de la statistique muséale, et ce constat peut se renforcer au regard de productions dont l'unique variable repose sur les chiffres de fréquentation (*Survey on museums and archaeological sites attendance*, Elstat pour la Grèce ; *Museums and galleries monthly visits* réalisé par le Department for Culture, Media and Sport au Royaume-Uni ; *Museums visitors [per year]* par Belstat, en Bulgarie). Dans ce cadre, le public est perçu par le biais de la consommation muséale.

Paradoxes et carences

Si la place des publics apparaît fondamentale dans la statistique muséale, jusqu'à obstruer la vision du musée par ses autres caractéristiques, les répondants font montre d'un certain paradoxe, car les données relatives aux publics sont considérées par six d'entre eux comme non suffisantes. Cela se justifie d'une part par la construction même de ces indices de fréquentation. Les données sont parfois difficiles à obtenir, peu détaillées dans le temps comme dans les catégories, ou tout simplement de mauvaise qualité, notamment pour les établissements dont l'accès est libre¹¹⁷⁰ ou dont la comptabilité n'est pas systématisée. Si la structure de ces données suppose ainsi d'être renforcée, un second aspect réside dans l'absence de données plus qualitatives, permettant de broser un portrait des publics et des non-publics (Berit Fruelund Kjærside, Slots- og Kulturstyrelsen), d'évaluer l'impact des musées (Anu Niemelä et Anna Alavuotunki, Museovirasto), car « le nombre de visiteurs ne nous renseigne pas sur l'expérience de la visite¹¹⁷¹ » (Z. Borošová, Communication personnelle, 3 avril 2020).

¹¹⁶⁹ « Nous aimerions également poser plus de questions sur le personnel. Nous demandons combien il y a de personnel administratif, de dirigeants, de personnel technique et de personnel de musée, mais nous aimerions avoir des informations différentes à ce sujet également. Je pense que le Bureau central des statistiques collecte certaines de ces données dans d'autres contextes et nous pouvons donc utiliser leurs données. Mais nous aimerions en savoir plus à ce sujet. Il serait également intéressant de connaître la qualité ou la taille de tous les fichiers numériques des collections, ainsi que le nombre de licences ouvertes et le nombre de licences non ouvertes. Mais je pense que la plupart des questions que nous souhaitons poser concernent les possibilités de collecte d'informations. » (B. Bie-Larsen, Communication personnelle, 19 août 2020) (« *We would also like to ask more questions about the staff. We do ask how many are administrative staff and leaders and technical staff and then museum staff, but we would like to differ on that as well. Maybe I think the Central Bureau statistics collect some of that data in other contexts so we can use their data. But that would be something we would like to know more about. And also: the quality or the size of all the digital files in the collections would also be nice to see. How much have open licenses and how much does not have that kind of thing? But I think most of the things we want to ask, we would like to look at possibilities to harvest information.* »)

¹¹⁷⁰ « De nombreux musées, en raison de leur gratuité, ne collectent pas de données sur leurs visiteurs. Les musées réalisent généralement des enquêtes *ad hoc* et ne sont pas très performants dans ce domaine, de sorte que nous ne disposons pas de données fiables sur les visiteurs. » (G. O'Kelly, Communication personnelle, 23 juillet 2020) (« *Many museums, because they are free, do not collect any data about visitors. Museums usually do ad hoc surveys and they are not very good at doing it, so we do not have good data about visitors.* »)

¹¹⁷¹ « *The number of visitors will not tell us anything about the visit experience.* »



Parallèlement à ces catégories communes, d'autres acteurs font état de spécificités dans la conception de leur questionnaire, témoignant ainsi d'un autre degré de maturation de la statistique. Témoinnant d'une « autre » vision du musée, ancré dans un environnement spécifique, ISTAT (Italie) a développé deux sections particulières dans son enquête annuelle. La première est consacrée aux écomusées (voir *supra*), la seconde au lien entre les musées et leurs communautés :

Parce que le territoire est important pour comprendre comment le musée peut interagir avec les personnes vivant dans la communauté. Les questions portent sur l'âge des personnes, le nombre de fois où les personnes vivant dans la communauté sont venues au musée... Il est important de comprendre la vie du musée, en particulier lorsqu'il s'agit d'un musée situé dans un tout petit village, et non dans la ville¹¹⁷². (P. Morelli, Annexe 1)

Des choix qui ne sont pas neutres

En considérant que les catégories construisent une réalité, la mise en place de ces indicateurs s'intègre dans une double dynamique entre description et prescription. Ceux-ci relèvent en premier lieu de choix techniques nécessitant une expertise du secteur observé. Partant de la question « qu'est-ce que l'on peut collecter ? », ils reposent sur l'identification des caractéristiques et des actions muséales, mais supposent surtout de s'interroger sur les informations que ceux-ci sont en mesure de fournir. Néanmoins, le choix de ces indicateurs repose également sur des logiques politiques, traduisant l'ambition d'une mesure permettant la gestion et l'orientation d'un secteur. De fait, la statistique offre une vision de l'institution « musée » centrée sur trois éléments compris dans leurs acceptions techniques : le public, les collections et les expositions.

Ces choix ne reposent cependant pas uniquement sur un rapport allant du chercheur au professionnel. Les catégories observées peuvent se fonder sur des processus de collaboration, traduisant les besoins des acteurs des musées et non plus ceux de la statistique ou du politique. Telle est la démarche engagée par l'OFS en Suisse depuis 2014, qui modifie considérablement la conception des questionnaires, mais peut taire dans le même temps des éléments qui auraient pu contribuer à une vision plus large du secteur. Pour Olivier Moeschler,

Un questionnaire et une statistique comme ça, d'une part il faut la mettre en place avec les milieux intéressés ou concernés. En l'occurrence, en 2015, on avait un groupe d'accompagnement avec des chercheurs, mais aussi des gens de musées, si possible de différents types de musées, parce que c'est très différent, un musée d'art. C'est à la fois un avantage, et à la fois on s'est rendu compte avec le prédécesseur de Laurène¹¹⁷³ [Stauffer] que ça pouvait mettre des éléments en sourdine. Nous, on aurait

¹¹⁷² « *The last part is about the link with the territory. Because the territory is important to understand how the museum can interact with the people living with the community. The questions concern the age of the people, how many times that people living in the community came to the museum ... it's important to understand the life of the museum, especially when there is a museum in a very little village, not in the city.* »

¹¹⁷³ La statistique muséale de l'OFS a été mise en place avant l'arrivée de Laurène Stauffer, collaboratrice scientifique, au sein de l'institution.



été plutôt pour avoir le nombre d'employés, le nombre de postes, et peut-être même des choses financières, même si on savait à partir de la statistique des bibliothèques, que ces questions sont difficiles parce que les gens répondent à tort et à travers, mais là, ce sont les musées eux-mêmes, dans le groupe d'accompagnement, qui ont préféré ces variables. (Annexe 1)

Ce processus de collaboration transforme ainsi en profondeur la relation entretenue entre la statistique et les musées, améliorant (en théorie) la cohérence entre méthodes de la recherche et structures observées. Cette démarche n'est pas neutre, car elle permet surtout aux acteurs des musées d'exprimer leur propre perception du secteur et inscrit la production de connaissance dans une logique de savoirs partagés.

Je pense que ce que nous faisons en réalité, c'est que nous essayons d'élaborer des indicateurs de référence en collaboration avec le musée, et nous organisons donc des réunions avec eux. Nous les évaluons donc en fonction de ces repères en leur demandant : « Reconnaissez-vous ceci ? Y a-t-il quelque chose que nous ne voyons pas et que nous devrions vous demander ? » et d'autres questions. Si cette tendance est réelle, comment pourrions-nous la transformer en quelque chose de positif ? Il s'agit d'une collaboration entre les musées, le ministère de la Culture et nous-mêmes, afin d'utiliser ce que nous savons et d'améliorer nos connaissances¹¹⁷⁴. (Bård Bie-Larsen, Communication personnelle, 19 août 2020)

Finalement, la mise en œuvre des indicateurs soulève une confrontation entre un élément de réalité (mesurer selon les moyens techniques et humains à disposition) et un élément de représentation (valoriser la vision d'un secteur contribuant à sa légitimité sociale). Le public, mais également les collections et les expositions, se trouve ainsi à la jonction entre ces deux plans, constituant ainsi la structure minimale pour un espace de commune mesure.

C. Évolution des musées, transformation de la statistique

Le dernier aspect de l'observation à étudier ici réside dans sa capacité (limitée dans le cas de la statistique muséale) à prendre la mesure des évolutions qui traversent le monde des musées. Dans la recherche d'un espace commun, les comparaisons interterritoriales laissent alors place aux confrontations temporelles. Positionné à l'intersection du musée comme institution et de l'observation comme espace de recherche, les transformations de la société interrogent à leur tour les comportements étudiés dans le champ muséal

¹¹⁷⁴ « *I think what we actually do is we try to build benchmarks indicators in collaboration with museums so we also have meetings with them. So we evaluate this according to these benchmarks asking them: "do you recognize this? Is there something we don't see that we need to ask you?" and other questions. If this tendency is true, how could we help turn it into something positive? I mean it's very closely knitted fabric I would like to say and it's a collaboration between the museums, us and the Ministry of Culture to use what we know and to build better knowledge and it's quite interesting because you get quite deep into an analysis.* »



Saisir les tendances par la statistique : questions de temporalités

La perception des transformations, dans la formule la plus usuelle de la statistique, s'appuie sur la régularité à la fois de l'observation et sur la permanence des méthodes et des périmètres, donnant l'impression d'une structure informationnelle stable et figée. Or, ce que montre l'étude de ces systèmes et des productions statistiques, c'est l'incontestable mouvance du champ statistique. Cette perspective est intégrée notamment dans le cadre des réunions plénières organisées par EGMUS, où sont abordés — et ce, systématiquement depuis 2015 — des thèmes liés à l'évolution de la statistique muséale : le numérique (2003, 2006, 2008, 2015, 2022), les statistiques du tourisme (2016), la mesure de l'impact social (2017), la gratuité (2018), le Big data et l'open data (2015, 2019), la Covid-19 (2022) ou encore les objectifs de développement durable (2023).

La perception de ces changements s'appuie sur l'identification préalable de tendances qui traversent le champ muséal, en complément d'une production statistique centrale et régulière. Certains pays ont ainsi intégré dans leur statistique « régulière » la présence de modules, créant ainsi un espace adaptable aux enjeux contemporains des musées ou permettant de couvrir des sujets que n'aborde pas la statistique « régulière ». L'Institut für Museumsforschung propose ainsi « chaque année, des questions supplémentaires sur un sujet changeant : une année sur l'éducation, une autre année sur la numérisation¹¹⁷⁵ » (M. Hadehorn-Saupe, Annexe 1). En Suisse, où l'OFS développe une statistique à partir d'un nombre resserré d'indicateurs, Laurène Stauffer indique qu'« une fois tous les cinq ans, il y a un module thématique qui est rajouté à cette enquête. Pour l'instant, il y a un seul module thématique qui portait sur les prêts et les emprunts d'objet » (Annexe 1). Mais en tout état de cause, la greffe prend difficilement : les acteurs interrogés ne mentionnent pas — hormis dans les deux cas précédemment cités — l'existence d'indicateurs traduisant cette identification des tendances, qui s'attache plutôt à d'autres types de productions, plus ponctuelles.

Le moment de la Covid-19

Néanmoins, et bien que cette période ne constitue pas ici un sujet de recherche en soi¹¹⁷⁶, le moment de la Covid-19 permet d'évoquer le sujet de la transformation à la fois des musées et de la statistique à partir de chocs exogènes. En effet, les différentes vagues de fermetures d'organisations muséales et les modifications des pratiques tournées vers le virtuel ont provoqué moult questionnements concernant l'avenir de l'institution. Face à cette crise, les acteurs de la statistique ont adopté deux postures. Soit en ne modifiant pas les enquêtes

¹¹⁷⁵ « *We have every year some additional questions on a changing subject: one year about education, another year it can be the digitalization. It changes every year.* »

¹¹⁷⁶ Les entretiens ont été menés en amont et pendant la crise de la Covid-19 (2020-2022) : cette question n'a ainsi pas été abordée avec l'ensemble des personnes interrogées. Par ailleurs, l'immédiateté de la situation n'a pas permis d'avoir le recul nécessaire pour véritablement envisager l'ampleur des transformations — si tant est qu'il y en ait eu de manière pérenne — sur et par la statistique, qui constitue un espace de recherche permettant de transcrire ces mutations. Les extraits choisis relèvent donc plus de l'intuition que de l'affirmation objective.



existantes, mais développant des analyses plus ponctuelles : c'est le cas de FARO (Flandres) où il a été décidé de « ne pas demander de choses supplémentaires ». Olga Van Oost indiquait ainsi : « Nous sommes actuellement en train de procéder à l'analyse des besoins et nous poserons ensuite des questions sur la Covid, mais aussi de manière plus qualitative. Je veux dire “quel a été l'impact ?” et, par exemple, “quelles chances cela vous offre-t-il pour l'avenir dans votre façon de travailler ?”. Et nous ne nous concentrerons pas sur la perte de revenus¹¹⁷⁷ » (Annexe 1). Soit d'engager directement une collecte des données pour mesurer son impact, comme en Roumanie où l'Institutul Național de Statistică « a commencé à collecter des données concernant la crise, un appel a été lancé sur la plateforme et une étude sera bientôt publiée à ce sujet ; il s'agit d'une question qui sera certainement prise en compte¹¹⁷⁸ » (R. I. Capota, Annexe 1). Dans ce cadre, une modification durable de l'observation statistique peut-être envisagée. De manière sous-jacente, ces postures sont accolées à deux questionnements : peut-on, avec les méthodes implantées, mesurer et englober le champ des transformations dues aux décisions politiques prises pendant cette période ? Les données collectées sont-elles suffisantes pour établir des points de comparaisons pertinents ? En l'occurrence, pour Raluca Iulia Capota, tout comme pour Nico Heerschap, cette période de crise souligne les carences de la statistique, notamment sur la prise en charge de la thématique du numérique et de la participation en ligne, qu'elle agisse ainsi comme un catalyseur de modifications déjà en cours¹¹⁷⁹ (Nico Heerschap, Annexe 1) ou comme une proposition radicalement différente de pratiques statistiques usuelles¹¹⁸⁰ (R. I. Capota, Annexe 1). Finalement — et la question a été posée lors de la 22^e Réunion plénière

¹¹⁷⁷ « We, at FARO, decided not to ask for extra things. Now we are in the progress of doing our need analysis and then we will ask about Covid but more also in a more qualitative way. I mean “what was the impact?” and for example, “what chances does it provide you towards the future in the way you are working” for example. And not focusing on the loss of revenues. »

¹¹⁷⁸ « My institute actually started to collect data regarding the crisis, there was a call on the platform and there is a study that will be published soon on that and that is an issue that will be taken into account for sure. The pandemic effects will be followed. I don't know for how long, but they will be. »

¹¹⁷⁹ « [Les musées] pensent qu'au fur et à mesure, il deviendra peut-être plus important de se rendre visible sur Internet. Mais ce n'est pas à cause du Covid, c'est parce que c'est déjà arrivé, et le Covid appuyer ces choses-là. Et aussi, au sein du musée, il y a peut-être plus de numérisation, comme parfois, ils peuvent vous suivre par Bluetooth ou par wi-fi. Mais pour être honnête, j'en doute. Je pense que la numérisation va se poursuivre, surtout pour se rendre plus visible sur Internet. » (Nico Heerschap, Annexe 1) (« [Museums] think that all the way, maybe it will become more important to be to make yourself visible on the Internet. But this is not because of Covid, this is because it already happened, and Covid can speak up for these things. And also, within the museum, maybe you have more digitalization like sometimes, they can follow you by Bluetooth or Wi-Fi. But it has, I doubt it to be honest. I think that the digitalization will continue, especially to make yourself more visible on the Internet. »)

¹¹⁸⁰ « Tout le monde n'a pas collecté ces données de manière distincte auparavant, et je suis sûr que certains musées ne les ont pas collectées du tout. En effet, la méthodologie exige que vous communiquiez avec les visiteurs sur place. Pour les autres visites, les visites virtuelles, vous êtes davantage dans le domaine du marketing muséal. Il faudrait donc peut-être mettre au point un instrument statistique à cet effet. Je pense que cela se fera à l'avenir. » (R. I. Capota, Annexe 1) (« Not everybody collected these data distinctively before, and I'm sure some museums did not collect them at all. Because the methodology requires you to communicate with visitors on-site. On the other visits, the virtual visits, you are more in the realm of museum marketing. So, perhaps, a statistical instrument should be developed related to that. I think it's coming in the future. »)



d'EGMUS — la crise de la Covid-19 va-t-elle provoquer une modification dans les statistiques muséales ?

S'il n'est pas possible à ce jour d'en proposer une réponse ferme, la crise de la Covid-19 a cependant eu le « mérite » de faire émerger des productions statistiques occasionnelles, mais proposées par des organismes et des acteurs généralement situés hors du champ de la statistique muséale. En effet, l'émulation provoquée par enquêtes menées par NEMO (2020a ; 2020b ; 2021), par l'ICOM (2020b ; 2020c ; 2021) et — dans une certaine mesure — par l'Unesco (Mairesse et Unesco, 2020 ; Mairesse et Unesco, 2021) témoigne du besoin d'information sur le secteur muséal. Mais, dans le même temps, ces bouleversements ne sont pas sans effet sur la statistique même et interrogent les changements profonds qui peuvent s'opérer de manière pérenne dans ce champ¹¹⁸¹, qui n'est pas en mesure, en l'état, de traduire les évolutions récentes du phénomène muséal.

Conclusion

La statistique, comme processus de connaissance holistique et objectivable, peine à construire une représentation de l'Europe des musées, qui prendrait appui sur un espace d'équivalence autour de données harmonisées, mais qui pourrait également mettre en valeur ses variations et capter ses transformations dans le temps et dans l'espace. Ce manque de cohérence caractérise ainsi l'absence de solutions pérennes et systématiques pour résoudre le « Babel » de la statistique internationale. De fait, l'Europe ne dispose pas d'un espace de libre circulation des données chiffrées : si l'on peut en faire émerger des modalités d'action, bien plus qu'un modèle unique, elles ne peuvent refléter en l'état ni les caractéristiques ni le poids des musées européens dans le monde.

Cette situation prend racine dans la combinaison d'enjeux conjoncturels et structurels, s'appliquant à la partition des responsabilités entre acteurs internationaux et nationaux. En premier lieu, malgré la présence d'une structure informationnelle européenne incarnée par le couple EGMUS/Eurostat, l'absence d'une volonté politique, mais surtout de moyens dédiés — contrairement à l'espace ibéro-américain —, amoindrit les efforts menés par le groupe depuis la fin des années 1990. En l'absence d'une telle structure, la marge de manœuvre d'EGMUS ne permet pas en l'état d'engager un travail de transformation des statistiques nationales, limitant ainsi la possibilité d'une approche transnationale des musées en Europe à partir d'un ensemble commun et de variations régionales. Il supposerait également, pour être réalisé, de prendre en compte le fonctionnement et les dynamiques internes de ce groupe dont la morphologie est très — trop ? — mouvante pour implanter des transformations pérennes dans une statistique muséale européenne.

¹¹⁸¹ J'ai notamment abordé cette question dans les articles « Observer les musées, prédire la muséologie » (Guiragossian, 2020) et d'un article (à paraître) dans la *Revista de Museus* (2024), « The public as an indicator? The transformation of the museum world from the production of statistical data ».



La seconde justification invoque ainsi le rôle des acteurs nationaux. Formant des systèmes informationnels imparfaits, situés et fragiles¹¹⁸², eux seuls portent le poids de l'activité statistique européenne. Mais dans ce cadre, ils relèvent de systèmes et de méthodes de compatibilité souvent incompatibles — ou du moins non réfléchi de manière commune — à la fois pour définir un périmètre d'observation, construire un champ de connaissances à partir de méthodes et d'indicateurs et proposer ainsi une représentation du phénomène muséal.

L'un des principaux enjeux de la statistique muséale réside dans le concept statistique de musée, comme lieu de transformation d'une définition en périmètre muséal, qui réveille ainsi la tension constitutive du champ muséal entre reconnaissance et invisibilisation de populations. Autour d'une même vision, liée à la gestion d'un secteur (donc *supposément* administrative), la catégorisation statistique soulève ainsi des rapports différenciés avec des systèmes nationaux de légitimation, avec la définition du musée et son interprétation, mais également avec des formes muséales qui n'en portent pas le nom. De fait, comme il n'existe pas « un », mais « des » paysages muséaux à l'échelle d'un territoire¹¹⁸³, il n'y a pas ici « une », mais « des » représentations du monde des musées, qui ne se recoupent pas entièrement. D'une part, car le monde des musées, composé autour de règles et d'arrangements, n'apparaît plus comme un ensemble « uniforme », mais comme un réseau réticulaire, dont les critères d'inclusion et les populations muséales considérées forment les strates les plus visibles. Mais également parce que ces constructions soulignent la porosité entre les « visions » du monde des musées, superposant les périmètres ainsi établis — entre hypothèses minimale et maximisée — avec d'autres manières de penser ce monde, relevant de logiques parfois muséologique, voire touristique. Ainsi, si la statistique muséale doit ainsi prendre en compte ces variations à la fois techniques et conceptuelles pour trouver son point d'équivalence, elle révèle la possibilité de concevoir le musée de manière variable et située.

À cette dimension conceptuelle s'adjoint un second enjeu particulièrement prégnant dans la statistique muséale, reposant dans le rapport entretenu entre les acteurs des musées et l'activité de représentation et de comptage, qui s'inscrit dans une réflexion plus générale sur sa légitimité sociale. Les méthodes de la statistique, opérant la jonction entre un secteur et sa connaissance, souffrent de plusieurs carences à la fois dans la possibilité de prendre en charge l'ensemble des établissements circonscrits dans les périmètres d'observation, soulignant des biais de représentation, mais également d'en traduire les évolutions, les métamorphoses ou les ruptures. La qualité critiquable des données produites — en les considérant dans une perspective internationale — renforce ainsi le constat opéré précédemment d'une fragilité spécifique¹¹⁸⁴ de la statistique muséale, s'appuyant sur la défiance entre les acteurs du muséal

¹¹⁸² Voir : Chapitre 6. 3. « Un écosystème informationnel instable ? »

¹¹⁸³ Voir : Chapitre 4. « Visions et division des musées en France. Conclusion »

¹¹⁸⁴ Des domaines tels que le cinéma (étudié par l'Unesco-ISU) ou les bibliothèques, même s'ils possèdent leurs propres difficultés, ne semblent pas soulever autant de questionnements, peut-être du fait d'une meilleure circonscription du secteur et des modalités techniques systématisées (comme les remontées de billetterie pour le cinéma).



et ceux de la statistique. Pour autant, cette assertion est loin d'être anodine, et peut elle-même être risquée. Car « en ouvrant cette boîte de Pandore, ne risque-t-on pas de fragiliser une production par ailleurs coûteuse, dont la légitimité sociale doit être continûment réaffirmée, notamment en période de restrictions budgétaires ? » (Desrosières, 2014, p. 123).

Les conclusions dessinées pour l'Europe des musées ne sont pas sans répercussions dans la possibilité d'une représentation mondiale du phénomène muséal. Refermons-ici alors la porte ouverte à partir des enquêtes de l'Unesco et de la réévaluation du nombre des musées dans le monde. Les données collectées dans le cadre de l'évaluation de la *Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société* (Mairesse et Unesco, 2019) et des *musées dans le monde face à la pandémie de Covid-19* (Mairesse et Unesco, 2020 ; Mairesse et Unesco, 2021) , ne relèvent pas d'un processus d'harmonisation par méthodes, ni même par produits. Elles sont ainsi tout au plus compilées, accolées les unes aux autres sans pouvoir décrire un espace cohérent de mesure et de comparaison. De fait, l'absence d'une responsabilité autour de ces systèmes statistiques internationaux questionne les motivations existantes pour créer un espace de circulation de ces statistiques mondiales et relativise ainsi l'importance pouvant être conférée aux musées dans le monde. Mais surtout, en s'appuyant ainsi sur des systèmes de comptage asymétriques, relatifs à des logiques de reconnaissance non reproductibles, les données internationales soulèvent la possibilité de conceptions différentes du musée, soulignant la difficile « maîtrise » de la diversité muséale.



Partie IV. Penser le musée dans le monde : ce que définir veut dire



Le monde des musées doit composer avec la notion de diversité : une diversité d’approche, une diversité de formes (muséales), une diversité de conceptions qui finalement peut poser des interrogations profondes face à la nécessité de définir le musée comme une entité unique. Je pars ici de l’hypothèse qu’il existerait plusieurs visions du musée à travers le monde. L’ICOM, agissant comme un laboratoire du monde des musées, et les débats soulevés lors de la Conférence Générale de Kyoto en 2019 fournit ainsi un matériel d’analyse pertinent, permettant l’expression de plusieurs manières d’envisager le musée au-delà même de cet organisme mondial.

Introduction générale

Chapitre 8.

La fabrique d’une définition : les « défis et compromis » d’une organisation internationale

Chapitre 9.

Explorer les fractures, voir les musées dans le monde



Introduction générale. Maîtriser la diversité d'un monde en évolution

Il museo è vivo,
Di tutti,
Aperto a tutti.

Oggi il mondo cammina
A ritmo vertiginoso
E tutti ne cerchiamo
Le ragioni e le possibilità.

Il museo vive
è il museo del divenire del mondo¹¹⁸⁵.

24^e Conférence générale de l'ICOM, Milan, 2016

Peut-on envisager un avenir commun pour les musées ? Au regard des pages qui viennent d'être explorées et exploitées, cette interrogation portant sur le futur de l'institution muséale dans une double dimension à la fois *évolutive* et *collective*, apparaît comme un motif à réviser, à repenser, non plus uniquement à partir des transformations effectives de l'institution muséale mais sur les manières d'envisager et de transcrire l'évolution de ce phénomène. Mais d'une certaine manière, elle pourrait sembler un tantinet provocatrice, tant l'idée d'une représentation universelle « du » musée se heurte à la diversité des acteurs et à leurs référentiels, et reste subordonnée à un contexte politique, législatif, économique, social et culturel donné. Les chiffres se trouvent en difficulté pour décrire le phénomène muséal, ce qu'il est, ce qu'il a été et ce qu'il sera, tels les Parques de ce monde si particulier. Cette partie part ainsi d'un constat difficile — peut-être d'échec — sur les espoirs que ces données ont suscités, et sur les limites que rencontre une telle approche.

Enjeux

Pour autant, la thématique de l'évolution du phénomène muséal, intégrant une réflexion sur ce que *sont* les musées et ce qu'ils *seront* — ou ce qu'ils *doivent* être — reste un *topos* particulièrement exploité dans la littérature académique et dans les représentations que le secteur muséal se fait de lui-même. Les traversées de siècles et de millénaires, ainsi que les périodes de crises et les chocs exogènes touchant le secteur, forment alors des moments où l'imaginaire se cristallise autour de la peur de l'effondrement ou de la prise de conscience des

¹¹⁸⁵ « Le musée est vivant. Il appartient et il est ouvert à tous. Aujourd'hui, le monde tourne vite et nous sommes tous à la recherche d'explications et d'opportunités. Le musée est vivant, c'est le musée du devenir du monde. »



défis engagés pour le futur¹¹⁸⁶. Le monde des musées, cette « forme instable en mutation constante » (Mairesse, 2016a, p. 13), aux « deux petits siècles de respectabilité » (Olcina, 1971, p. 57) est constamment réinterrogé sur sa pertinence.

L'entrée dans le troisième millénaire de notre ère ouvre ainsi un nouveau paradigme autour du « musée du XXI^e siècle ». Comme une icône des temps nouveaux, il en est le protagoniste, aussi évoqué, invoqué, qu'il semble insaisissable. L'expression se retrouve sur toutes les lèvres — ou sur tous les supports — : dans la littérature académique¹¹⁸⁷ (Black, 2012 ; Bocoum et al., 2018, Mairesse, 2017), dans les rapports spécialisés (Eidelman, 2017 ; Museums Association, 2012), lors de colloques ou d'événements scientifiques (« Les paradoxes du musée du XXI^e siècle » organisé par ICOM France le 28 septembre 2018 ; « Le musée du XXI^e siècle comme utopie » lors du festival « Allez Savoir » de l'EHESS, 23 septembre 2023). Il devient le sujet d'expositions¹¹⁸⁸ (Charrier, 2017), d'articles spécialisés (Hugounenq, 2017) ou de podcasts (Laurentin, 2017), engendrant et diffusant une imagerie dynamique, entre point de référence pour envisager les évolutions de l'institution ou fantasme non réalisé, entre ce qu'*est* le musée et ce qu'il *devrait* être. De fait, ce paradigme apparaît comme non résolu, comme s'il n'existait pas d'outil pour véritablement répondre à ces questions : qu'est-ce qu'un musée ? Mais surtout, qu'est-ce qu'un musée au XXI^e siècle ? Est-ce « le » musée du XXI^e siècle ? Loin de s'engager sur un chemin qui ne mènerait qu'à réitérer des questionnements incessants, reprenons ce paradigme, non pas pour ce qu'il dit sur le musée mais pour les dynamiques qu'il exhume dans la manière de penser le musée.

Le paradigme du musée du XXI^e siècle reprend une structuration du temps, où les siècles se succèdent avec un modèle muséal pour champion. Après les musées du XVIII^e, du XIX^e et du XX^e siècle — comme un passage de bornes en bornes —, celui du XXI^e siècle poursuit l'ambition d'être résolument moderne, permettant de juger et de repousser les expériences qui existent hors de ce paradigme. Dans cette perspective, les expériences du passé sont réévaluées face aux défis du futur. Pour autant, ce motif est loin d'être une originalité du siècle nouveau. En 1889, George Brown Goode soulignait cette même tension dans *The Museums of the future* :

Le musée du passé doit être mis de côté, reconstruit, transformé d'un cimetière de bric et de broc en une pépinière de pensées vivantes. Le musée de l'avenir doit se tenir aux côtés de la bibliothèque et du laboratoire, comme part de l'équipement pédagogique du collègue et de l'université et, dans les grandes villes, coopérer avec la bibliothèque

¹¹⁸⁶ Voir : Chapitre 1. 3. A « Mutations et métamorphoses dans le champ muséal »

¹¹⁸⁷ Je renvoie à la littérature décrite au Chapitre 1. 3. A. « Mutations et métamorphoses dans le champ muséal », rejoignant toute une production dédiée au futur de l'institution muséale.

¹¹⁸⁸ Par exemple, l'exposition « Musée du XXI^e siècle », présentée au Musée d'Art et d'Histoire de Genève (11 mai – 20 août 2017) interroge la place et la définition du musée à partir de 17 institutions incarnant la « modernité » muséale.



publique, comme l'un des principaux agents de l'éducation du peuple¹¹⁸⁹. (Goode, 1889, p. 427)

S'il s'agit de la première occurrence de cette façon de penser l'évolution du monde des musées, François Mairesse (2023) rappelle cependant que celle-ci ne se systématisait qu'au milieu des années 1970, avec des auteurs comme Kenneth Hudson (1977) ou Ian Finlay (1977), dans une époque « marquée par la crise des musées au début de la décennie et par le premier choc pétrolier, qui se déclenche quelques années plus tard. De nombreux auteurs cherchent alors à imaginer comment les musées pourraient répondre à ces nouveaux enjeux d'ordre autant muséologique¹¹⁹⁰ » (Mairesse, 2023, p. 40). L'évolution du musée n'est plus envisagée uniquement dans une perspective historique, inscrite dans une ligne reliant le passé au présent : elle tire le fil du présent au futur, avec pour objectif celle de valoriser la pertinence du musée et en filigrane, de justifier l'importance que d'aucun peut lui accorder. Ce dernier point — ravivant la double dimension du champ muséal, entre description et prescription — souligne par ailleurs la force centrifuge de ce paradigme qui rejette ce qui n'entre pas dans sa matrice et s'impose avec la volonté de tracer une ligne entre ce qui est ou n'est pas un musée.

Cependant, aborder l'évolution du phénomène muséal par le modèle du « musée du futur » se heurte à plusieurs obstacles. Cette manière de penser s'appuie sur des fenêtres de visibilité « figées », qui n'envisagent pas le phénomène muséal comme un *continuum*, à la fois dans le temps et dans l'espace, et cristallisent dans l'imaginaire comme dans la littérature académique, des changements en cours depuis longtemps. En tout état de cause, elle ne remet pas en question la manière dont nos regards se sont construits sur le monde et le champ muséal. Généralement perçue à partir de son extension géographique, de la multiplication des établissements muséaux dans le monde (extension géographique) et par la transposition d'un modèle occidental¹¹⁹¹, l'évolution du phénomène muséal — comme nous l'avons vu avec la statistique — s'inscrit dans une tension entre reconnaissance et invisibilisation, qui ne laisse place qu'à une perception réticulaire de ce monde. De fait, si l'on s'interroge sur les transformations des musées, peut-on pour autant parler de la transformation des musées alors qu'une partie du champ n'est pas observé, ni même connu ? Les enjeux liés à l'évolution se doublent d'une interrogation fondamentale sur la diversité de ce monde. Comme s'interrogeait Anne-Catherine Robert-Hauglustaine (2016), « jusqu'où un musée peut-il changer et se métamorphoser sous de nouvelles formes sans perdre son identité¹¹⁹² ? » (p. 12). Cette multiplicité n'est pas seulement celle des formes qui émergent, se construisent et

¹¹⁸⁹ « *The museum of the past must be set aside, reconstructed, transformed from a cemetery of bric-a-brac into a nursery of living thoughts. The museum of the future must stand side by side with the library and the laboratory, as a part of the teaching equipment of the college and university, and in the great cities co-operate with the public library as one of the principal agencies for the enlightenment of the people.* »

¹¹⁹⁰ Ce point est notamment développé au Chapitre 1. 3. A. « Mutations et métamorphoses dans le champ muséal ».

¹¹⁹¹ Voir : Chapitre 1. 1. A. « Décrire les musées, dans le monde, aujourd'hui ».

¹¹⁹² « *Nevertheless, how far can a museum change and metamorphose into new forms without losing its identity?* »



donnent naissance à d'autres versions d'un établissement instable. L'impossibilité de faire émerger « un » modèle unique du musée par la statistique a mis au jour l'idée qu'il existerait plusieurs visions du phénomène muséal, qui ne sont pas constantes et partagées, mais situées dans le temps et dans l'espace, renforçant la perception d'un phénomène inscrit dans un contexte social. Alors, si le musée évolue, évolue-t-il partout de la manière façon ?

La statistique muséale, au cœur de ce travail, ne peut répondre à elle seule à ces questionnements. Elle repose d'une part sur l'organisation même des structures informationnelles et sur les caractéristiques de l'activité muséale, qui souligne ainsi la relative importance du secteur muséal et de sa légitimité sociale (au regard d'autres secteurs, voire seulement de la question patrimoniale). Mais elle pose également question au regard des enjeux de comptabilité, du rôle d'une définition (agissant sur des modalités liées non pas à ce qu'*est*-ce un musée, mais à ce qui est *reconnu* comme tel) et de sa capacité à prendre en charge un monde divers et mouvant. La statistique, qui devait ouvrir de nouvelles possibilités et de nouvelle opportunité pour penser « le musée », forme une impasse. Et les chiffres seuls sont donc limités et limitants pour permettre d'objectiver ces différentes visions de l'institution muséale. Elle ne peut se réaliser qu'à partir d'une statistique plus cohérente et systématisée, permettant de développer une représentation commune du phénomène pour en maîtriser sa diversité, à partir la possibilité d'une définition partagée.

La définition du musée, comme catégorie homogénéisante apparaît ainsi à la fois au centre des enjeux de la statistique comme problème à résoudre, et incarne une forme d'outil lié à la maîtrise de la diversité de ce monde et de son évolution. Sa construction n'est pas un processus neutre, elle est ancrée dans un enchevêtrement d'enjeux normatifs et scientifiques¹¹⁹³, profondément lié aux acteurs qui la mettent en place. Comme le rappellent Bruno Brulon Soares et François Mairesse (2022), « l'existence de différentes définitions du musée, qu'elles soient émises par les États ou des organisations civiles, démontre un besoin commun de traduire en termes objectifs ce qu'est un musée afin d'établir des lignes de politiques publiques, de définir les lignes directrices pour la pratique muséale ou, tout simplement, de clarifier le rôle du musée pour le grand public » (p. 397).

De fait, et tout comme les musées qu'elle décrit, « la » définition est contrainte par une tension entre singulier et pluriel, entre statistique et dynamisme. Elle ne forme pas un bloc monolithique de mots et de concepts, et il n'existe pas une définition unique du musée dans le monde (bien que celle conçue et promue par l'ICOM en soit la référence mondiale) laissant les formulations et les usages coexister dans une même temporalité. De manière corrélative, il existe autant de façon de représenter le phénomène muséal — soit de périmètres muséaux — que de définition de l'institution.

¹¹⁹³ Voir : Chapitre 2. 1. C. « Interroger le phénomène muséal : entre reconnaissance et invisibilisation ».



Mais surtout, les définitions évoluent, sautant de versions en versions comme voguant de Charybde en Scylla, en témoignent les récents débats au sein de l'ICOM et le vote d'une nouvelle définition en 2022 lors de la Conférence générale de Prague. Mais si la définition doit refléter les évolutions qui traversent l'institution muséale, elle répond également à des injonctions organisationnelles. Mais surtout, et comme nous l'avons vu, ces évolutions ne sont pas neutres. La dimension prescriptive des définitions suppose ainsi une transformation du champ muséal et de sa représentation¹¹⁹⁴. Et c'est aussi toute la tension qui émerge autour de la définition du musée de l'ICOM, dont les débats ont élagué jusqu'alors une partie des réflexions sur la complexité de ce processus.

Problématiques

Cette partie opère ainsi un dernier basculement, comme un retour des chiffres aux mots, pour interroger le musée, ses visions, dans une perspective mondiale. Les pages suivantes opèrent ainsi le troisième acte d'une réflexion menée autour de la possibilité de représenter le phénomène muséal à partir d'une approche statistique. Mais ce moment de conclusion outrepassé les chiffres, dont les limites de ce champ en mouvement ont été développées et exploitées. Ici, statistique et chiffres ne sont plus au cœur des interrogations. Il s'agit ainsi de dépasser la question de la production statistique pour plonger d'un élément sous-jacent à cette réflexion : la définition du musée, et ses transformations, dans un processus qui est bien loin d'être une évolution naturelle et qui soulève des enjeux particuliers (géopolitiques, théoriques, identitaires). L'interrogation principale demeure : peut-on développer une pensée commune du musée ? Comment percevoir l'évolution du phénomène muséal dans le monde à partir des changements de sa définition ? Le musée s'est-il développé de la même manière partout ? Le parcours réalisé jusqu'alors nous a engagé sur le chemin d'une hypothèse à vérifier, car il existerait ainsi des visions et des conceptions différenciées du musée à travers le monde, sans qu'il ne soit possible de véritablement les objectiver. Parallèlement, en considérant le processus de transformation d'une définition dans son cadre structurel et organisationnel — en l'occurrence celui des débats récents de l'ICOM — comment les débats autour de la définition du musée peuvent-ils révéler des lignes de clivage géopolitiques, méthodologiques, épistémologique dans le monde ? Quelles sont ces lignes de fractures et comment se manifestent-elles ?

¹¹⁹⁴ Cet argument peut être développé au regard de la statistique même. En effet, la modification de la définition du musée a été évoquée depuis 2019, mais principalement en 2023, lors des réunions plénières d'EGMUS comme un facteur de transformation des statistiques nationales.



Contexte de la recherche : le rôle des acteurs internationaux

Peu d'acteurs peuvent prétendre proposer et disposer d'une vision holistique du monde muséal à l'échelle mondiale. En ce sens, le rôle de l'Unesco et de l'ICOM — avec lesquels le lecteur aura eu l'occasion de se familiariser tout au long des pages parcourues jusqu'ici — est primordial. Leurs actions individuelles et leurs modalités de collaboration forment la charpente principale d'une réflexion pouvant être portée sur l'évolution du phénomène muséal. Le poids de ces institutions, dont le fonctionnement diffère — l'un s'adressant aux États, l'autre aux professionnels du secteur — s'exprime en dehors du champ de la statistique au travers de plusieurs outils normatifs qui constituent des références mondiales. Les recommandations adoptées par l'Unesco — et par extension, leur évaluation — mais également la définition du musée et le *Code de déontologie pour les musées* élaborés par l'ICOM¹¹⁹⁵ partagent ainsi, d'une certaine manière, la même volonté de connaissance et de maîtrise de la diversité du monde muséal, lié à leur aspect prescriptif. Leur mise en place, parallèlement, se heurte à sa complexité.

Unesco et ICOM : de « l'enfant adoptif¹¹⁹⁶ » aux dissensions familiales

Avant d'engager une réflexion sur ces outils, quelques lignes sont nécessaires pour positionner ces organisations, l'une avec l'autre. L'Unesco et l'ICOM ne peuvent être envisagés de façon entièrement disjointe : de leur contexte de création et de leur configuration relationnelle va dépendre la structure internationale permettant d'organiser et de représenter le phénomène muséal.

Nés au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'Unesco et l'ICOM, reprenant une partition dessinée par la Société des Nations et l'Office international des musées durant l'entre-deux-guerres, témoignent d'un projet de coopération internationale, garante d'idéaux de paix, au travers de l'éducation, la science et la culture. Mais leurs liens ne se bornent pas à cette ambition première, qui serait bien en mal de décrire la place qu'y tiennent les musées. L'Unesco est d'abord créée le 16 novembre 1945, laissant une place importante aux institutions muséales dans le futur programme de l'institution (Morley, 1949, p. 1), dont la question a été clarifiée lors des deux premières Conférences générales (Paris 1946 ; Mexico, 1947) (Morley, 1949, p. 1). Parallèlement à la structuration de l'Unesco, le Conseil international des musées est officiellement établi en novembre 1946 à Paris, au musée du Louvre (Ferriot, 2009, p. 79). La première mention de cette organisation, qui en traduit la volonté de création, est alors exprimée par Chauncey J. Hamlin, président du Buffalo Museum

¹¹⁹⁵ La première version, adoptée en 1986, a été amendée en 2004. Un processus de refonte du Code de Déontologie a été engagé lors de la 26^e Conférence générale de l'ICOM (Prague), coordonné par le Comité permanent pour la déontologie de l'ICOM (Ethcom).

¹¹⁹⁶ L'expression est reprise de Georges Salles (1948a).



of Science et membre influent de l'American Association of Museums dans une lettre datée du 4 septembre 1946 :

Au cours du récent voyage en Europe que je viens d'accomplir, j'ai pu, en tant que président du Policy Committee de l'American Association of Museums, rencontrer et m'entretenir avec de nombreux responsables de musée en France, Suisse, Hollande, Belgique et Angleterre, et avec des responsables de la Commission préparatoire de l'Unesco à Londres et ailleurs. À la suite de ces conversations et étant donné qu'il n'existait pas d'organisation internationale des musées, il a été décidé de créer un Conseil international des musées. (cité dans Bāghlī et al., 1998, p. 9)

Avec la complicité de George Salles, alors directeur des musées de France, Hamlin va convaincre les responsables des grands musées de « constituer dans leurs pays respectifs des Comités nationaux qui formeraient la base de l'organisation » (Ferriot, 2009, p. 79), aux côtés de groupes spécialisés, les Comités internationaux, offrant ainsi une première structuration à l'organisation.

L'ICOM se crée ainsi sous les auspices de l'Unesco, avec l'appui du directeur, Julian Huxley, et de la directrice de la division des musées, Grace Morley, qui ont « dirigé [ses] premiers pas d'une main si experte et si attentive » (Salles, 1948a). Entre les deux institutions, une relation de consultation et d'association (Varine, 2017b, p. 3) va se nouer. Comme l'indique George Salles dans son allocution introductive de la Première Conférence générale de l'ICOM (Paris, 1948), l'organisation « est ainsi [devenue], en quelque sorte, un enfant adoptif de l'Unesco. Il saura en revanche comme un enfant zélé lui fournir le concours de ses capacités techniques » (Salles, 1948a). Plusieurs éléments entérinent cette relation. L'aide de l'Unesco, établissant une certaine hiérarchie entre les deux acteurs, s'exprime au travers de dispositions matérielles dont l'ICOM va progressivement s'émanciper — toutes proportions gardées — : l'organisation muséale dépend durant les premières années de son existence, notamment jusqu'à la réforme engagée en 1974, des subventions de l'Unesco. De plus, valorisant une proximité physique, le siège du Secrétariat de l'ICOM est, jusqu'en 2020¹¹⁹⁷, situé au siège de l'Unesco. D'autre part, la collaboration organisationnelle entre ces deux entités se matérialise au travers du Centre de documentation Unesco-ICOM¹¹⁹⁸ — mais qui, selon Hugues de Varine, « relevait entièrement de l'ICOM » (2017b, p. 6) —, et de la revue *Museum International*, toujours publiée depuis 1948.

Les rapports entre l'Unesco et l'ICOM sont cependant fluctuants. Si la collaboration est importante sous la direction d'Hugues de Varine (1964-1975), celui-ci ne reste pas moins critique d'une certaine configuration de subordination, difficilement encadrée. En effet, les relations

étaient naturellement quotidiennes, mais très ambiguës et personnalisées. L'ICOM, ONG indépendante, ne pouvait fonctionner qu'avec le soutien de l'Unesco, mais sans aucune garantie contractuelle. Nous dépendions du « bon vouloir » de l'organisation intergouvernementale, de son Assemblée générale et de son administration : locaux, subventions, soutien politique, consultations réciproques, réalisations de projets

¹¹⁹⁷ En 2020, les bureaux de l'ICOM sont installés dans 12^e arrondissement de Paris, rue Lasson.

¹¹⁹⁸ Voir : Chapitre 1. 4. D. « Le rôle du Centre Unesco-ICOM ».



collaboratifs, tout cela relevait, si l'on peut dire, de la tradition orale. (Varine, 2017b, p. 8)

Cette situation justifie de fait l'éloignement progressif entre les deux entités, du fait « notamment aussi des difficultés financières de l'Unesco » (F. Mairesse, Annexe 1), entraînant un retrait progressif de l'ICOM, voire provoquant même des périodes où les « relations étaient assez tendues » (F. Mairesse, Annexe 1).

Le délitement des relations entre l'ICOM et l'Unesco — ou du moins, leur éloignement — n'a pas ici pour ambition de tracer les périmètres d'action respectifs de ces acteurs. Mais il permet de remettre en perspective l'absence, pendant longtemps, d'outils élaborés de manière commune permettant d'observer ou de contrôler l'évolution des musées et leur diversité, et de penser une structure de ce monde de manière commune. Car, sans dire pour autant que les initiatives de l'Unesco en matière de musées sont inexistantes¹¹⁹⁹, la part des actions consacrées à ces institutions reste relativement restreinte¹²⁰⁰ et avant 2015, seule la *Recommandation concernant les moyens les plus efficaces de rendre les musées accessibles à tous* (1960) traite du sujet des musées, afin de « promouvoir l'accès de toutes les classes de la société aux musées et à leurs expositions à la lumière des progrès de l'industrialisation, de l'augmentation du temps de loisirs et des nouvelles conditions sociales¹²⁰¹ » (Rössler et Hayashi, 2016, p. 82). Les deux organisations fonctionnent ainsi en « vase clos », comme deux structures superposées, qui peineraient à trouver leur point de jonction. Celui-ci sera réalisé avec la *Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société* adopté en 2015, dans la perspective du musée du XXI^e siècle.

La Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société (17 novembre 2015)

En effet, la mise en place et le rôle de cette recommandation, si elle ne constitue pas le cœur de ma réflexion ici, sont essentiels pour comprendre les enjeux liés à la maîtrise de la diversité muséale et son contexte politique sous-jacent. Comme je l'ai déjà souligné, jusqu'en 2015, l'approche de l'Unesco du monde muséal reste assez limitée : les statistiques muséales¹²⁰², développées à partir des années 1950 — et stoppées au milieu des années 1990 — sont sommaires et l'organisation ne dispose pendant longtemps que d'un unique outil normatif, la

¹¹⁹⁹ Rössler et Hayashi (2016) décrivent notamment l'intégration des musées et des collections dans les différentes campagnes, conventions et recommandations de l'Unesco.

¹²⁰⁰ Cette observation fait notamment écho à la place des statistiques muséales au sein de l'organisation internationale, que nous avons vu au Chapitre 6. 1. A. « Au-delà de l'Europe : l'Unesco comme « catalyseur » d'un réseau d'États ».

¹²⁰¹ « *To promote access of all classes of society to museums and their displays in light of the advancement of industrialization and increase in leisure time and new social conditions.* »

¹²⁰² Voir : Chapitre 6. 1. A. « Au-delà de l'Europe : l'Unesco comme « catalyseur » d'un réseau d'États ».



Recommandation concernant les moyens les plus efficaces de rendre les musées accessibles à tous (1960), datée et dédiée aux enjeux de l'accessibilité. Une nouvelle impulsion est donnée lors de la Conférence générale de l'Unesco en novembre 2011, à partir d'une « discussion sur l'opportunité d'un nouvel instrument normatif qui reconnaîtrait les nouveaux rôles des musées¹²⁰³ » (Rössler et Hayashi, 2016, p. 90), initiée par le Brésil. En résulte une première réunion d'experts en juillet 2012 à Rio de Janeiro, coorganisée par l'Unesco et l'IBRAM en consultation avec l'ICOM (Rössler et Hayashi, 2016, p. 90).

Cette volonté, appuyée par les pays d'Amérique latine, s'inscrit dans un contexte géopolitique particulier. Comme le souligne François Mairesse (2016b), le Brésil bénéficie d'une « économie dynamique qui lui a permis de devenir l'un des premiers pays en développement du début des années 2000 » (p. 97). De fait, cette recommandation participe d'un écosystème politique plus large, faisant écho à la création d'Ibermuseos¹²⁰⁴ — suite à la *Declaração da Cidade de Salvador* (2007) — et à l'organisation de la Conférence générale de l'ICOM¹²⁰⁵ à Rio de Janeiro en 2013, traduisant le dessein de redonner un poids aux pays d'Amérique latine sur la scène internationale. Dans ce cadre, il s'agit de « développer ses propres réseaux de musées tout en affirmant une vision différente de celle des “musées superstars” (Frey, 2003) — tels que le British Museum, le Louvre ou les différents musées Guggenheim¹²⁰⁶ » (Mairesse, 2016b, p. 97) et en reconnaissant la place essentielle jouée par « un certain nombre de collections qui ne sont pas strictement liées aux musées (mais qui, aux yeux de certains professionnels, ont une importance comparable à celle des musées et sont considérées comme tout simplement essentielles — par exemple, les collections universitaires, les collections d'étude et de recherche)¹²⁰⁷ » (Mairesse, 2016b, p. 97) dans la protection du patrimoine.

Cette première réunion d'experts internationaux, permet ainsi d'« organiser un premier tour de table pourrait-on dire, et [d']exposer ses vues » (F. Mairesse, Annexe 1). Elle conclut au besoin d'un outil de coopération internationale permettant de mettre en évidence les mesures spécifiques dédiées aux musées, considérés comme « agents du changement social, forums de la diversité culturelle, centres de formation formelle et informelle et stimulateurs du développement économique¹²⁰⁸ » (Mairesse, 2016b, p. 97). Deux rapports d'expertise sont

¹²⁰³ « *The Unesco General Conference in November 2011 initiated a discussion about the desirability of a new normative instrument that would acknowledge the new roles of museums.* »

¹²⁰⁴ Voir : Chapitre 7. 1. C. « Ibermuseos : dépasser le déterminisme de la statistique ».

¹²⁰⁵ On pourrait, dans un autre domaine, mentionner l'organisation des Jeux olympiques d'été 2016 (ou Jeux de la XXXI^e olympiade de l'ère moderne), ayant pris place à Rio de Janeiro.

¹²⁰⁶ « *As such, Brazil organized the ICOM General Conference in 2013 (in Rio), and many other major events serving to develop its own museum networks while, at the same time, affirming a vision that would differ from that advanced by “superstar museum” (Frey, 1998) – such as the British Museum, the Louvre or the various Guggenheim museums.* »

¹²⁰⁷ « *A number of collections not strictly related to museums (but in the eyes of some professionals, comparable in importance to museum, are deemed as just critical – for example, university collections, study and research collections).* »

¹²⁰⁸ De manière plus détaillée, les cinq points d'accord émergents de cette première discussion sont « (1) l'importance générale des musées en tant qu'agents du changement social, forums de la diversité



commandés en ce sens, l'un dédié à la dimension législative de la recommandation et produit par Patrick O'Keeffe afin d'« explorer le périmètre actuel de l'instrument existant¹²⁰⁹ » (Mairesse, 2016b, p. 98), tandis que le second, confié à François Mairesse, est dédié aux aspects muséologiques. L'écriture de la première version de la recommandation, forme « moins [contraignante] et plus [adaptée] aux réalités de ce qui fait musée dans tous les États » (F. Mairesse, Annexe 1), est confiée à l'ICOM. La version initiale est ainsi travaillée et proposée par François Mairesse, en étroite collaboration avec le Secrétariat de l'ICOM, en particulier France Desmarais (directrice des programmes de l'ICOM) et Raphaël Roïg (chargé de programme), et avec le support de la directrice générale de l'organisation, Anne-Catherine Robert-Hauglustaine (Mairesse, 2016b, p. 98). Discuté, révisé et peaufiné, notamment avec les comités de l'ICOM et les experts internationaux de l'Unesco, le projet de recommandation est « [débatu], puis [approuvé] de manière consensuelle par les représentants des États membres réunis au mois de mai 2015, à Paris¹²¹⁰ » (Mairesse, 2015, p. 7).

Si le processus de mise en œuvre de la *Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société*, adoptée le 17 novembre 2015, est issu d'une association entre l'Unesco et l'ICOM, celui-ci forme un moment politique où les enjeux des deux organisations vont se rencontrer. En effet, François Mairesse et France Desmarais plaident en faveur de l'intégration des outils normatifs développés par l'ICOM au sein même de la *Recommandation* de l'Unesco. Il s'agit d'une part d'utiliser une définition commune du musée¹²¹¹ (celle de l'ICOM) — appuyée par l'intervention de la directrice de l'ICOM alors, Anne-Catherine Robert-Hauglustaine —, ce qui n'était jusqu'alors pas le cas. De l'autre, le *Code de déontologie pour les musées* de l'ICOM est nommément cité comme l'un des plus importants de la communauté muséale (F.

culturelle, centres de formation formelle et informelle et stimulateurs du développement économique ; (2) l'objectif de ratification par les États membres des instruments juridiques actuels ; (3) l'amélioration des politiques muséales en termes de développement durable, d'inclusion sociale, d'utilisation des technologies de l'information et de la communication, etc. ; (4) le développement de la coopération internationale et (5) la mise en évidence des mesures spécifiquement dédiées aux musées » (Mairesse, 2016b, p. 97-98). (« (1) *The general importance of museums as agents of social change, forums of cultural diversity, formal and informal training centers and stimulators of economic development* ; (2) *the goal of ratification by Member States of current legal instruments* ; (3) *the enhancement of museum policies in terms of sustainable development, social inclusion, use of information and communications technology, etc.* ; (4) *the development of international cooperation and (5) highlighting measures specifically dedicated to museums.* »)

¹²⁰⁹ « *Exploring the current perimeter of current instruments.* »

¹²¹⁰ Le projet adopté est cependant bien différent de la version soumise initialement par l'ICOM. François Mairesse (2015) note ainsi que « la notion de collection a ainsi été réintégrée dans le titre du projet de recommandation et de nombreux paragraphes ont été modifiés, intégrés ou supprimés par les participants lors des deux jours des séances de travail. Tel est le jeu complexe des organisations internationales, réfléchissant par voie consensuelle à la prise en compte de la voie de l'ensemble de la communauté internationale » (p. 7).

¹²¹¹ Jusqu'alors, l'Unesco définit le musée comme « tout établissement permanent administré dans l'intérêt général en vue de conserver, étudier, mettre en valeur par des moyens divers et essentiellement, d'exposer pour la délectation et l'éducation du public, un ensemble d'éléments de valeur culturelle : collections d'objets artistiques, historiques, scientifiques et techniques, jardins botaniques et zoologiques, aquariums » (voir Annexe 1 « Définitions. Associations professionnelles »).



Mairesse, Annexe 1). Ces deux éléments pourraient paraître anodins, mais permettent pour la première fois la réalisation d'une structure normative imbriquée et cohérente, s'appuyant sur le rôle de l'ICOM comme représentant de la communauté muséale internationale, dont le réseau s'est largement développé depuis sa création, d'autant « qu'un certain nombre d'États dans leur législation avaient déjà effectivement intégré la définition de l'ICOM » (F. Mairesse, Annexe 1).

Le point névralgique de cette recommandation s'appuie sur les enjeux actuels des musées, « la mondialisation, les relations — parfois ambiguës — des musées avec l'économie et la qualité de vie des régions dans lesquelles ils se situent, les développements des technologies de l'information et de la communication » (Mairesse, 2015, p. 7), mais valorise surtout le rôle social de l'institution, « au service de la société dans son ensemble et de son progrès¹²¹² » (Mairesse, 2016b, p. 102). De fait, ce texte législatif est particulièrement intéressant quant à la manière de considérer le phénomène muséal. S'il permet de réaffirmer les fonctions du musée issues du modèle Préservation-Recherche-Communication (Mensch, 2020/1992), il vise également à « développer toute une série d'éléments qui ne se retrouvaient plus non plus complètement et uniquement dans la définition de 2007 d'ailleurs, pour comprendre et pour permettre d'évoquer la complexité de l'institution, ce qu'elle représentait et ses multiples enjeux » (F. Mairesse, Annexe 1). En effet, la *Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société* a pour principe de mettre au jour une manière commune de considérer le musée, dans un but prescriptif, notamment pour tout un ensemble de pays qui n'ont pas qu'une législation inexistante ou « extrêmement lacunaire » (F. Mairesse, Annexe 1). Comme le note François Mairesse,

c'est dans cette perspective qu'il s'avère extrêmement important d'essayer de comprendre les enjeux du musée et de définir plus précisément ce qu'est un musée, c'est-à-dire que le musée n'est pas simplement un espace de réception pour faire avec trois objets, mais qu'il y a des opérations de recherche, qu'il y a des opérations éducatives, etc. Que les enjeux du musée peuvent être touristiques, mais ce n'est pas son rôle principal, qu'il peut y avoir des enjeux économiques, mais que ce n'est pas son rôle principal, que ça n'est pas le rôle du musée que de gagner de l'argent, même s'il peut y avoir un certain nombre d'activités qui soient liées à de l'argent... (Annexe 1)

Pour autant, la définition du musée constitue une limite pour l'établissement d'un outil normatif contraignant, expliquant en partie le choix d'une recommandation à une convention, qui aurait supposé d'impliquer « une définition beaucoup plus stricte et beaucoup plus complexe de la notion même de musée » (F. Mairesse, Annexe 1), alors que les discussions « passionnées, mais polies¹²¹³ » indiquent qu'il peut exister des visions différentes de l'institution à travers le monde (Mairesse, 2016b, p. 99).

¹²¹² « Moreover, these elements and the recommendation will now be jointly launched by Unesco and ICOM throughout the museum world, emphasizing museums' roles in the service of society as a whole and for its advancement. »

¹²¹³ « Discussions were passionate but polite. »



La Conférence générale de l'ICOM de Kyoto : futur des musées et définition

Dans une temporalité presque paradoxale, l'adoption en 2015 par l'Unesco de la *Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société* se réalise alors qu'un « nouveau » sujet comment à (ré)émerger au sein de l'ICOM, et se pose comme un socle à partir duquel évoquer les transformations du champ muséal. Car la même année, le Conseil international des musées entreprend d'évaluer la possibilité de modifier la définition du musée, inscrite dans ses statuts, afin de prendre en considération l'évolution, et d'une certaine manière, la complexité du paysage muséal mondial. Le musée est défini comme :

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. (Statuts de l'ICOM, adoptés par la 22e Assemblée générale de l'ICOM à Vienne, Autriche, 24 août 2007)

Ce processus de redéfinition du musée, engagé lors de la Conférence générale de Milan en 2016, prend par ailleurs pour argument le raffermissement du rôle social de l'institution que présente la recommandation de l'Unesco pour justifier la nouvelle mouture de cette définition, proposée au vote de la 25^e Conférence générale de l'ICOM. Comme le déclare sa présidente, Suay Aksoy, lors de l'ouverture de la séance plénière « Définition du musée - la colonne vertébrale de l'ICOM » (3 septembre 2019) :

L'importance croissante accordée au rôle social des musées, comme le souligne la Recommandation de l'Unesco de 2015 sur la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société, nous oblige à suivre de près les tendances de la société ainsi que la volonté d'aborder les questions contemporaines de société qui sont très souvent contestées et politiques par nature¹²¹⁴. (Annexe 1)

Pour Jette Sandahl, maître d'œuvre de ce processus, dirigeant le Comité permanent pour la Définition du musée, perspectives et potentiels (MDPP), le cadre organisationnel offert par la recommandation permet ainsi « [d'intégrer] la vision mondiale et les valeurs que sont la justice, la liberté et la paix, la solidarité, l'intégration et la cohésion, le développement durable — reflétant ainsi les principales préoccupations et priorités de notre époque » (MDPP, 2018, p. 7). L'ambition portée par l'ICOM est ainsi de remettre au cœur des musées les enjeux actuels de la société. Cette « nouvelle définition » doit ainsi être « plus adaptée aux musées du XXI^e siècle et aux futurs paysages des musées » (MDPP, 2018, p. 3) et par ce biais même, de justifier de la pertinence de l'organisation face aux défis d'un siècle nouveau.

Ainsi, en 2019, une nouvelle définition est proposée par l'ICOM à l'ensemble de ses membres :

¹²¹⁴ « *The growing emphasis on the social role of museums as underlined by the 2015 Unesco recommendation on the protection and promotion of museums and collections, their diversity and their role in society, necessitates us to closely watch the society trends as well as the willingness readiness to address contemporary society issues which are very often contested and political in their nature.* »



Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples.

Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire.

Sans gâcher un quelconque suspense, cette proposition — matérialisant une rupture avec la manière dont le musée était défini jusqu'alors — ne sera pas adoptée lors de l'Assemblée générale extraordinaire du 7 septembre 2019. Mais de manière tout à fait paradoxale, le projet de consolidation du rôle social du musée par la révision de sa définition soulève le risque d'un double affaiblissement. Car d'une part, ce processus intervient alors que la définition de l'ICOM intègre un texte législatif à visée internationale et participe de la reconnaissance de l'association dans une structuration du monde des musées à l'échelle mondiale. La fracture normative et idéologique que suppose une telle proposition fragilise de fait une armature déjà bancal. De l'autre, cette version laissera certainement un souvenir impérissable dans les mémoires, notamment pour les dissensions qu'elle a mise en lumière autour d'un processus polémique — les uns dénonçant le jeu dangereux et idéologique d'« apprentis sorciers » (Rykner, 2021), les autres blâmant « un déni de la réalité¹²¹⁵ » (Sandahl, 2019d) face à la neutralité supposée des musées — jusqu'à remettre en cause l'intégrité de l'ICOM, frôlant l'implosion, pour la seconde fois de son existence.

La comparaison avec la crise ayant ébranlé l'ICOM au début des années 1970 (lors de la neuvième Conférence générale (Grenoble et Paris, 1971) où « le débat s'engagea, parfois avec violence dans les termes, sur le rôle du musée » (Varine, 2017b, p. 27) a par ailleurs été largement convoqué pour témoigner de la portée des débats (Brulon Soares, 2020 ; Mairesse, 2020c). La résolution adoptée lors de la triennale suivante (Copenhague, 1974) a vu s'infléchir l'organisation même de l'ICOM par une révision de ses Statuts, et permis d'y faire apparaître au sein de sa définition, l'expression significative « au service de l'homme et de son environnement ». De fait, il serait tentant de voir dans la Conférence générale de Kyoto une réplique de l'évolution engagée en 1974. Ces deux moments « historiques » soulignent évidemment des enjeux similaires, centrés autour du rôle du musée dans la société et d'une volonté — déclarée, du moins — d'une meilleure appréhension du phénomène muséal mondial. Il n'en faut par ailleurs pas plus pour les partisans d'une transformation radicale de la définition en 2019 d'y voir un même mécanisme, organisé autour d'une « lutte » face aux réticences d'une partie de la communauté muséale, mais *in fine* essentielle et largement

¹²¹⁵ « *Remaining in denial of this or holding on to an idea of neutrality is becoming unviable.* »



acceptée pour le futur de l'institution¹²¹⁶. Cette perception apparaît comme distordue, car ces crises n'ont de commun que leur dénomination. Si en 1974 les modifications de la définition du musée, accompagnant une réforme en profondeur de l'organisation de l'ICOM, se posent comme un outil de résolution des conflits, en 2019, celle-ci devient le catalyseur des fractures que connaît le monde des musées. Il faudra alors tout l'effort d'un nouveau comité à la nouvelle identité, ICOM Define (2021-2022), dirigé par Lauran Bonilla-Merchav et Bruno Brulon Soares pour engager une nouvelle dynamique dans ce processus et refaire « socle commun », à partir d'une (véritable) nouvelle définition, adoptée lors de la 26^e Conférence générale de l'ICOM à Prague :

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.

Plus qu'un sujet, la Conférence générale de Kyoto forme un motif, utilisé et réemployé pour illustrer les évolutions du phénomène muséal et les difficultés croissantes pour le circonscrire (Mairesse, 2023). Elle constitue ici le point de départ d'une réflexion plus large, centrée sur la définition en tant que processus normatif et que produit, et sur ce que celle-ci relève sur la diversité d'un monde en transformation.

Méthodologie : une définition « en train de se faire »

Le temps de la recherche ne répond pas toujours aux calendriers prévisionnels, aux hypothèses originelles ou aux chemins convenus entre une hypothèse et des résultats. Elle s'enrichit des détours, des rencontres opportunes et doit saisir les événements malgré leur complexité et leur ampleur insoupçonnée. Il serait cependant erroné d'affirmer que le sujet de la définition du musée, dont les discussions furent officiellement engagées en 2016 — de fait en amont de ce projet de recherche —, n'était pas inscrit comme un élément à observer et à « évoquer » au cours de ce travail. Ce qui n'était cependant pas attendu était la dimension des discussions engagées au sein de l'ICOM ni la durée de ce processus dont la fin, initialement prévue en 2019, a été reportée à la 26^e Conférence Générale de l'ICOM à Prague (août 2022). L'onde de choc qui a traversé la communauté muséale entre les murs de la salle de Conférence a également ébranlé l'organisation première de mon travail, pour saisir une « définition en train de se faire » — démarche habituellement opaque — redonnant de la voix à la communauté muséale même. De fait, l'étude du processus de la définition, à la fois dans sa dimension

¹²¹⁶ Le MDPP indique notamment dans son *Rapport adressé au Conseil exécutif* en décembre 2018 que « l'ajout de l'expression particulièrement significative "au service de la société et de son développement" était controversé et perçu comme une politisation inappropriée de l'objectif des musées par certaines parties de la communauté des musées » (MDPP, 2018, p. 6).



méthodologique mais également polémique s'est imposée comme un élément de compréhension d'une vision mondiale du phénomène muséal et de ses limites.

Cette remarque liminaire n'est pas un ornement narratif, dont l'intérêt serait de planter un décor ou de justifier de consacrer un certain nombre de pages sur un sujet qui n'avait pas été envisagé de manière autonome. Elle est surtout essentielle ici pour saisir l'idée d'« une définition en train de se faire », à laquelle s'est substituée celle d'« un terrain en train de se faire », nécessitant d'adapter une méthode d'enquête et de transcription autour d'un événement/d'un processus en développement. Il s'agit également de préciser un positionnement particulièrement situé, qui a par là-même contribué à nourrir ma réflexion et à orienter l'écriture de ma pensée et offre une dimension particulière au récit qui va suivre.

De Kyoto à Prague : entre observation et participation

La dimension la plus marquante de cette recherche s'est matérialisée autour de la possibilité qui m'a été donnée d'assister à plusieurs moments stratégiques qui ont vu éclore le sujet de la définition du musée.

La participation aux 25^e et 26^e Conférences générales (Kyoto et Prague) de l'ICOM, permises par des conditions matérielles favorables¹²¹⁷ du fait de mon engagement au sein de l'Icofom — constituant une porte d'entrée particulièrement pertinente pour aborder le sujet — et des symposiums de ce comité international. De fait, parler du processus de définition du musée s'ancre dans l'idée d'« être là » et « au bon moment », permettant d'avoir une expérience personnelle plus précise et pertinente, tout en prenant en compte les récits extérieurs et la littérature développée sur le sujet.

De fait, ce terrain s'appuie en premier lieu sur des observations réalisées *in situ*¹²¹⁸, notamment lors de la Conférence générale de Kyoto en septembre 2019 — pendant laquelle ce terrain n'était pas formé en tant que tel, ma propre réflexion sur le sujet n'ayant pas atteint un point de maturation assez développé — mais également à celle de Prague en août 2022, où mon positionnement et mon investissement avaient depuis, comme le processus de la définition, abouti. Dans la fenêtre temporelle entre ces deux événements, j'ai pu assister à un certain nombre d'événements accessibles, soit en France (en l'occurrence la journée des Comités organisée par ICOM France le 10 mars 2020 sur la thématique « De quelle définition les musées ont-ils besoin ? »), soit menés en distanciel¹²¹⁹ (notamment la 28^e rencontre d'Icofom-LAC sur le thème « Hacia una definición de museo en perspectiva latinoamericana y caribeña » en novembre 2020 ; ainsi que les nombreux webinaires organisés autour du

¹²¹⁷ Je me permets de souligner ici l'importance des bourses de mobilité qui m'ont été attribuées par l'Icofom, sans lesquelles ces déplacements n'auraient pas été possibles.

¹²¹⁸ Plusieurs comptes-rendus ont notamment été réalisés pour l'association Mêtis, et publiés sur son site web (Guiragossian, 2019a ; Guiragossian, 2019b ; Guiragossian, 2022).

¹²¹⁹ Je rappelle par ailleurs que dans le contexte de confinement a appuyé le développement exponentiel de nouvelles manières de communiquer, d'échanger et de débattre en engageant les acteurs internationaux.



comité ICOM Define, comme « Définir le musée en période de mutation : une voie à suivre » (le 10 décembre 2020).

J'attire cependant l'attention du lecteur qu'il ne s'agit pas d'une étude ethnographique. D'une part, parce l'analyse réalisée a été réalisée *a posteriori*, à partir d'éléments collectés hors de cette perspective. Par ailleurs, seuls deux entretiens ont été menés, et ce, en aval de la Conférence générale de Kyoto, l'un avec les co-présidents du comité ICOM Define, Laurant Bonilla-Merchav et Bruno Brulon Soares (12 juillet 2021) et un second avec François Mairesse (6 juin 2023), avec cette même optique d'obtenir des informations plus complètes. Deux difficultés également peuvent être notées à cet égard. Non seulement, il aurait bien été difficile à Kyoto, au vu de l'agitation ambiante, de réaliser un quelconque entretien. Mais surtout, mon identification — inhérent par ailleurs au sujet de ma recherche — comme travaillant sur les enjeux de définition du musée, mais sous la direction d'un des protagonistes de ce récit, a pour le moins été perçu comme délicat au regard des enjeux de pouvoirs et des concurrences soulignées dans le narratif de ce processus. De l'autre, les enjeux soulevés par la définition du musée ne correspondent pas ici à une telle approche et supposent, à mon sens, un autre type de récit. De fait, les événements retranscrits s'appuient essentiellement sur les espaces de discussions permis par les différents comités de l'ICOM.

Néanmoins, il est fondamental ici de pouvoir préciser mon propre positionnement par rapport à ce processus, qui a pu évoluer au fil des années. Bien avant le début de cette recherche, mon premier point d'accroche avec la question de la définition du musée reposait sur ma contribution à l'organisation du colloque « Définir le musée du XXI^e siècle » (9-11 juin 2017) pour l'Icofom, première version d'une série de symposiums mis en œuvre par le Comité, et progressivement intégrés dans le processus engagé par l'ICOM et le MDPP. Mon investissement s'est largement modifié à l'issue de la Conférence générale de Kyoto, d'abord au sein de l'Icofom. Intégrant ainsi un groupe de travail sur la définition du musée¹²²⁰, j'ai eu l'opportunité d'y concevoir une première enquête et d'en analyser les résultats (Guiragossian et Bertin, 2020). Trois autres consultations, appliquées au processus défini par ICOM Define ont été également réalisées (Guiragossian, 2021). Enfin, j'ai eu le privilège de participer au processus engagé par ICOM Define, en tant qu'assistante des data analystes externes, Erica Krajcovicova et Raúl San Miguel, avec lesquels nous avons pu analyser les résultats de deux des consultations lancées auprès des comités nationaux, internationaux et des alliances régionales de l'ICOM (Consultations 2 et 3), qui ont servi de soubassement à la rédaction de nouvelles propositions par le comité ICOM Define.

Il pourrait sembler quelque peu délicat d'engager une réflexion autour du sujet de la définition du musée. Néanmoins, ce positionnement marqué, à la fois comme chercheuse et analyste — et non pas comme partie-prenante, ne souhaitant pas plaider en faveur d'une version ou d'une

¹²²⁰ Ce groupe de travail était composé de Bruno Brulon Soares, Anna Leshchenko, Marion Bertin, Lynn Maranda et Luciana Menezes De Carvalho.



autre — m’a permis de maintenir une certaine objectivité, ou du moins un regard surplombant, prenant en compte le processus plus que le produit.

Collecter les traces

Cette entreprise a été enrichie de la constitution de plusieurs corpus, répondant à deux principes. Le premier réside dans la volonté de conserver une trace d’une documentation abondante, mais pouvant être éphémère, aussi fragile que le support numérique sur lequel elle circule. Dans cette perspective, j’ai rassemblé une large documentation disponible depuis 2015, mais produite principalement entre 2019 et 2022 afin de prendre la mesure des discussions qui ont pu être engagées. De même, les 269 propositions déposées sur la plateforme dédiée de l’ICOM (ICOM, 2019c ; ICOM 2019d), correspondant au processus participatif voulu par le MDPP, ont été recueillies afin d’être conservées et étudiées.

La seconde logique répond à l’ambition d’ancrer cette réflexion sur la définition non plus autour du produit, mais principalement du *processus*, intégré dans le contexte particulier d’une organisation internationale. De fait, elle s’appuie sur le regroupement d’archives, consultées au Centre de documentation de l’ICOM, traitant notamment des discussions autour des statuts de l’ICOM, si celles-ci existent. Cependant, notons dès à présent que la documentation est relativement maigre¹²²¹, soulevant ainsi plusieurs hypothèses. Certaines ont pu ne pas être versées au Centre de consultation — et gardées ainsi par les protagonistes comme archives personnelles —, ou n’avoir pas bénéficié d’une politique de collecte systématique de la documentation produite. Une autre supposition s’oriente vers l’absence de débats, à proprement parler, sur la définition du musée avant 2003 et le forum ICOM-L, la réflexion autour des statuts de l’ICOM, qui s’inscrivent dans une vision de gouvernance et posent question sur le futur de l’organisation, primant sur la considération de la définition.

L’analyse des données textuelles appliquées à la muséologie : collaboration et méthodes.

Enfin, cette recherche s’appuie sur une troisième méthode, celle-ci étant également le fruit de rencontre et d’opportunités. À partir des 269 propositions de définitions déposées sur la plateforme participative de l’ICOM entre janvier et avril 2019, il a été possible de réaliser une analyse de données textuelles. Celle-ci a été réalisée conjointement avec François Mairesse¹²²², en collaboration avec Jean Moscarola (logiciel Sphinx), rencontré par l’entremise d’Olivier Thévenin. Ces méthodologies, faisant appel « à la statistique, à l’analyse des données, à l’ingénierie linguistique et à la sémantique » (Moscarola, 2018, p. 203), sont

¹²²¹ Deux cartons d’archives, dédiés aux « Statuts et règlements » sont conservés aux Archives de l’ICOM. Si cette documentation existe, les échanges peuvent être parcellaires, et rarement consacrés à la question même de la définition de l’institution.

¹²²² Un article a par ailleurs été publié à partir de ces résultats dans la revue *Icofom Study Series* (Mairesse et Guiragossian, 2020). Un second (Guiragossian et Mairesse, à paraître), « Définir le musée dans le monde. L’analyse des données textuelles appliquées » dans un ouvrage collectif aux éditions EMS, coordonné par Jean Moscarola dédié aux applications de l’analyse de données textuelles, est en cours de publication.



apparues particulièrement adaptées à l'étude de ce corpus, afin de répondre à l'hypothèse de visions différentes du musée à travers le monde. L'analyse de données textuelles a par ailleurs constitué une formidable ouverture pour envisager (voire réévaluer) les méthodes de la muséologie et sortir des analyses classiques quantitatives et qualitatives.

Afin d'avoir une meilleure vision de notre corpus, le logiciel Sphinx nous a permis en premier lieu d'effectuer une première analyse lexicale, avec lemmatisation et correction orthographique (Boughzala et al., 2014). Dans une perspective exploratoire, nous y avons appliqué les procédures de la classification hiérarchique descendante, permettant d'en faire apparaître des ensembles homogènes de mots significatifs à partir d'une analyse factorielle des correspondances. Afin d'en extraire des différenciations significatives, nous avons utilisé les analyses de spécificités à partir de l'unique variable de contexte disponible : la provenance géographique. Pour renforcer ces premiers résultats, nous avons également réalisé une analyse sémantique à partir de deux thésaurus, correspondant à nos deux questions de recherche initiales : le premier correspondait à une comparaison des mots issus respectivement des définitions de l'ICOM adoptée en 2007 et proposée en 2019. Le second thésaurus, réalisé par nos soins en prenant en compte notre expertise, comportait les notions les plus significatives pouvant être diffusées par les définitions proposées. L'objectif était de déterminer les concepts auxquels l'ensemble des mots utilisés dans les propositions de définition pouvaient renvoyer et ainsi en explorer les significations possibles.

Limites de la recherche

Cette recherche ne s'émancipe pas d'un certain nombre de limites. En l'occurrence, et malgré la volonté d'un regard le plus compréhensif possible pouvant transcrire les enjeux d'un processus, elle ne propose qu'un point de vue spécifique sur un sujet multidimensionnel. Il aurait par ailleurs été possible d'interroger plus d'acteurs, d'en souligner la variété des réactions de manière plus précise, en somme d'intégrer plus de représentativité dans ce processus.

Par ailleurs, si j'ai ouvert les bornes chronologiques de ce processus jusqu'à la Conférence générale de Prague en 2022, les enjeux post-adoption de la définition du musée ne sont pas ici traités, si parfois évoqués, mais cela ne signifie pas pour autant qu'ils sont inexistantes.

Enfin, je rappelle ici que ce sujet peut être « délicat » du fait du positionnement des différents acteurs, bien qu'il mériterait d'être abordé plus précisément par le biais de leur récit. Cette étude ne traitera donc pas des échanges informels, des trajectoires personnelles et des actions individuelles, ce qui aurait pu constituer un autre point d'entrée tout aussi pertinent¹²²³. Mais les limites dans ce qui peut être dit, entendu et retranscrit existent, et restent invisibilisées.

¹²²³ Je signale par ailleurs les travaux (en cours) d'Anna Leshchenko (University of Tübingen, Institute for Historical and Cultural Anthropology) abordant les enjeux de l'ICOM et de la définition du musée sous le prisme de l'anthropologie politique, présageant de résultats prometteurs pour une telle approche.



Chapitre 8. La fabrique d'une définition : les « défis et compromis » d'une organisation internationale

MUSEUM — if split, is the combination of the alphabets M,U,S,E,U,M, each of which could be used to make appropriate words providing an explanation of the aims and the objectives of the Museum:

M — Man's (Taken as the Homo Sapiens)

U — Utilization

S — Surroundings (The environment-dynamic and static)

E — Exhibition (Of the selection from the collection)

U — Understanding (In terms of recreation, education & research)

M — Mankind (The Masses)¹²²⁴

Charu Smita, « Museum – The Ulterior View: an etymology », p. 22

Introduction

Septembre 2019 : la paisible ville japonaise de Kyoto s'apprête à recevoir la vague des 4 590 participants et participantes (ICOM, 2020d, p. 9) de la 25^e Conférence générale triennale de l'ICOM, organisée autour du thème « Les musées, plateformes culturelles : l'avenir de la tradition ». Poursuivant une habitude engagée à la naissance de l'organisation¹²²⁵, ces moments de regroupement — sortes de « locomotives institutionnelles » (Bāghlī et al., 1998, p. 7) — permettent de faire vivre la communauté muséale mondiale — ou tout du moins une partie¹²²⁶ — venue présenter, écouter, parfois débattre, au travers de séances plénières, d'ateliers ou de réunions des comités nationaux, internationaux et des alliances régionales. Ils traduisent l'ambition animant l'ICOM depuis sa création : faciliter les échanges culturels, les idées et les expériences, dans une optique de coopération internationale. Si ces Conférences générales sont perçues habituellement comme de « grandes messes mornes, parfois entrecoupées par quelques interventions percutantes, mais dont l'intérêt principal est surtout lié aux rencontres entre collègues » (Mairesse, 2020c, p. 57), l'ambiance électrique et tendue de la 25^e édition japonaise devait déroger à cette description.

¹²²⁴ « MUSEUM - est la combinaison des lettres de l'alphabet M, U, S, E, U, M, chacune d'elles pouvant être utilisée pour créer des mots appropriés expliquant les buts et les objectifs du musée :

M - L'homme (c'est-à-dire l'Homo Sapiens)

U - Utilisation

S - Environnement (L'environnement - dynamique et statique)

E - Exposition (de la sélection de la collection)

U - Compréhension (en termes de loisirs, d'éducation et de recherche)

M - Humanité (Les masses). »

¹²²⁵ La première Conférence générale de l'ICOM a lieu, comme je l'ai déjà mentionné, en 1948 à Paris.

¹²²⁶ À cette date, on compte près de 44 686 membres (dont 41 677 membres individuels et 3009 membres institutionnels) répartis sur 138 pays.



Sur le papier, le programme apparaissait équilibré, voire consensuel, structuré autour de sujets traversant l'actualité du monde culturel (les enjeux climatiques et le développement durable, la gestion des catastrophes naturelles, la décolonisation et les restitutions d'objets et d'œuvres, le développement local), de focus régionaux (les collections d'art asiatiques), mais également d'un élément structurel, la « nouvelle » définition du musée. Et sans crier gare, c'est ce seul sujet qui fut sur toutes les lèvres de l'ouverture de la conférence le 1^{er} septembre 2019, jusqu'à l'interminable Assemblée générale extraordinaire du 7 septembre 2019. Car quelques semaines avant le début des festivités muséales, alors que l'Europe est en vacances, l'ICOM présente la nouvelle version d'une définition « complexe et évolutive » (Ferriot, 2009, p. 79), élaborée par le Comité pour la définition du musée, perspectives et potentiels (MDPP), devant être approuvée par voie de vote. Dès lors, les réactions ne se sont pas fait attendre : réfractaires souvent, enthousiastes également, mais passionnées et dans un certain sens, quasi épidermiques et émotionnelles. La 25^e Conférence générale, allait alors devenir, en cette saison de typhons, l'épicentre d'un séisme dépassant les murs du Centre international de conférence de Kyoto ébranlant l'ICOM et plus largement, la communauté muséale internationale. Les cinq heures de discussions à bâtons rompus au sein de l'Assemblée générale extraordinaire et le choix final (par 70,41 % des voix) de reporter ce vote dans un futur incertain en constituent certainement le point d'orgue.

À Kyoto, et pour la première fois dans l'histoire de l'organisation, la définition du musée se pose ainsi en sujet (autonome) brûlant. Pour une organisation créée au sortir de la Seconde Guerre mondiale, reposant sur la diplomatie de la culture, les qualificatifs utilisés pour décrire ce moment « historique », de « querelle » (« *feud* », « *quarrel* ») (Noce, 2019), de « bataille » (Mairesse, 2020c) ou de guerre (« *warfare* ») (Adams, 2021) pourraient faire écho aux stratégies — officielles, mais plus largement informelles, parfois qualifiées d'« intrigues » (Marshall, 2020) — mobilisées par les différents protagonistes de ce moment. Mais surtout ils pourraient aboutir, autour de cette « crise identitaire » (Marshall, 2020 ; Noce, 2020), à un constat d'échec, où les tensions prennent le dessus sur la coopération. Plus largement, les débats autour de la définition de l'ICOM — témoin de la vitalité de l'organisme ou de son chant du cygne ? — font éclater une vision commune du musée, de ce qu'il *est* et de ce qu'il *fait*. Comme le rappelle Yunci Cai (2020) :

Une définition universelle du musée doit satisfaire les différents besoins de divers types de musées opérant dans des contextes historiques, économiques, sociaux, politiques et culturels variés. Dans la pratique, nous sommes confrontés à des idéaux, des valeurs et des principes incompatibles qui rendent extrêmement difficile l'obtention d'un consensus sur la signification d'un musée¹²²⁷. (p. 7)

À Kyoto, ce consensus semble impossible, témoignant d'une rupture de communication profonde entre les acteurs du champ muséal. La définition n'est plus perçue ici en tant que

¹²²⁷ « *A universal museum definition needs to satisfy the different needs of diverse genres of museums operating under a variety of historical, economic, social, political, and cultural contexts. In practice, we are confronted with some incompatible ideals, values, and principles that make achieving some consensus about what a museum means extremely tricky.* »



telle, mais soulève des processus stratégiques par lesquels se modifie le langage adopté pour décrire, développer et communiquer ce monde, à partir de son contexte de production et de ses controverses. Ainsi, en réintégrant cet objet dans le cadre d'une organisation internationale, la définition du musée peut-elle encore exprimer une pensée commune du phénomène muséal ?

Ce chapitre reviendra ainsi sur une présentation chronologique des événements autour de la Conférence générale de Kyoto afin de comprendre les volontés autour d'une transformation radicale de la définition, d'en souligner les acteurs et les stratégies, menant l'ICOM de son point d'implosion vers le chemin de la réconciliation. Dans un second temps, il s'agira de s'appuyer sur les procédures méthodologiques autour de la « fabrication » d'une définition, traduisant les ambitions démocratiques et les tensions d'une organisation internationale qui s'agrandit. Enfin, je soulignerai les lignes de clivages que ce processus révèle au sein de la communauté muséale et qui constituent des enjeux fondamentaux pour le futur de l'institution.

1. Chronique d'une controverse

La crise traversée par l'ICOM au XXI^e siècle pourrait se résumer autour des sept jours de la 25^e Conférence générale, dont les tensions sont marquées par les stratégies, les alliances et les organisations des différents acteurs et des comités, exacerbés par l'urgence d'une réaction face à un vote largement polémique. Malgré sa valeur hautement symbolique, cet événement n'est qu'« un moment », inscrit dans une chronologie plus longue, avec un « avant », un « pendant » et un « après ». Pour appréhender les enjeux que cristallise la définition du musée, à la fois en tant que *processus* et en tant que *produit*, je souhaite en premier lieu redonner au lecteur des clés de compréhension, parfois difficilement accessibles au regard d'un traitement médiatique parcellaire et « instantané », supposant ici de retracer les chemins menant à cette rupture et ses tentatives de réconciliation. Cette première structure descriptive, à partir des acteurs engagés dans ce processus et de leurs logiques d'action, permettra à la fois de mesurer l'ampleur des discussions engagées au sein de l'ICOM autour de la définition du musée, tout en nuancant des positions apparues sur le mode de l'éphémère, du sensationnel et de l'émotionnel.

Il ne s'agit cependant pas de se contenter d'une réflexion prenant pour première borne temporelle la définition adoptée en 2007 lors de la 21^e Conférence générale (Vienne), qui présenterait une analyse d'un processus inscrit dans une temporalité courte. Car douze ans, comme l'indique Juliette Raoul-Duval (2019c), alors présidente du Comité national français, « c'est peu ; c'est beaucoup, si l'on considère cette décennie où tant de choses se sont passées dans le monde, y compris dans le monde des musées¹²²⁸ » (p. 12-13). Mais le processus de

¹²²⁸ Celle-ci complète ainsi sa description à partir d'un topos assez récurrent autour des modifications conjoncturelles de l'environnement muséal : « beaucoup ont ouvert, d'autres ont fermé, certains ont été détruits sous les flammes et les attaques ; des enjeux mondiaux nous ont aussi submergés, le climat,



redéfinition du musée, contrebalançant l'idée de permanence accolée à l'institution, est marqué par sa régularité, chaque décennie possédant sa (voire ses) propre(s) version(s). La ligne du temps doit être reprise bien en amont de la dernière mouture de 2007, héritière de la formulation « révolutionnaire » adoptée en 1974 à Copenhague dont elle en propose un prolongement et se résume par des amendements¹²²⁹. C'est à partir de cette première matrice que peut se comprendre la volonté de recherche d'une « nouvelle » définition, qui n'en compose pas une énième version, mais ouvre de nouveaux paradigmes émancipateurs.

A. Une volonté de « prendre la tangente » – le rôle de Bernice L. Murphy

Les fruits de la 17^e Conférence générale de l'ICOM, tenue à Stavanger (Norvège) en 1995, et de la révision de ses statuts — incluant, de fait, une nouvelle version de la définition du musée aux modifications cosmétiques — n'avaient pas encore eu le temps d'être ingérés, que le spectre du nouveau millénaire à venir agitait déjà l'ICOM pour repenser ce que serait le musée du XXI^e siècle. La fin du XX^e siècle voyait déjà les « gens des musées [projeter] des idées dans un nouveau siècle et [s'agiter] sur la façon dont les musées devaient changer leur mode de fonctionnement¹²³⁰ » (Murphy, dans Etges et Dean, 2022, p. 23). L'une des préoccupations d'alors réside dans le développement exponentiel du numérique et de l'existence de cybermusées (apparaissant sous l'expression assez peu précise « *virtual museums* »). Par extension, « cela a attiré l'attention sur l'ICOM lui-même et sur son fonctionnement¹²³¹ » (Murphy, dans Etges et Dean, 2022, p. 23), soulignant un « besoin de se réinventer, de ranimer l'esprit visionnaire qui, à ses débuts, imaginait un monde rendu plus tolérant et stable à force d'attention portée au patrimoine et à l'histoire culturelle des peuples » et de « de se remodeler pour gagner en souplesse et en efficacité afin d'agir avec détermination dans le monde d'aujourd'hui » (Murphy et ICOM-RTF, 2000, p. 2).

par exemple, qui bien sûr influent sur ce qui fera demain mémoire de notre temps, des arts et des sciences, des sociétés et de leur environnement, au début du XX^e siècle » (Raoul-Duval, 2019c, p. 13).

¹²²⁹ François Mairesse (2019c) rappelle notamment que « la définition n'a pas subi de changements majeurs jusqu'en 2007. Lors des changements intervenus en 1989, 1995 et 2001, ce sont les établissements définis dans la liste ci-jointe qui ont pris de l'importance » (p. 155). (« *The definition did not undergo major changes until 2007. In the change made in 1989, 1995, and 2001, it was the establishments defined in the accompanying list that were of increasing importance.* »)

Toutes les définitions mentionnées sont présentées en Annexe 1. « Définitions. Associations professionnelles ».

¹²³⁰ « *Discussion of ICOM's "museum" definition began as far back as 1998–99. It was a critical moment in ICOM at that time, when forces were urgently clustering around the need for change. Museums people were projecting ideas forward into a new century and agitated about ways in which museums needed to change how they functioned.* »

¹²³¹ « *And this brought attention to ICOM itself and how it functioned.* »



[1999-2001] Les travaux d'ICOM-RTF

En juin 1999, Bernice L. Murphy, vice-présidente de l'ICOM (1998-2004), est chargée par son président Jacques Perot (1998-2004) et par le Conseil exécutif¹²³² de présider un groupe de travail dédié à la réforme de l'organisation de l'ICOM (*ICOM Reform Task Force* ou ICOM-RTF¹²³³). Cependant, la lourdeur d'une réforme organisationnelle laisse peu de forces vives pour engager une transformation des statuts, espaces de « liberté d'action et de réformes¹²³⁴ » (Murphy, dans Etges and Dean, 2022, p. 23) avant la Conférence générale de Barcelone (2001). Afin d'échapper au « piège des statuts » (Murphy et ICOM-RTF, 2000, p. 14), l'ICOM-RTF choisit de se concentrer « sur une présentation stratégique de l'ICOM et [d'en] fixer les orientations de changements souhaités » (Murphy et ICOM-RTF, 2000, p. 14). Le rapport réalisé par le comité n'évoque que très brièvement la question de la définition du musée pour la mettre de côté : aucune des 57 recommandations n'en fait mention. Pour autant, la définition n'est pas entièrement laissée pour compte, puisqu'une autre recommandation est déjà soumise au Conseil exécutif, formulée par Amareswar Galla (président de l'ICOM-ASPAC, Alliance régionale de l'ICOM pour les pays d'Asie-Pacifique), présidant un groupe de travail de l'ICOM sur le multiculturalisme, afin de commencer à intégrer la question du patrimoine immatériel au sein des institutions assimilées au musée¹²³⁵ (Galla et al., 1999).

[2001-2007] Réviser les statuts : ICOM-L et la déclaration de Calgary

Si une révision de la définition est repoussée dans le temps, elle reste un élément « à faire » : l'ICOM engage ainsi après 2001 un processus de révision de ses principaux documents, que forment ses statuts et son *Code de déontologie* (adopté en 1986), poursuivant ainsi les préconisations de l'ICOM-RTF. En vue de la Conférence générale de Séoul (2004), la question de la définition émerge comme une discussion délimitée au sein d'une réforme plus générale des statuts. Elle fait l'objet d'une discussion animée par Gary Edson¹²³⁶, missionné

¹²³² On retrouvera le Conseil exécutif parfois sous la domination de « Conseil d'administration » : il s'agit de l'instance dirigeante de l'ICOM, dirigée par le président ou la présidente de l'organisation. Le Secrétariat, avec à sa tête un directeur ou une directrice générale, met en œuvre les décisions prises par le conseil d'administration. Le Conseil consultatif, composé des présidents et des présidentes des Comités nationaux et internationaux, des Alliances régionales et des Organisations affiliées, a pour mission — comme son nom l'indique — celui de conseiller le Conseil exécutif et l'Assemblée générale de l'ICOM.

¹²³³ Le groupe de travail est composé de Jacques Perot (président de l'ICOM), Alissandra Cummins (présidente du Comité consultatif), Aidan Walsh (ICOM Royaume Uni), Knut Wik (ICOM Norvège), Marie Christine van der Sman (ICOM Pays-Bas), Frans Ellenbroek (ICOM-MPR), Nancy Hushion (Intercom), Michael Dauskardt (Organisation affiliée, Musées de plein air européens), Lucía Astudillo (Conseil exécutif), et évidemment, Bernice Murphy (Vice-Présidente de l'ICOM et présidente d'ICOM-RTF).

¹²³⁴ « *I also found that the Statutes permitted far more liberty for action and reform than people imagined.* »

¹²³⁵ Cette recommandation vise à « ajouter la phrase suivante à l'endroit approprié dans l'article 2 : “Les centres culturels qui favorisent la préservation, la continuité et la gestion des ressources patrimoniales tangibles et intangibles (patrimoine vivant)” » (Galla et al., 1999).

¹²³⁶ À cette date, Gary Edson est membre du Conseil exécutif et membre du Comité d'éthique de l'ICOM.



par Jacques Perot, avec l'ensemble des membres de l'ICOM par le biais du forum électronique ICOM-L¹²³⁷. Edson indique ainsi le 11 juin 2003, dans un message inaugural que

la définition doit être suffisamment large pour éviter une liste séparée d'institutions uniques, mais suffisamment exclusive pour identifier les institutions à vocation professionnelle qui servent l'intérêt public. Il convient également de prêter attention à l'environnement muséal virtuel. L'ICOM doit décider si ces activités doivent être incluses ou exclues de la définition du musée¹²³⁸.

Les débats engagés sur ICOM-L¹²³⁹, composés de 156 interventions émises par 71 intervenants entre juin 2003 et août 2004 (Mairesse, 2011, p. 308), s'appuient ainsi sur les préoccupations soulevées quelques années plus tôt. Elles remettent notamment en question certaines caractéristiques affirmées de l'institution muséale, comme sa dimension « non lucrative », permanente ou sa fonction de collecte¹²⁴⁰. L'intervention de Bernice Murphy du 10 octobre 2003 repositionne les échanges à partir d'une proposition, voulue « flexible et inclusive » (Murphy, 2003), décrivant ce que font les musées :

Les musées sont des institutions permanentes qui conservent et communiquent les connaissances sur le monde naturel et l'héritage culturel de l'humanité par le biais des collections, des documents, des souvenirs, des images et des sites dont ils prennent soin et qu'ils interprètent pour les générations actuelles et futures¹²⁴¹. (Murphy, 2003)

Parallèlement à cette discussion « officielle », un second ensemble d'échanges jaillit au sein d'un autre espace de l'ICOM, par l'intermédiaire de son Comité international pour la muséologie. Le symposium de l'Icofom à Calgary (Canada) (29 juin - 2 juillet 2005), originellement dédié à la question des publics, se transforme en un lieu de réflexion dédié à la définition du musée. En effet, face à l'enthousiasme des participants lors d'une session

¹²³⁷ Les discussions sont aujourd'hui archivées et accessibles. Voir : ICOM, s. d.c.

¹²³⁸ « *The definition should be adequately inclusive to avoid a separate listing of unique institutions, but exclusive enough to identify professionally oriented institutions serving the public interest. Attention should also be given to the virtual museum environment. ICOM should decide whether those activities should be included or excluded from the museum definition.* »

¹²³⁹ Ces échanges sont abordés et analysés par François Mairesse dans l'article « Musée » du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Mairesse, 2011, p. 308-311). Les principales interventions développées dans ce cadre ont été reprises dans la revue *ICOM news* (2003, vol. 57, n° 2) où l'on retrouve les contributions de Bernice Murphy sur le rôle de la définition, de Paul Donahue (Cimuset) concernant la place des collections, de Milton J Bloch (Président du Munson-Williams-Proctor Arts Institute) sur l'aspect « non lucratif » de l'institution muséale, de Steven de Clercq (vice-président de l'UMAC) et de Marta Lourenço (Université de Lisbonne) sur la recherche muséale et de Yanni Herreman (vice-présidente de l'ICOM) sur le patrimoine immatériel.

¹²⁴⁰ Les premiers échanges visent plutôt à collecter un ensemble de définitions déjà existantes et utilisées par les associations nationales et les États. Quelques réflexions sur la manière de considérer la définition (et par extension son rôle et sa structure) émergent notamment sous par l'intermédiaire de Milton J. Bloch, qui interroge la possible de décrire le musée à partir de la production d'« un type d'expérience ou une niche éducative particulière » (Bloch, 2003). (« *We can start from the other end and try to define what kind of experience or special educational niche is produced by the museum in order for it to be a museum to begin with.* »)

¹²⁴¹ « *Museums are permanent institutions that conserve and communicate knowledge of the natural world and the cultural inheritance of humanity through collections, records, memories, images, and sites they care for and interpret, in public trust, for present and future generations.* »



dédiée à ce sujet, la présidente Hildegard Vieregge décide d'y consacrer l'ensemble des sessions de travail restantes (F. Mairesse, Annexe 1). Les membres de l'Icofom — dont les contributions sont reprises dans l'ouvrage *Vers une redéfinition du musée ?* (Mairesse et Desvallées, 2007) — élaborent ainsi une proposition. Nommée *Déclaration de Calgary*, celle-ci est également soumise au Conseil exécutif de l'ICOM :

Le musée est une institution au service de la société, qui a pour mission d'explorer et de comprendre le monde par la recherche, la préservation et la communication, notamment par l'interprétation et par l'exposition, des témoins matériels et immatériels qui constituent le patrimoine de l'humanité. C'est une institution sans but lucratif¹²⁴². (Desvallées et Mairesse, 2007, p. 14)

Cependant, en l'absence de consensus, l'ensemble des multiples propositions émises autour de ces deux structures n'ont qu'un effet limité — voire inexistant — sur la définition adoptée en 2007 à la Conférence générale de Vienne. Celle-ci témoigne néanmoins de deux modifications substantielles. D'une part le corps de la définition intègre la question du patrimoine immatériel, dont s'est emparée un peu plus tôt l'Unesco dans la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (2003). De l'autre, la liste des institutions pouvant être « admises comme répondant à cette définition » est supprimée, répondant à la volonté de l'ICOM d'une définition « [décrivant] le caractère fondamental des musées et non pas ses variables » (Gary Edson dans « Réévaluation de la définition de l'ICOM du musée », 2004, p. 4). Pour autant, ce que l'on observe bien en avant des débats de Kyoto, c'est une volonté précoce de « prendre la tangente » par rapport à la structure de la définition issue des débats de 1974, considérée comme « un très vieux tapis qu'il a fallu réparer et raccommoder au fil des années pour pouvoir continuer à l'utiliser » (Murphy, 2004a, p. 3).

[2015 – 2016] Vers une « autre » définition : les travaux exploratoires du Museum Definition Working Group

Après la 21^e Conférence générale de Vienne, peu de choses viennent bousculer la définition nouvellement votée, mais teintée pour beaucoup d'un sentiment d'inachevé. Il faut cependant moins d'une dizaine d'années (et un certain renouvellement des officiels de l'ICOM) pour remettre le sujet au-devant des préoccupations, cette fois de manière plus autonome.

En juillet 2015, la présidente du Conseil consultatif Suay Aksoy¹²⁴³ invite Bernice Murphy — qui n'assume plus de fonctions officielles — à présider un nouveau groupe de travail dédié à la définition du musée, le Museum Definition Working Group (MDWG). En effet, un atelier de réflexion sur la définition du musée, lors de la 80^e session du Conseil consultatif en juin 2015 (Paris), mène l'organisation à engager des travaux « exploratoires » sur la nécessité d'une « nouvelle » définition (ICOM, 2016, p. 1). Fonctionnant principalement sur la base d'échanges par courriel (du 22 juillet 2015 à la mi-août 2016), les 27 membres de ce

¹²⁴² Cette définition est présentée dans son intégralité dans l'Annexe 1. « Définitions. Associations professionnelles ».

¹²⁴³ Suay Aksoy devient présidente de l'ICOM en 2016.



groupe¹²⁴⁴ participent à une enquête menée à partir de décembre 2015, dont les résultats ont été rapportés et analysés par Afşin Altaylı (CAMOC) et Marlen Mouliou (présidente du CAMOC) de janvier à juin 2016. Ses résultats devaient ainsi constituer le cœur des rapports pour les sessions du Conseil exécutif et du Comité consultatif devant se dérouler lors de la 23^e Conférence générale à Milan en 2016.

Le questionnaire soumis aux membres du MDWG repose essentiellement sur la compréhension de la définition existante¹²⁴⁵ et propose un examen des termes la composant. Il apparaît ainsi que la moitié des répondants¹²⁴⁶ — qui sont très loin de constituer un échantillon représentatif des membres de l'ICOM — supportent l'idée de changements dans la définition actuelle, soit du fait de la présence de termes problématiques qui devraient disparaître ou être précisés, soit du fait de l'absence de termes essentiels qui devraient être ajoutés, soit de la conjonction des deux situations. En l'occurrence, le caractère permanent et non lucratif du musée suscite les plus grandes critiques, supposant *a minima* d'être clarifiées. Quant aux termes « institutions », « ouverte au public » et « au service de la société et de son environnement », ceux-ci sont loin de susciter l'adhésion complète des répondants (Murphy et ICOM MDWG, 2015).

Le travail engagé par le MDWG aboutit ainsi à trois recommandations présentées au Conseil exécutif. La première suggère l'ajout d'une note permettant d'explicitier la connexion avec le *Code de déontologie*¹²⁴⁷. La seconde encourage la poursuite du mandat du MDWG après la triennale de Milan qui « élargirait la portée de la révision de la définition des musées de l'ICOM, en ne se concentrant pas uniquement sur la définition actuelle, mais en s'appuyant sur des questions plus larges soulevées par le MDWG en 2015-2016¹²⁴⁸ » (ICOM, 2016, p. 2). Enfin, la troisième émet l'idée que le rapport d'enquête du MDWG puisse être partagé auprès des comités de l'organisation, afin d'être un outil de travail permettant la participation du plus

¹²⁴⁴ Incluant le président de l'ICOM (Hans-Martin Hinz), la présidente du Comité consultatif et commissaire du MDWG (Suay Aksoy) ainsi que la directrice générale de l'ICOM (Anne-Catherine Robert-Hauglustaine).

¹²⁴⁵ Ces questions s'attachaient notamment à l'opinion générale des répondants sur la définition du musée existante, sur sa facilité de compréhension et sur le besoin d'un lexique/glossaire/notes.

¹²⁴⁶ Dix-huit membres du MDWG ont répondu à cette enquête : Afşin Altaylı, Chédia Annabi, Eric Dorfman, Stefan Bohman Falk, David Fleming, Bernd Günter, Merete Ipsen, Dorota Folga-Januszewska, Renée Kistemaker, Emlyn Koster, Michele Lanzinger, François Mairesse, Luran Bonilla-Merchav, Marlen Mouliou, Per B. Rekdal, Raphaël Roig, Michael Ryan et Jette Sandahl.

¹²⁴⁷ « *Note be added beneath the ICOM definition of 'Museum' in the Statutes, to make an explicit connection with the ICOM Code of Ethics.* » (ICOM, 2016, p. 1)

¹²⁴⁸ « *This broader exploration would enlarge the scope of reviewing ICOM's definition of museums, not simply focused on the current definition alone, but building on wider issues raised by MDWG in 2015–2016.* »



grand nombre¹²⁴⁹, comme pourrait le faire une « conversation entre collègues¹²⁵⁰ » (ICOM, 2016, p. 1). Car ce qu'il reste surtout de ces travaux, ce sont les questions à poser de manière collective : quels sont le rôle et l'usage de la définition du musée ? Pourquoi la transformer ? Comment opérer ces modifications ? Et surtout, comme la définition peut-elle agir comme agent de la transformation même de l'ICOM¹²⁵¹ (Murphy, 2016) ?

B. Réaliser une transformation radicale : actions et réactions autour de Jette Sandahl et du Comité pour la définition du musée, perspectives et potentiels

Une réforme des statuts est ainsi votée à la Conférence générale de Milan en juillet 2016. S'ouvre alors un temps plus officiel pour la définition du musée. L'ICOM, par la voix de Suay Aksoy, sa nouvelle présidente, crée un comité *ad hoc*, nommé Museum Definition, Prospects, and Potentials (Comité pour la définition du musée, perspectives et potentiels ou MDPP) en décembre 2016.

La conduite de ce comité est attribuée, « cette fois-ci de manière toute à faire directe par la Présidente, à Jette Sandahl¹²⁵², qui rassemble un certain nombre de personnes autour d'elle » (F. Mairesse, Annexe 1). Certains avaient participé au MDWG (Lauran Bonilla-Merchav, David Fleming), mais plusieurs étaient nouveaux dans le processus (George Abungu, Margaret Anderson, Kenson Kwok, Richard West Jr). Composé à son origine de sept membres, auquel s'ajoute un représentant du secrétariat de l'ICOM (Afşin Altaylı) et du Conseil d'administration (Alberto Garlandini, vice-président de l'ICOM), le MDPP témoigne d'une modification des configurations relationnelles et de pouvoirs autour du sujet de la définition du musée. Il ne s'agit cependant pas d'une véritable rupture, car la direction de

¹²⁴⁹ « Que le rapport d'enquête du MDWG soit ensuite partagé avec les comités et les réseaux de l'ICOM — en tant que “document de travail” et outil pour en impliquer d'autres. L'enquête est bien adaptée au travail et à la discussion en cours sur la définition du musée de l'ICOM, par des collègues plus largement, ainsi que par le groupe de travail lui-même. » (ICOM, 2016, p. 2) (« *That the Survey Report by MDWG be later shared with ICOM Committees and networks – as a 'Working Document' and tool to engage others. The Survey is well suited for ongoing work and discussion of ICOM's museum definition, by colleagues more widely, as well as the WG itself.* »)

¹²⁵⁰ « *The Survey Report has been edited to a professional, publication-ready standard, for later use by ICOM members and networks (and checked with all MDWG members). It has been re-shaped to be experienced more like a 'conversation among colleagues' about the ICOM definition.* »

¹²⁵¹ « Comment développer des efforts multiples pour s'assurer que l'ICOM est ouvert, curieux et innovant dans son organisation pour saisir le potentiel de changement et d'adaptation dans l'environnement des musées, à la fois en interne et en externe ? » (Murphy, 2016, p. 1) (« *How might multiple efforts be developed to ensure that ICOM is open, enquiring, and organizationally innovative in grasping the potential of change and adaptation in the museums environment, both externally and internally?* »)

¹²⁵² Jette Sandahl était notamment la directrice fondatrice du Musée des femmes du Danemark (actuel KØN — Gender Museum Denmark) et du Musée des cultures du monde (Världskulturmuseet) de Göteborg, en Suède.



Bernice Murphy, dont le rôle dans la pensée d'une « nouvelle » définition n'est clairement pas à sous-estimer, avait préparé et labouré un terrain en attente d'être cultivé.

Le mandat qui est attribué au MDPP n'est pas, de prime abord, de formuler une nouvelle proposition de définition pour le monde des musées. En effet, le travail du MDWG n'avait abouti à « rien¹²⁵³ » (L. Bonilla-Merchav, Communication personnelle, 12 juillet 2021), ou du moins n'avait pas permis de trancher sur la nécessité — voir l'urgence — de modifier une formulation entrée dans les mœurs. Le comité est chargé à l'orée de l'année 2017 « d'une part de documenter et d'analyser les grandes tendances de société et la manière dont elles influencent les musées, dont ces derniers les anticipent, y résistent ou s'y adaptent, et d'autre part, de formuler des recommandations au Conseil d'administration et au conseil consultatif sur les éventuels besoins de réviser la définition actuelle » (MDPP, 2018, p. 4). De fait, son développement et son action peuvent être abordés en trois temps, qui s'articulent autour de la Conférence générale de Kyoto.

[2017-2018] Organisation des acteurs et des thématiques

La première phase de l'existence du MDPP s'organise autour ainsi de la première mission qui lui a été confiée, c'est-à-dire de réaliser « une étude globale sur les tendances liées au développement du musée et de proposer au conseil d'administration de l'ICOM une ou plusieurs reflétant ces évolutions » (Mairesse, 2020c, p. 57) et d'analyser les besoins de changement de la définition du musée. Jusqu'à la fin de l'année 2018, il s'agit donc pour le MDPP de s'interroger sur ce qu'il faut faire, s'il faut le faire, et comment¹²⁵⁴.

L'organisation se précise à partir de juin 2017, à l'occasion de la 32^e Assemblée générale ordinaire de l'ICOM. Avec la volonté d'« [aborder] la question de la définition du musée de l'extérieur » (MDPP, 2018, p. 5) et « de s'éloigner des approches conventionnelles » (MDPP, 2018, p. 5), Jette Sandahl propose aux membres de son comité plusieurs sujets, afin de mener recherches et études sur les « tendances de la société et des questions du XXI^e siècle ».

Parallèlement — et ce mot est choisi à dessein —, un second espace de discussion est engagé encore une fois par l'Icofom. Car aucun membre du Comité international pour la muséologie, pourtant moteur dans les réflexions sur la définition du musée, n'est intégré dans le MDPP. À cette date, le bureau du comité présidé par François Mairesse (2013-2019), décide de centrer une partie des réflexions autour de ce sujet. Un premier colloque est organisé à Paris du 9 au 11 juin 2017, suivant l'Assemblée générale ordinaire de l'ICOM¹²⁵⁵. La méthodologie de ce colloque, mettant les discussions de groupes autour de thématiques précises¹²⁵⁶, va

¹²⁵³ « *At the end of the day, the point is: we did have come up with nothing.* »

¹²⁵⁴ Ce programme prévisionnel est présenté au Conseil d'administration de l'ICOM en décembre 2016, juin 2017 et juin 2018, et au Conseil consultatif en juin 2017 et 2018.

¹²⁵⁵ Cela permet notamment à une partie des représentants de l'ICOM d'y assister, et Jette Sandahl y est invitée à faire une présentation.

¹²⁵⁶ Les textes de ces discussions (Mairesse, 2017) sont par ailleurs rassemblés et publiés en amont de la réunion.



inaugurer un modèle qui sera repris lors d'une dizaine de symposiums à travers le monde¹²⁵⁷. La question se porte alors au sein de l'ICOM de savoir si ces discussions peuvent être associées dans le processus officiel mené par le MDPP. Amené « par la volonté du Conseil », François Mairesse intègre le MDPP en janvier 2018, et fait figure — comme Alberto Garlandini — « de pièce un peu rapportée, voire d'alibi » (F. Mairesse, Annexe 1).

Jusqu'à l'automne 2018, les différents membres du MDPP travaillent ainsi sur les missions qui leur sont confiées et ce travail d'analyse s'enrichit de deux logiques de consultations, au travers des 37 tables-rondes coordonnées¹²⁵⁸ par Lauran Bonilla-Merchav (Bonilla-Merchav, 2019, p. 168) qui rassemblent près de 870 participants et des discussions organisées par Icofom, regroupant près de 1 000 personnes des quatre coins du globe.

La stratégie du MDPP se précise lors d'une réunion de ses membres à Singapour, mais laisse déjà apparaître des points de rupture. Les différents rapports des membres du MDPP avaient donné lieu en juin 2018 (Paris) à une présentation des « paramètres » sur lesquels fonder une nouvelle définition (L. Bonilla-Merchav, Communication personnelle, 12 juillet 2021). Cette structure est de nouveau évoquée à Singapour, où le MDPP travaille sur les recommandations à adresser au Conseil d'administration. Pour François Mairesse,

ce que j'avais évoqué d'emblée avec Jette [Sandahl], c'était de dire, il faut qu'on parle de fonctions, qu'on parle d'un certain nombre d'éléments et donc qu'on prépare un cadre. Mais son refus était absolument radical. Après, je me souviens effectivement. Facilement une demi-heure ou 3/4 d'heure de volonté de ma part, de proposer, etc., soutenu uniquement par Alberto Garlandini qui partageait exactement les mêmes idées — je pense que je peux le citer à ce niveau-là. Personne d'autre n'intervient, sinon Jette Sandahl qui refuse tout et pour laquelle il n'y a aucune négociation possible. (Annexe 1)

Néanmoins, un rapport est transmis sur les fondements de ce travail préliminaire le 9 décembre 2018 (MDPP, 2018), proposant ainsi un nouveau calendrier prévisionnel courant de décembre 2018 à septembre 2019 — et donc un processus, qui dès sa validation serait très serré en termes de temporalité — afin d'aboutir à une nouvelle définition qui serait soumise au vote lors de la Conférence générale de Kyoto. Le point central de ce processus s'appuie sur une logique participative, visant à dépasser les problématiques d'un faible engagement des membres de l'ICOM¹²⁵⁹ et de « canaliser l'excitation, l'enthousiasme et l'énergie positive de tous les membres, qui pourront ainsi proposer des définitions reflétant les nouvelles aspirations, responsabilités et possibilités des musées, ainsi qu'une plus grande réciprocité de leurs relations avec leur environnement » (MDPP, 2018, p. 13). Une plateforme en ligne doit ainsi être conçue à l'hiver 2018, afin d'être ouverte à toutes et tous de janvier à avril 2019. L'objectif est de recueillir des propositions de définition, de la manière la plus ouverte possible, « mais elles devraient toutefois faire référence aux valeurs, objectifs, fonctions,

¹²⁵⁷ Voir : Chapitre 1. 2. A. « Une définition impossible ? ».

¹²⁵⁸ Ces tables rondes seront évoquées et décrites *infra*.

¹²⁵⁹ Jette Sandahl et le MDPP font directement référence au forum de discussion d'ICOM-L (2003-2004).



modes et méthodes et responsabilités des musées, dans quelque ordre que ce soit et dans tout type de langage, du plus poétique au plus sobre » (MDPP, 2018, p. 15). Ouverte à toutes et tous, les différents comités de l'ICOM seraient également invités à soumettre leur propre proposition. Après suivi de ces propositions, une sélection (entre deux et cinq) serait présentée au Conseil d'administration en juin 2019. Et une seule serait proposée au vote.

La seconde logique soulignée par le MDPP réside dans la documentation et la communication autour de ce processus des différents outils de travail du comité, d'entretiens sur la nécessité de modifier la définition et, en juin 2019, la publication d'un numéro dédié de la revue *Museums International* (Sandahl, 2019d) regroupant les travaux des membres, mais également « des articles traitant des tendances sociétales actuelles écrits par des personnes n'appartenant pas au secteur des musées » (MDPP, 2018, p. 15). En décembre 2018, le processus est acté par l'ICOM. La route pour une nouvelle définition semble pavée.

[2019] Tensions et fractures

Les premiers mois de l'année 2019 se déroulent selon le plan proposé par le MDPP. La plateforme est mise en place sur le site web de l'ICOM et accueille, entre janvier et avril 2019, 269 contributions devant servir de soubassement pour une nouvelle définition du musée. Mais alors que la Conférence générale de Kyoto se rapproche, les tensions persistent et laissent percevoir les craquelures de l'entreprise.

En mai 2019, alors que le MDPP s'attache à l'examen des contributions reçues, le Comité français de l'ICOM s'empare du rapport « Recommandations formulées par le comité MDPP à l'intention du conseil d'administration de l'ICOM sur une éventuelle révision de la définition du musée » (MDPP, 2018), qui est enfin traduit en français. Il souligne, par l'entremise de sa présidente Juliette Raoul-Duval, la difficile adhésion aux propos soulevés par le MDPP, pourtant « préalable à toute contribution collective » (Raoul-Duval, 2019b, p. 1), notamment au regard de la « politisation inappropriée » de la définition et de l'éloignement du caractère professionnel de l'organisation.

Si cette réaction passe assez inaperçue, elle fait notamment écho à ce qui se déroule dans la même période au sein du MDPP. Car la première phase de sélection des définitions est opérée par Jette Sandahl et Afşin Altaylı en juin 2019 à partir des paramètres définis plus en amont. Vingt-sept seront soumises aux membres du MDPP : 17 provenant des contributions et répondants aux paramètres, huit composites¹²⁶⁰ et deux « repêchées » par Alberto Garlandini et François Mairesse (L. Bonilla-Merchav, Communication personnelle, 12 juillet 2021). Un vote en deux tours prend ainsi place au sein du comité, à partir de ce que (presque) l'ensemble des membres considère être « la base du travail que nous avons effectué » et qui, « semblaient

¹²⁶⁰ François Mairesse indique notamment que « Jette Sandahl fait un agrégat à partir de ce qu'on lui propose. Elle signale elle-même le fait qu'elle ait rajouté un certain nombre de définitions qu'elle a agrégées en quelque sorte, qui sont des collages qu'elle a fait à partir de petites choses qu'elle aurait grappiller dans le corpus » (Annexe 1), mais qui sont néanmoins documentées (L. Bonilla-Merchav, Communication personnelle, 12 juillet 2021).



être les meilleures [propositions] à envoyer au Conseil exécutif¹²⁶¹ » (L. Bonilla-Merchav, Communication personnelle, 12 juillet 2021). Le choix se porte sur cinq propositions¹²⁶², toutes « mixtes, abrégées, élargies, éditées et rééditées » — un choix assumé par le MDPP — et qui malgré « [leurs légères différences] dans leur approche, leur accent et leur ton [intègrent] toutes les fonctions uniques du musée dans un objectif social et humanitaire plus large et dans une intention démocratique¹²⁶³ » (Sandahl et MDPP, 2019, p. 2).

Là encore, tous ne partagent pas ce point de vue et la fragile unité du comité s'effrite. Car sur les cinq propositions sélectionnées, « [aucune n'] était en lien avec la définition actuelle de l'ICOM. Autant c'est tout à fait cohérent sur cinq propositions d'en avoir des très ouvertes. Mais en même temps, il faut quelque chose qui soit en raccord avec le passé... et il n'y en a plus aucune à ce niveau-là » (F. Mairesse, Annexe 1). Face à cette incompréhension, à la fois méthodologique et idéologique, François Mairesse décide d'un commun accord avec le bureau d'Icofom de démissionner du MDPP le 1^{er} juillet 2019, signalant dans le même temps l'incohérence du processus à la Présidente de l'ICOM et à son Conseil d'administration. Pourtant, et malgré les alertes traduisant la sensation d'une première dérive, le plan adopté est poursuivi. Le Conseil exécutif reçoit les cinq propositions de définitions du musée, « pertinentes, valides et fonctionnelles¹²⁶⁴ » (Sandahl et MDPP, 2019, p. 1) le 3 juillet 2019, qui contiennent selon le MDPP « des éléments d'espoir, des idéaux et des vœux pieux¹²⁶⁵ » (Sandahl et MDPP, 2019, p. 1). Le 25 juillet 2019, une des propositions est choisie — « ce qu'il pense être la moins mauvaise », diront certains (F. Mairesse, Annexe 1) —, augmentée du qualificatif « non lucratif », puis transmise à l'ensemble des comités de l'ICOM pour le vote du 7 septembre 2019.

Le monde découvre alors — avec une certaine stupeur — la définition qui pourrait être la prochaine à régir les musées dans le monde. Conçue en deux paragraphes, plus longue que la version alors actuelle (120 mots¹²⁶⁶ dans la proposition de 2019, pour 47 pour la version de 2007), elle relègue les fonctions muséales au second plan, fait disparaître les termes de « patrimoine culturel et immatériel », d'« éducation » en faveur de l'introduction d'un langage que d'aucuns qualifieront d'imprécis ou de « militant » (« lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques »; « dignité humaine » et « la justice sociale »; « égalité mondiale »; « bien-être planétaire »). Elle incarne ainsi la rupture, radicale et définitive, qui avait longtemps été cherchée, pour répondre aux enjeux du XXI^e siècle.

¹²⁶¹ « *We each selected the ones that we thought that, based on the work that we have done, was the best to send to the EB.* »

¹²⁶² Ces cinq propositions sont présentées en Annexe 1. « Définitions. Associations professionnelles ».

¹²⁶³ « *At this point of the process, all of the shortlisted five proposals are mixes, abridged, expanded, edited and reedited. They are slightly different, in approach, in emphasis and tone of voice, but they all embed the unique museum functions within a wider social and humanitarian purpose and democratic intent.* »

¹²⁶⁴ « *Relevant, valid and functional museum definitions.* »

¹²⁶⁵ « *It will contain elements of hope, ideals and wishful thinking, but should not just gloss over current conflicts or difficulties.* »

¹²⁶⁶ Ce comptage correspond à la version française. La proposition de nouvelle définition comporte 99 mots en anglais et 115 en espagnol.



Si le processus, se réclamant d'être à la fois démocratique, inclusif et transparent, a été plus ou moins suivi par les membres de l'ICOM — et peut-être avec une certaine torpeur au regard des multiples révisions que celle-ci avait connu jusqu'alors — personne n'avait idée de la tournure que celle-ci pourrait prendre. La « bataille de Kyoto » (Mairesse, 2020c) pouvait débiter.

[25 juillet — 31 août 2019] Organiser les stratégies

Six semaines avant la grand-messe de l'ICOM, alors que l'Europe est en vacances, le dévoilement de la définition agite l'ensemble de la communauté muséale. Les réactions sont immédiates, touchent des moyens d'expression habituellement peu bousculés par des questions d'ordre muséal : elles s'expriment d'abord sur les réseaux sociaux¹²⁶⁷, entre adhésion, critiques et ironie, puis sont reprises par la presse spécialisée et la presse généraliste. Il faut bien imaginer également que ces positions vont également décontenancer les membres du MDPP, comme si s'était opérée une incompréhension complète entre le processus et le produit final. Pour Luran Bonilla-Merchav,

Après [la publication de la proposition], tout à coup, quelques semaines plus tard, le désordre a commencé à se produire. Tous ces articles ont commencé à être publiés. Et les gens qui, au départ, étaient très satisfaits de la version publiée que nous avons partagée en ligne se sont d'abord dit : « Oh, mon Dieu, c'est génial, vous avez tout ce qu'il faut, c'est parfait, c'est merveilleux ! ». Et le deuxième après, « c'est la pire définition qui soit ! C'est une imposition d'idéaux qui ne sont pas les nôtres ! » [...] Et à partir du Comité permanent, nous avons les mains liées parce que nous travaillions pour le Bureau exécutif¹²⁶⁸. (Communication personnelle, 12 juillet 2021)

Dans cette cacophonie ambiante (qui, rappelons-le, se déroule sur un temps particulièrement restreint), les actions des comités s'organisent. Le comité français de l'ICOM — certainement alerté par rapport au précédent rapport — est l'un des premiers à réagir par la voix de sa présidente, Juliette Raoul-Duval. Jugeant que « la définition proposée (dans la version française) s'éloigne singulièrement de cette position par sa tonalité politique et [met] au second plan certains termes relatifs aux missions essentielles qui caractérisent toujours les métiers des musées » (Raoul-Duval, 2019a), celle-ci appelle à un report du vote initialement prévu le 7 septembre. Le sentiment est partagé par le président d'ICOM Europe, Luis Raposo, « qui joue un rôle très important sur les réseaux sociaux et qui d'emblée réagit » (F. Mairesse, Annexe 1). Une stratégie est développée conjointement entre ICOM Europe, ICOM France

¹²⁶⁷ Certaines de ces réactions ont été analysées dans l'article d'Olivier Fabry (2019) « Appartenez-vous à une organisation révolutionnaire d'extrême gauche ? Retour sur les réactions à la suite de la proposition de redéfinition du musée ». Elles ne sont évidemment pas exhaustives, puisque difficilement regroupables, mais donnent un avant-goût de l'agitation ambiante.

¹²⁶⁸ « *And after it is published, all of a sudden, a couple of weeks later, the mess started to happen. And all these articles start to get published. And people who at first were very happy with the proposed published version that we shared online, at first they were like "Oh my god, this is great, you have everything in there, it's perfect, it's wonderful". And the second after "it is the worst definition ever! It's an imposition of ideals that aren't ours!" [...] And from the Standing Committee, we were kind of hand ties because we worked for the Executive Board.* »



et Icofom : ils fédèrent ainsi une partie des réactions qui émergent individuellement, afin de « changer les choses » :

C'est de là que vient l'idée de créer une lettre pour demander de « postponer » [reporter] la décision et de la faire signer par le plus grand nombre de comités possible. C'est ce cadre-là qui va nous amener à recueillir des voix. Évidemment, Luis [Raposo] a un très grand réseau au niveau d'ICOM Europe et beaucoup de collègues vont tout de suite réagir. Nous, par le biais d'Icofom, on a des réseaux, des relais très puissants en Amérique latine et dans les comités internationaux. Tous ces éléments vont amener la lettre qui permettra justement de nous positionner contre la proposition et évidemment de faire un écho supplémentaire pour que tout le monde soit au courant qu'il y a un problème. Mais le point important, c'est qu'effectivement, c'est cette action qui va permettre de lancer la réaction et donc officiellement de faire les propositions d'une nouvelle révision. (F. Mairesse, Annexe 1)

De fait, le 12 août 2019, une lettre signée par 27 comités nationaux¹²⁶⁹ — « uniquement », dira Luis Raposo (3 septembre 2019, Annexe 1), « parce que nous n'avons eu que dix jours pour établir le contact » — et sept comités internationaux¹²⁷⁰ est publiée et diffusée à l'attention des membres de l'ICOM et du Conseil exécutif de l'organisation. Arguant que « cette proposition ne fait pas partie des contributions présentées par les membres ou des associations à l'ICOM » (ICOM Argentine et al., 2019) et pointant du doigt une « méthode d'élaboration [...] peu transparente et sans véritable espace de discussion » (voir *infra*), ces comités invitent le Conseil exécutif à « reporter l'Assemblée générale extraordinaire d'ICOM afin de poursuivre, avec les comités nationaux et internationaux, la réflexion sur la nouvelle définition des musées » (ICOM Argentine et al., 2019). Cette réaction forte n'infléchit pas la position de l'organisation. Si la Présidente Suay Aksoy affirme dans une lettre du 31 août 2019, veille du coup d'envoi de la Conférence générale de Kyoto, prendre la mesure des inquiétudes exprimées par tout un chacun en modifiant le programme annoncé pour y dégager « 90 minutes de débat » (Aksoy, 2019), aucun report ne semble alors possible. Il faudra se rendre à Kyoto, car « c'est là qu'auront lieu et le débat, et la décision finale *par* le vote sur la proposition de nouvelle définition du musée » (Aksoy, 2019).

[1-7 septembre 2019] « Une discussion dangereuse entre nous¹²⁷¹ » : la Conférence générale de Kyoto

La Conférence générale de Kyoto s'ouvre ainsi le 1^{er} septembre dans un climat de haute tension. La proposition d'une nouvelle définition et le vote fatidique sont dans tous les esprits, quels que soient les débats et les sujets que l'on aborde. Dans ce lieu de rencontre, les

¹²⁶⁹ Allemagne, Argentine, Arménie, Autriche, Belgique, Bosnie et Herzégovine, Canada, Chili, Croatie, Espagne, France, Géorgie, Grèce, Italie, Iran, Irlande, Israël, Lettonie, Lituanie, Pologne, Portugal, République tchèque, Russie, Slovaquie, Suisse, Turquie, Ukraine.

¹²⁷⁰ CECA, Demhist (Comité international pour les demeures historiques-musées), UMAC, ICMAH (Comité international pour les musées et collections d'archéologie et d'histoire), Icofom, Icomon (Comité international pour les musées bancaires et monétaires), ICTOP.

¹²⁷¹ Cette expression (« *an unsafe discussion among us* ») est reprise de l'intervention d'une des participantes de l'atelier de réflexion 2 sur la nouvelle définition, ayant pris place le 3 septembre 2019. Les retranscriptions de ces discussions (anonymisées) sont présentées en Annexe 1. « Paroles. Conférence générale de Kyoto ».



traditionnelles formules de politesse « D’où venez-vous ? » ou « Dans quel établissement travaillez-vous ? » sont substituées par l’inévitable « Que pensez-vous de la nouvelle définition du musée ? » pour jauger son interlocuteur. L’enjeu reste cependant le vote, dont le compte à rebours est lancé. De fait, la définition électrise : elle n’est plus seulement la colonne vertébrale de l’ICOM, mais de sa Conférence générale. Si les enjeux stratégiques se jouent hors des moments officialisés¹²⁷², les sessions qui lui sont dédiées constituent des espaces d’expression où vont émerger les différentes visions des membres de l’ICOM et permettent de saisir la teneur du malaise.

FIGURE 59 : Le Centre de congrès international de Kyoto (Japon)



© Olivia Guiragossian

TABLEAU 36 : Séances consacrées à la définition du musée¹²⁷³

3 septembre 2019 (matin)	Séance plénière : Définition du musée — la colonne vertébrale de l’ICOM (1 h 30)
3 septembre 2019 (après-midi)	Ateliers (2) : La colonne vertébrale des musées ? Tables rondes sur une nouvelle définition du musée (2 x 1 h 30)
5 septembre 2019 (journée)	Session hors site du Comité international pour la Muséologie — Icofom (Doshisha University) sur le thème de la définition du musée
7 septembre 2019 (matin)	Assemblée générale extraordinaire

Organisation des discussions

Une séance plénière reprenant la ligne de conduite du MDPP « La définition du musée : la colonne vertébrale de l’ICOM » a lieu le 3 septembre. Modérée par Jette Sandahl, elle voit les

¹²⁷² Hormis pour l’Assemblée générale Extraordinaire, comme nous le verrons *infra*.

¹²⁷³ Il s’agit principalement des sessions auxquelles j’ai eu l’occasion de participer. Néanmoins, d’autres comités ont pu intégrer la question de la définition dans leurs programmes respectifs.



interventions successives¹²⁷⁴ de membres du Comité permanent (dans l'ordre : Richard West Jr, George Abungu, Margaret Anderson et Lauran Bonilla-Merchav) ou de personnalités externes (Nirmal Kishnani, National University of Singapore ; Soshe Kassi, University of Cape Town). Ces présentations permettent d'aborder des sujets d'actualités (environnement, décolonisation, enjeux de la définition au XXI^e siècle, relation et inclusion des communautés, etc.), car comme le rappelle Suay Aksoy dans son introduction « l'ICOM évolue en même temps que les musées et la société¹²⁷⁵ » (Annexe 1). Le musée devient un lieu sécurisé pour des idées qui ne le sont pas (« *a safe place for unsafe ideas* », comme le décrit Richard West Jr.), invitant au dialogue critique et aux pratiques participatives. La proposition de nouvelle définition permet également de guérir les blessures du passé, d'effacer le souvenir des injustices et permet à ceux qui ne se sentent pas légitimes de faire partie à nouveau de l'histoire. Pourtant, cette perspective « aspirationnelle » peine à expliciter entièrement les relations existantes entre le musée et sa définition.

L'intérêt de cette séance ne réside pas tant dans ces présentations — que l'on pourrait qualifier de « consensuelles » tant elles incarnent la philosophie poursuivie par le MDPP dans ses années d'exploration — que dans ses dernières minutes. Si le format des plénières laisse habituellement un peu de temps aux échanges avec la salle, ici ce temps (soit six minutes) a été consacré pour présenter (et d'une certaine manière, reconnaître) les deux positions cristallisées autour du vote de la définition, entre maintien et report. Bruno Brulon Soares (Brésil, vice-président d'Icofom) représentait la position des comités nationaux et internationaux réclamant un report du vote, permettant un véritable temps de discussion pour une définition dont la nature opérationnelle ne peut se satisfaire d'un vote sans appropriation des différents contextes dans lesquelles celle-ci s'applique. Ainsi,

Ce que nous proposons ici, c'est une occasion pour la communauté des musées et la communauté de l'ICOM d'essayer de discuter d'une expérience : les termes d'une définition qui ne sera jamais définitive. Et je voudrais rappeler que parfois, voter « oui » ou « non », comme l'histoire récente l'a montré, n'aboutit pas vraiment à la démocratie¹²⁷⁶. Parfois, c'est même le contraire qui se produit¹²⁷⁷. (Session plénière, 3 septembre 2019, Annexe 1)

À son opposé, Lonnie G. Bunch III (États-Unis, Smithsonian Institution) portait l'étendard des tenants du changement, clamant la validité du processus et la pertinence de son résultat, qui doit, dans un mouvement démocratique, être soumis au vote.

Combien de temps attendons-nous ? Combien de temps devons-nous remettre à plus tard ? Il ne s'agit pas de dire qu'il y a un groupe qui pense que nous avons raison et

¹²⁷⁴ La retranscription de l'intégralité de cette session est disponible en Annexe 1. « Paroles. Conférence générale de Kyoto ».

¹²⁷⁵ « *ICOM is changing as museums are changing and as does society change.* »

¹²⁷⁶ Cette remarque faisait ainsi référence au basculement politique rencontré notamment par les États-Unis avec l'élection présidentielle de Donald Trump (2017), et plus spécifiquement, par l'accession de Jair Bolsonaro au Brésil (2018).

¹²⁷⁷ « *What are we are proposing here is an opportunity for the museum community and the ICOM community to try to discuss an experiment: the terms of a definition that is never going to be definite. And I would like to remind us saying that, that sometimes to vote "yes" or "no", like recent history has shown, doesn't really result in democracy. Sometimes it can result quite in the opposite.* »



que l'autre groupe a tort. Il s'agit simplement de dire que la profession a beaucoup changé et que nous voulons tous trouver le moyen de faire en sorte que les musées que nous aimons soient une valeur¹²⁷⁸. (Session plénière, 3 septembre 2019, Annexe 1)

Ces interventions permettent de nuancer une « fausse polarisation¹²⁷⁹ » ou une « fausse dichotomie » — telle qu'elle est souvent mentionnée par les participants et participantes de la Conférence¹²⁸⁰ —, les positions tenues par les membres de l'ICOM étant décrites par une caricaturale opposition entre « conservatisme » et « progressisme », encouragée par l'origine européenne de ces réactions. Ce qu'il apparaît finalement, c'est que les positions sont perçues autour des enjeux du vote et non pas sur celle du changement, qui semble accepté par (quasiment) toutes et tous.

L'organisation des deux sessions d'« ateliers » (3 septembre 2019) qui suivirent a entériné cette dualité. Ces moments¹²⁸¹ étaient organisés autour d'interventions « officielles » (30 minutes) et d'interventions ouvertes des participants (une heure), abordés autour des deux positionnements. La première série, modérée par Jette Sandahl, a vu se succéder les membres du Comité permanent : Alberto Garlandini, David Fleming, Kenson Kwok, Laurant Bonilla-Merchav, Margaret Anderson, Richard West Jr. Dans ce panel, seule l'intervention d'Alberto Garlandini, rappelant qu'« une définition devrait être aussi inclusive et partagée que possible et respecter toutes les opinions diverses, maintenant en réseau, ainsi que la continuité de l'histoire et de la muséologie de l'ICOM¹²⁸² » (Annexe 1), détonne. Le reste des membres du MDPP, défendant les valeurs présentées dans la proposition de nouvelle définition, s'accordent à valoriser le maintien de son vote. La deuxième séance¹²⁸³, gérée par Juliette Raoul-Duval, apparaît comme donnant la parole aux points de vue dissidents, au travers des voix de Sergio Servellon (président d'ICOM Belgique), Luis Raposo, Slavko Spasić (président d'ICOM Serbie), Markus Walz (ICOM Allemagne), François Mairesse et Luis Repetto (président d'ICOM-LAC et vice-président d'ICOM Pérou).

¹²⁷⁸ « *How long do we wait? How long do we postpone? Really getting to the point that says, "This is not saying there's a group that believes that we are right and the other group is wrong." What this is simply saying is that the profession has changed so much, and that we all want to find the way to make sure that the museums we love are a value.* »

¹²⁷⁹ Le terme a notamment été utilisé lors de l'Assemblée générale extraordinaire du 7 septembre 2019 par Sergio Servellon, président d'ICOM Belgique.

¹²⁸⁰ Voir : Annexe 1. « Paroles. Conférence générale de Kyoto »

¹²⁸¹ Les retranscriptions de ces deux séances sont disponibles en Annexe 1. « Paroles. Conférence générale de Kyoto ».

¹²⁸² « *A definition should be as inclusive and shared as possible as well as respectful of all the diverse opinions, now networker, and also respect the continuity of ICOM history and museology.* »

¹²⁸³ Cette séance correspond à l'espace de débat annoncé quelques jours plus tôt par Suay Aksoy (voir *supra*).



FIGURE 60. « La colonne vertébrale des musées ? Table ronde sur une nouvelle définition du musée », Atelier 1 (3 septembre 2019)



© Olivia Guiragossian

Ceci n'est pas une définition

Hors de cette structuration, entre « pour » et « contre » le vote, ces deux séances ont permis d'écouter les réflexions et de percevoir les principaux arguments et réflexions qui ont traversé la communauté muséale, mélangeant ainsi les vues des représentants et des représentantes des comités de l'ICOM, mais également des membres individuels. D'une certaine manière, ce sont les mêmes lignes qui ont été développées lors de l'Assemblée générale extraordinaire, mais que l'on retrouvera en aval de la conférence, dans les multiples consultations post-Kyoto. Sans revenir sur un état des lieux exhaustif de l'ensemble des arguments avancés, remarquons que plusieurs niveaux de lecture pouvaient alors être dégagés, complexifiant ainsi des positionnements de chacun : sur la définition même, sur le processus engagé¹²⁸⁴ et surtout, sur le vote et ses implications pour l'ICOM en tant qu'organisation.

Dans cet assemblage de félicitations et de critiques, jaugé à l'aune de l'applaudimètre, un élément apparaît être particulièrement structurant. Car la mésentente réside principalement dans la compréhension de ce qu'est une définition et du rôle qui lui est attribué. Une large partie des participants et des participantes reprochent en effet à la nouvelle proposition de définition de ne pas en être une, mais de s'apparenter à une déclaration de missions¹²⁸⁵ (« *mission statement* »). La question a été énoncée clairement par l'une des participantes lors des débats : « Pourquoi vous êtes-vous concentré sur la redéfinition du mot “musée” au lieu de discuter de la déclaration de mission de l'ICOM, qui figure dans le Code de

¹²⁸⁴ Ce point sera développé *infra*.

¹²⁸⁵ Ce point est développé par François Mairesse dans l'article « Museum diversity through the lens of the Kyoto Definition » (2020d).



déontologie¹²⁸⁶ ? » (Atelier 1, 3 septembre 2019, Annexe 1). Et Jette Sandahl de répondre que « la définition actuelle n'est pas non plus celle à laquelle tout le monde répond dans les moindres détails. Je pense que toute définition de ce type sera aussi en partie la raison pour laquelle nous appelons une mission, il y aura un élément d'espoir dans chacun d'entre eux, et de l'ambition¹²⁸⁷ » (Atelier 1, 3 septembre 2019, Annexe 1). Une telle conception peut apparaître déconnectée de la réalité du fait définitionnel, en particulier pour le lecteur qui aura traversé l'ensemble de ces pages, car si elle parle d'éléments descriptifs et d'aspects normatifs, elle oblitère le contexte d'utilisation de cet outil. Ou peut-être en a-t-elle une autre conception ?

Plusieurs membres ont signalé le caractère imprécis de la proposition de nouvelle définition, jugeant qu'elle ne permettait pas d'affirmer ce qui relève du domaine muséal ou non, car gommant les frontières avec d'autres formes d'institutions. De fait, « comment pourront-ils distinguer les musées des autres organisations¹²⁸⁸ ? » (Atelier 1, 3 septembre 2019, Annexe 1). Comme l'a rappelé Markus Walz, « une définition doit être inclusive et excluante pour dire quelles sont nos frontières par rapport à ce qui est décrit dans ce texte, et ce texte est totalement différent¹²⁸⁹ » (Atelier 2, 3 septembre, Annexe 1).

Si vous ne pouvez pas croire ce que je dis ici, essayez d'affiner ce texte. Si vous sortez la définition officielle des statuts de l'ICOM et que vous l'affinez, vous entendrez que le musée est une institution permanente pour plusieurs aspects particuliers du travail dans les musées que vous pouvez extraire très simplement de ce texte. [...] Nous n'entendrons rien sur les musées et c'est le problème de ce texte. Il ne s'agit pas d'une définition¹²⁹⁰. (M. Walz, 3 septembre 2019, Annexe 1)

Markus Walz souligne ainsi — et il est intéressant de noter qu'il sera l'un des seuls à aborder le sujet lors de l'Assemblée générale extraordinaire — l'impact d'une telle proposition pour l'ICOM dans le cadre de l'adhésion des membres, qui pourrait dès lors complètement changer de morphologie. Car, comme François Mairesse l'indique à sa suite, elle ne permet qu'une prise en charge très partielle du monde des musées :

Elle parle très bien de certains musées, certains musées d'avant-garde en quelque sorte, qui essaient de goûter et vraiment de se battre à nouveau, d'imposer certaines valeurs, des valeurs très importantes. Mais il y a beaucoup d'autres musées. Ils ne font pas exactement cela et d'une certaine manière, si tous les musées se battaient

¹²⁸⁶ « *Why did you focus on redefining the word "museum" instead of discussing the mission statement of ICOM, which is in the Code of Ethics?* »

¹²⁸⁷ « *The current definition is also not one that everyone fulfils in every detail, I think any definition like that will also be partly why we call a mission, there will be an element of hope in them all, and ambition.* »

¹²⁸⁸ « *How will they be able to separate museums from other organizations?* »

¹²⁸⁹ « *A definition has to be inclusive and to exclude as to say what our borders for that, what is described in this text and this text is totally another thing.* »

¹²⁹⁰ « *But a definition is totally another thing. If you can't believe what I'm saying here, try to sharpen this text. If you take the actual official definition out of the statutes of ICOM and sharpen it, then you will hear that the museum is a permanent institution for several special aspects of working in museums that you can get out very simply out of this text. [...] We will hear nothing about museums and that's the problem of this text. It is not a definition.* »



exactement pour les mêmes choses, le monde serait vraiment ennuyeux¹²⁹¹. (Atelier 2, 3 septembre 2019, Annexe 1)

En l'état, la proposition de nouvelle définition pourrait même mener « à l'exclusion de la plupart des membres actuels, la quasi-totalité des musées (dont le Louvre) ne répondant pas au prescrit de la définition » (Mairesse, 2020c, p. 59). On serait ainsi en droit de s'interroger sur les raisons que cet « oubli » ou du moins de l'absence d'une prise de conscience de ce point central — et pourtant si peu significatif — qui oblitère la raison d'être première de la définition du musée de l'ICOM.

L'une des hypothèses pour l'expliquer se retrouve peut-être, plusieurs années auparavant, dans les discussions engagées entre 2003 et 2004 sur le forum ICOM-L. Dans un message daté du 10 octobre 2003 (voir *supra*), Bernice Murphy rappelle — entre parenthèses — que « nous devrions nous rappeler d'éviter la confusion fréquente qui s'est produite dans ces discussions au cours des années entre la définition des MUSÉES et la définition de l'éligibilité à l'adhésion à l'ICOM — qui sont deux objectifs différents¹²⁹² » (Murphy, 2003). En considérant par ailleurs l'influence de la pensée de Bernice Murphy¹²⁹³ dans le travail de Jette Sandahl et du MDPP (qui s'inscrivent dans la même volonté de transformation radicale de la définition), il semblerait qu'un glissement se soit opéré dans la prise en compte même de cet outil et de son utilisation dans un cadre organisationnel donné.

Un second point, lié à l'usage de la définition, mais cette fois-ci largement souligné dans les multiples interventions avant, pendant et après Kyoto, peut permettre de réinterroger la conception de la définition. Car le rôle de la définition dans les législations nationales est véritable¹²⁹⁴ et « [les gouvernements ont] besoin de la définition de l'ICOM » (Atelier 1, 3 septembre 2019, Annexe 1). Pour certains, la nouvelle mouture permettrait d'élargir les limites du travail dans lesquels les musées opèrent¹²⁹⁵. Pour d'autres, elle rompt la possibilité

¹²⁹¹ « *It speaks about some very well about some museums, some avant-garde museum somehow that try to taste and really to fight again, to force some values, very important values. But there are a lot of other museums. They do not do exactly that and somehow, if all of the museum went exactly fighting for the same things, the world would be really boring.* »

¹²⁹² « *We should remember to avoid the frequent confusion arising in these discussions over the years between defining MUSEUMS and defining eligibility for MEMBERSHIP OF ICOM – which are two different objectives.* »

¹²⁹³ Néanmoins, on pourrait aussi revenir sur le rapport d'ICOM-RTF où il est proposé que l'ICOM adopte une déclaration de valeurs (R1 et R2) (Murphy et ICOM-RTF, 2000, p. 4-5).

¹²⁹⁴ Voir notamment : Annexe 1. « Définitions. Étude : définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal : du musées aux musées » et Chapitre 7. 2. « Une vision, plusieurs périmètres ».

¹²⁹⁵ Pour l'un des participants (ICOM Norvège) par exemple, « si le gouvernement utilise cette définition, je suppose que le musée est censé travailler dans les limites fixées par la définition. Il serait donc préférable d'avoir des limites plus larges pour travailler ? C'est ce que je vois dans la nouvelle définition » (Atelier 1, 3 septembre 2019, Annexe 1). (« *If the government uses that, I suppose that the museum is supposed to work within those limits, that the definition sets. It would be very much better if you have wider limits to work then? And that's what I see from the new definition.* »)



de dialogue avec les acteurs politiques¹²⁹⁶ et minore la crédibilité de l'ICOM comme référent mondial. De fait, les avis divergent, même s'ils soulignent en grande partie vers l'effet pervers d'une telle proposition dans les contextes politiques nationaux. Mais ce qui apparaît de manière moins prégnante, ce sont les implications d'une telle définition qui ne sont pas mesurées pour les pays qui n'ont pas le luxe d'avoir leur propre législation. En tout état de cause, il semblerait surtout que cet aspect législatif n'a que peu été pris en compte dans le processus de définition. Bruno Brulon Soares raconte ainsi :

J'ai posé cette question à Jette [Sandahl] à Kyoto, qui m'a répondu : « Rick West est avocat et il dit que la définition est valable ». C'est tout. Mais je ne sais pas, je sais qu'elle aurait dû savoir qu'il y avait un problème, parce que c'était un avocat des États-Unis... parce que c'est l'un des problèmes qui ont été soulevés à Kyoto à propos de la définition. Elle n'est pas juridiquement valable¹²⁹⁷. (Communication personnelle, 12 juillet 2021)

Les enjeux pour la pertinence de l'ICOM

Et de fait, l'ensemble des discussions sont marquées par l'absence d'éclairage sur les implications réelles du vote. Quel serait l'impact dans la sphère des musées et sur la sphère politique si celle-ci venait à être adoptée ? *A contrario*, son rejet allait-il signifier l'abandon définitif d'un projet de redéfinition duquel l'ICOM était seulement « à moitié enceint » et dont « le bébé n'est pas prêt à être libéré¹²⁹⁸ », comme l'a signalé une membre du comité allemand (Atelier 2, 3 septembre 2019, Annexe 1) ? Pouvait-on envisager une tentative pour une proposition plus fédératrice ? Et dans l'hypothèse d'un report — vu pour certains comme un mouvement antidémocratique¹²⁹⁹ —, qu'advierait-il du travail réalisé par le MDPP ? La

¹²⁹⁶ D'après un participant (ICOM Roumanie), « [Les politiques] ont parfaitement compris ce qu'était un musée [avec la définition de 2001]. Il n'y a pas eu de discussion ni d'opposition à la définition juridique de l'ICOM qui a été reprise et traduite dans notre législation. Bien sûr, il n'est pas obligatoire de transférer la définition visuelle du musée de l'ICOM aux législations nationales. Mais, vous savez, chaque fois que je défends la position de l'ICOM et la position de mon musée dans mon pays devant des politiciens, je dis toujours "c'est ce que l'ICOM a dit" et "c'est l'organisme le plus important pour les musées dans le monde" » (Atelier 2, 3 septembre 2019, Annexe 1). (« *But the problem was that all the members of the Parliament, they understood perfectly what was about a museum. It was no discussion and no opposition, to the legal definition of ICOM which was taken, translated in our legislation. Of course there is not mandatory to move the visual definition of the museum from ICOM to the national legislation. But, you know, each time when I'm defending the ICOM position and the position of my museum in my country in front of politicians, I'm always saying "This is what ICOM has said" and "this is the most important organism for museums in the world".* »)

¹²⁹⁷ « *I asked this question to Jette [Sandahl] in Kyoto, her answer was "Rick West is a lawyer and he said the definition works". That was it. But I don't know, I know that she, in a way, should have known that there was a problem, because he was a lawyer in the United States... because that was one of the problems that was raised in Kyoto about the definition. It's not legally good.* »

¹²⁹⁸ « *I know that you might know us as annoying but you can't be half pregnant. And I think we are right now in the situation that we are half pregnant. The baby is not ready to be released.* »

¹²⁹⁹ Pour une membre d'ICOM Chypre : « En fin de compte, les définitions sont toutes élaborées par des personnes. Et elles ont changé. Si nous ne décidons pas de changer la définition maintenant, c'est une belle déclaration ? Si nous ne choisissons pas, nous ne le saurons pas et nous ne la changerons pas, ce serait donc une déclaration politique » (Atelier 1, 3 septembre 2019, Annexe 1). (« *At the end of the day, definitions are all made by people. And they changed. If we don't decide to change the definition now, it's a nice statement. If we don't choose, we won't know and we won't change it so it would be a political statement.* »)



définition proposée pouvait-elle évoluer ? Le défaut de réponses claires exacerbe ainsi une situation de confusion et les points de dissensions. Certains comités nationaux menacent notamment de se retirer de l'ICOM dans le cas d'un passage, faisant peser la menace de son implosion et de son affaiblissement. Comme le soulignait une participante canadienne : « Si certains comités nationaux décidaient de se retirer, nous serions beaucoup plus faibles. L'Unesco est beaucoup plus faible parce que les États-Unis viennent de la quitter. Ne l'oubliez pas. Et nous ne voulons pas que cette belle organisation, extraordinairement stimulante, connaisse le même sort en ce moment précis¹³⁰⁰ » (Atelier 2, 3 septembre 2019, Annexe 1). Pour un des membres d'ICOM Pays-Bas, qui ne soutient pas le report du vote, celui-ci représente « une bonne enquête pour voir si la communauté ICOM est unie » (Atelier 1, 3 septembre 2019, Annexe 1). Les craintes (ou les espoirs) se portent donc à la fois sur les changements qu'une telle définition peut opérer sur le monde des musées, mais également sur la communauté muséale internationale.

« N'a pas voté ! »

Le 7 septembre, l'Assemblée générale extraordinaire s'ouvre sur la perspective d'un choix entre « oui » et « non », que le Conseil exécutif — assez absent des débats — n'a jusqu'alors pas modifié. La proposition de nouvelle définition est rappelée par la présidente Suay Aksoy, suivie d'un rappel du processus par Jette Sandahl, indiquant que son résultat est « un outil qui sera aiguisé dans les années à venir¹³⁰¹ ». Les discussions s'ouvrent par une lettre de réserve portée par ICOM France et Juliette Raoul-Duval, qui remet au centre des discussions une proposition de report. Les interventions des représentants et des représentantes des différents comités de l'ICOM vont se succéder (Tab. 37), reprenant les principaux arguments entendus tout au long de la Conférence générale, soit dans l'ordre d'intervention l'Australie — qui interroge, « voulons-nous rester dans le passé¹³⁰² ? » —, l'Autriche, l'Europe, les Pays-Bas, la CECA, le Canada, l'ICR, l'Icofom, l'Allemagne, la Belgique, l'ICOM-LAC, l'Argentine, l'Intercom, le Brésil, l'Italie, l'Iran et Israël — dans un moment d'union inespéré pour ces deux pays¹³⁰³ — et les États-Unis.

¹³⁰⁰ « *If some National Committee decided to leave, would we be much weaker. The Unesco is much weaker because the United States has just left. Don't forget that. And we don't want to have this beautiful, extraordinary stimulating organization in this very precise moment having the same fate.* »

¹³⁰¹ « *A tool that will be sharpened in the next years.* »

¹³⁰² « *Do we want to stay in the past?* »

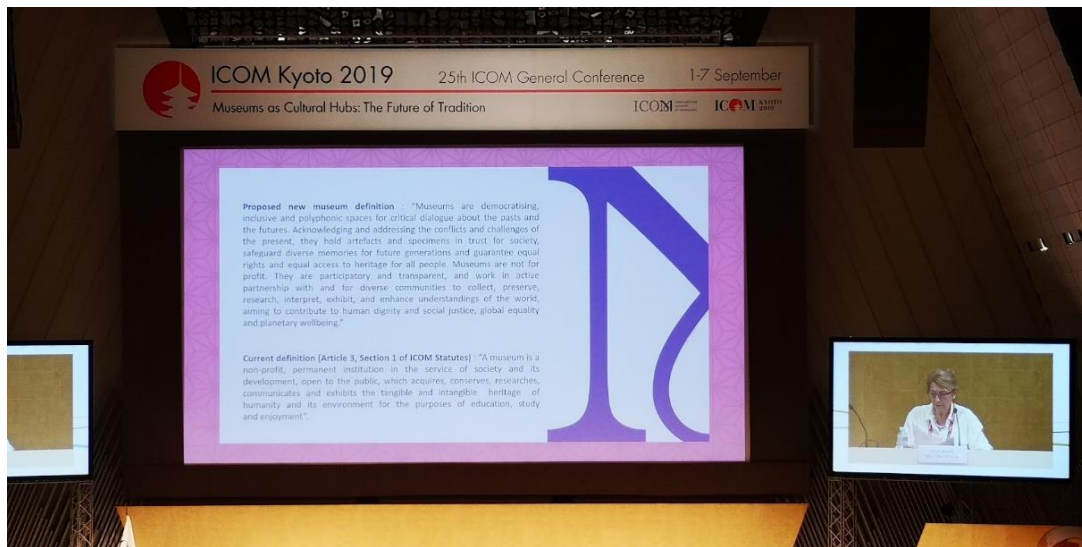
¹³⁰³ La représentante d'ICOM Israël souligne que « pour la première fois, l'Iran et Israël se sont mis d'accord, donc nous pouvons tous être d'accord ». (« *It's the first time that Iran and Israël will agree, so we can all agree.* »)



TABLEAU 37. Positionnement des représentants et représentantes des comités de l'ICOM ayant pris la parole lors de l'Assemblée extraordinaire générale.

Pour le report ou le refus de la proposition de nouvelle définition	ICOM France, Autriche, Europe, CECA, Canada, ICR, Icofom, Allemagne, Belgique, ICOM-LAC, Argentine, Brésil, Italie, Iran, Israël, Guatemala
Pour le maintien du vote et la proposition de la nouvelle définition	Australie, Pays-Bas, Intercom, États-Unis, Danemark

FIGURE 61. Assemblée générale extraordinaire de l'ICOM, 7 septembre 2019, en présence de la présidente Suay Aksoy.



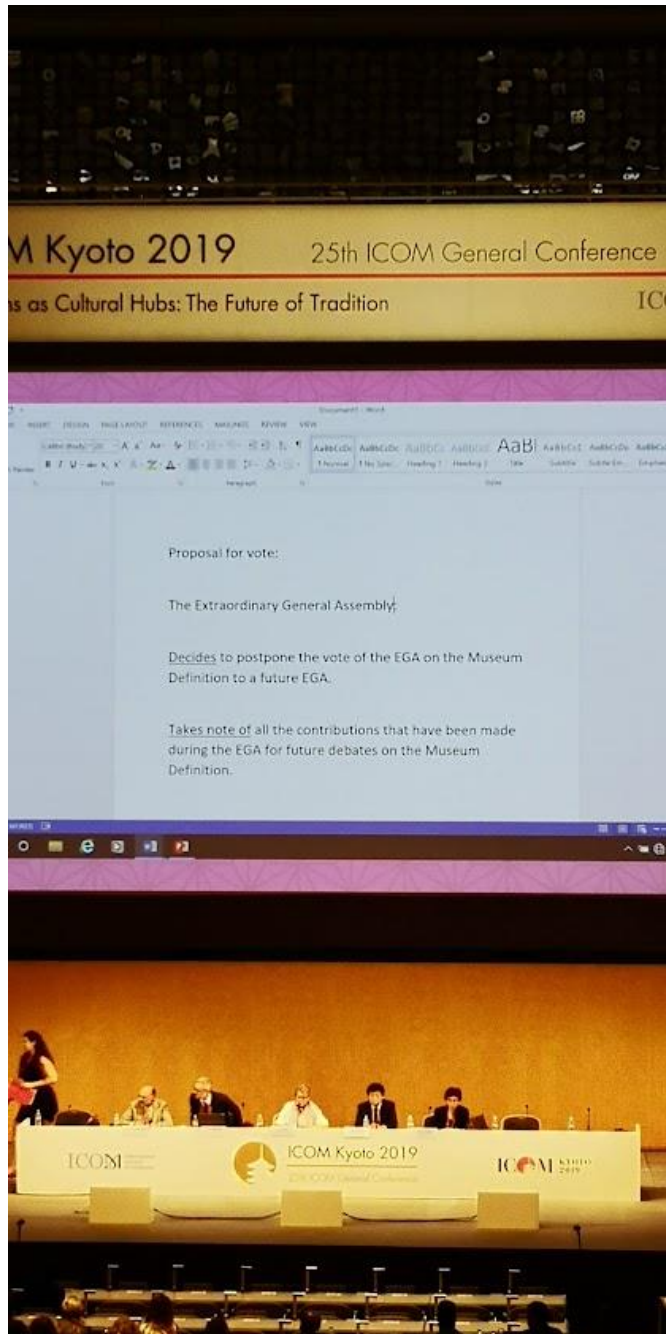
© Olivia Guiragossian

Et puis, le coup de théâtre : après ce tour de parole, Suay Aksoy annonce la transformation de l'Agenda initialement voté en début de séance, revenant sur la proposition d'un texte amendé par ICOM France d'un report qui est à ce moment-là demandé par plus de 50 comités¹³⁰⁴. Si cet amendement est adopté, le vote sera reporté. Dans le cas contraire, le vote sera engagé sur la définition du musée. Les discussions se poursuivent : le représentant d'ICOM Australie propose le report du vote tout en restant sur la base de la nouvelle définition ; les Danois, les Néerlandais et les Suédois refusent de procéder au vote pour le report puisque n'étant pas à l'ordre du jour adopté ; les représentants d'ICOM-US et d'Intercom montrent leur indignation. Finalement, après des débats à bâtons rompus sur la poursuite du processus et sa limite temporelle, soulevant là encore des tensions allant jusqu'à la menace de rupture, l'Assemblée générale extraordinaire décide du report du vote à 70,41 % des voix.

¹³⁰⁴ Cet argument, et le chiffre avancé, est celui cité par Suay Aksoy lors de l'Assemblée générale extraordinaire de Kyoto le 7 septembre 2019.



FIGURE 62. Assemblée générale extraordinaire de l'ICOM, 7 septembre 2019 : la décision de report du vote.



© Olivia Guiragossian

La Conférence générale de Kyoto se clôture ainsi par une plongée dans l'inconnu. Si le report a été voté, pour donner du temps aux comités de discuter, de se rassembler, rien ne garantit à ce moment-là que le processus engagé par le MDPP ira plus loin, sera modifié, ou simplement abandonné.



C. De Kyoto à Prague : entre ruptures et réconciliations

Les mois suivant la Conférence générale de Kyoto sont marqués par deux mouvements particulièrement contrastés, entre un certain immobilisme de l'ICOM même et de son Conseil exécutif, et l'élan retrouvé finalement au sein des Comités nationaux et internationaux, qui engage et se réapproprient les discussions autour de la proposition de nouvelle définition comme demandé à Kyoto.

[2019-2020] Vers une crise institutionnelle

Au retour de Kyoto, un certain doute plane sur l'avenir et le mandat confié au MDPP. Le comité permanent, toujours présidé par Jette Sandahl, envoie le 22 septembre au Conseil exécutif (soit uniquement deux semaines après l'Assemblée générale extraordinaire) une nouvelle méthodologie et un plan d'action, laissé lettre morte (L. Bonilla-Merchav, Communication personnelle, 12 juillet 2021). Au mois de décembre de la même année, le Conseil exécutif acte la poursuite du processus par une deuxième version élargie du MDPP, intégrant des personnalités représentatives « des deux côtés de la querelle¹³⁰⁵ » (L. Bonilla-Merchav, Communication personnelle, 12 juillet 2021), dite MDPP2 « pour la distinguer de la première phase de son travail¹³⁰⁶ » (ICOM, 2019b, p. 1), et « fixe » un mandat de trois ans, de 2020 à 2022, pour poursuivre cet important travail à l'étape suivante » (ICOM, 2019b, p. 1). Ce nouveau comité devait alors soumettre le 15 mars 2020 une nouvelle méthodologie, répondant notamment à la crainte d'un dialogue rompu avec les Comités nationaux et internationaux de l'ICOM.

De manière concomitante, les Comités nationaux, internationaux ainsi que les Alliances régionales organisent un certain nombre de consultations, de réunions, de discussions, de réflexions internes afin de faire le point non seulement sur l'échec de Kyoto, mais de penser au futur de cette définition. Ce nouvel élan, par le biais de ces actions spontanées, incarne des leviers pour agir et reprendre la main sur un processus dont ces comités avaient été dépossédés (voir *infra*). On aurait pu imaginer dès lors une certaine résolution des dissensions exprimées lors de la Conférence générale de Kyoto. Mais l'été 2020, lors de la crise de la Covid-19,

¹³⁰⁵ « They created this MDPP2, this massive group with people who seem to referent the very different side of the argument. »

¹³⁰⁶ « To suggest that this Standing Committee be called MDPP2 to distinguish it from the first stage of its work. »



l'ICOM subit une épidémie de démissions¹³⁰⁷, symptomatiques des failles et de l'affaiblissement immunitaire de l'organisation. Elle emporte ainsi deux membres du Conseil exécutif (Léontine Meijer-van Mensch¹³⁰⁸, Hilda Abreu de Utermohlen), la présidente du MDPP2, Jette Sandahl, et cinq membres du comité permanent (George Abungu, Afsin Altayli, Margaret Anderson, Luc Eekhout, and Richard West Jr), mais surtout, la présidente de l'ICOM, Suay Aksoy (2020b).

Cette vague de démissions traduit l'état des dissensions internes, qui remettent très largement en cause la gestion et la gouvernance de l'ICOM. Les démissionnaires fustigent notamment le positionnement du Conseil exécutif lors de la Conférence générale de Kyoto, n'assurant pas son propre rôle dans ce processus, mais également le manque de solidarité du Directeur général, Peter Keller¹³⁰⁹. Pour George Abungu, Margaret Anderson, Jette Sandahl et Richard West, ce défaut de soutien du travail et de la place institutionnelle du MDPP/MDPP2 reflète un sérieux dysfonctionnement :

Pendant la période de discussion contestée qui a précédé la Conférence générale, ainsi que pendant la Conférence et l'Assemblée générale extraordinaire, le Bureau exécutif est resté muet — un silence qui a servi à prendre de la distance avec la proposition de définition qu'il avait lui-même choisie. Ce silence a été aggravé par le fait que le Conseil d'administration n'a pas expliqué qu'il avait pris toutes les décisions concernant le calendrier et que le MDPP n'était pas en mesure de le faire¹³¹⁰. (Abungu et al., 2020)

¹³⁰⁷ L'un des éléments déclencheurs de cette vague de démissions, outre les raisons exposées *infra*, est due au rejet de l'ICOM, notamment du SAREC (Strategic Allocation Review Committee ou Comité d'Examen d'Allocation Stratégique) de financer la demande du MDPP2 d'une « contrepartie de 5.000 euros à une offre généreuse d'une subvention de 55 000 euros négociée par un membre du MDPP2 avec son gouvernement national et son comité national pour une première réunion en personne afin d'organiser une conférence sur le thème du patrimoine mondial au Suriname » (Abungu, et al. 2020, p. 7). (« *In similar fashion, the MDPP2's request in March to ICOM for a required 5,000 euros match to a generous offer of a grant for 55,000 euros negotiated by an MDPP2 member with his national government and national committee for a first in-person meeting to take place in Surinam, foundered on the shoals of ICOM bureaucracy and was rejected.* »)

Pour Juliette Raoul-Duval, outre les caractéristiques discutables du lieu de réunion (« une destination inaccessible hors avion, peu écologique, une proposition incompréhensible en faveur d'un lieu chargé de multiples symboles [touristique, histoire coloniale...] »), cette demande constituait pour les membres de l'organisation « un signal inapproprié de politisation de l'ICOM, une fragilisation du caractère non-gouvernemental d'ICOM » (Raoul-Duval, 2020, p. 3).

¹³⁰⁸ Léontine Meijer-van Mensch devait représenter le Conseil exécutif au sein du MDPP2.

¹³⁰⁹ « Je n'ai rien contre le fait de me sentir seule et d'être laissée seule face à ces problèmes, mais il m'est extrêmement difficile d'approuver les actions de ceux qui ont contribué à l'aggravation de ces problèmes au lieu de participer à la recherche d'une solution. D'où ma déception face au manque de solidarité du directeur général. » (Aksoy, 2020a) (« *I do not mind feeling alone and being left alone in dealing with these but I find it extremely difficult to say that I can approve the actions of those who have been contributing to the aggravation of these problems instead of being part of a solution. Hence my disappointment with the lack of solidarity on the part of the Director General.* »)

¹³¹⁰ « *During the contested period of discussion leading up to the general conference, as well as during the conference and the EGA, the EB stood mute – a silence that in effect served to distance the EB from the proposed definition it had selected. It was compounded by the EB's failure to explain that it had made all the decisions concerning timing and that the MDPP had not.* »



S'y s'ajoutent un manque de ressources humaines, financières et ce que ceux-ci considèrent être un décalage entre les transformations effectives du monde des musées et l'incapacité de l'ICOM à prendre en charge ces modifications. L'Assemblée générale de Kyoto est perçue comme « une occasion manquée » par Suay Aksoy :

Aujourd'hui, nous avons l'impression de devenir de plus en plus égocentriques, d'avoir l'esprit occupé par des intérêts personnels, de nous concentrer sur notre propre durabilité plutôt que sur la durabilité de l'ensemble dont nous faisons partie¹³¹¹. (Aksoy, 2020a)

Si certains prolongent les débats face aux accusations des démissionnaires¹³¹², l'inquiétude submerge l'ensemble des comités de l'ICOM, qui réclament plus de démocratie et de transparence au nouveau président par intérim, Alberto Garlandini (ICOM Spokesperson of the ICOM International Committees, 2020). Cette situation est loin d'être exceptionnelle, car il en va de même pour toute organisation dont les évolutions suscitent des remises en question. Mais à l'été 2020, le sentiment d'une véritable fracture demeure, et la définition du musée — catalyseur de la crise ou outil de réconciliation¹³¹³ — demeure.

[2020-2021] Le temps de l'unité : la méthode de Bruno Brulon Soares, Lauran Bonilla-Merchav et d'ICOM Define

C'est donc à Alberto Garlandini, président par intérim, que revient le lourd fardeau de redresser l'ICOM afin d'éviter son implosion. Le chemin de l'apaisement s'appuie sur deux piliers : la tenue d'un audit externe visant à gérer les défaillances du fonctionnement interne, mais également par l'aboutissement du projet de nouvelle définition. Néanmoins, le désir d'une transformation radicale de la définition laisse alors place à une volonté de

¹³¹¹ « *But today, in fact, since the dawn of Kyoto, it has become more a missed opportunity for us as we have refrained from taking any action and moving forward. I have always regarded museums as embedded within society, not beside or aside from it. Now it feels like we are becoming more and more self-centered, our minds occupied with self-interests, focused on our own sustainability rather than the sustainability of the whole which we are a part of.* »

¹³¹² Dans une lettre publiée en juillet 2020 en réaction à ces démissions, Juliette Raoul-Duval, en tant que présidente du comité français, rappelle le positionnement de l'ICOM comme organisation professionnelle, ne pouvant laisser la place aux seuls « intellectuels » dans la gouvernance de l'organisation, l'absence de consultation préalable de linguistes et de juristes (pouvant être attribuée à un manque de ressources humaines et financières) qui aurait pu éviter un tel rejet et la proposition de financements gouvernementaux qui auraient, dès lors, contribué à la politisation de l'ICOM (voir *supra*).

¹³¹³ Pour les présidents du comité ICOM-US, Lonnie Bunch et Tom Loughman, « le débat sur la définition des musées n'est pas une question accessoire qui devrait être mise de côté alors que l'ICOM est aux prises avec ses problèmes institutionnels. Au contraire, la clarté et le leadership sur les orientations futures des musées sont au cœur de ce que nous attendons de l'ICOM. Et nous pensons qu'une définition plus inclusive et socialement responsable des musées ferait beaucoup pour restaurer la position de l'ICOM en tant qu'institution qui oriente les musées vers un avenir significatif » (Bunch et Loughman, 2020). (« *ICOM-US believes that the debate over the definition of museums is not an ancillary issue that should be shunted aside as ICOM grapples with its institutional issues. Rather, providing clarity and leadership over the future directions of museums is at the heart of what we expect from ICOM. And we believe that a more inclusive and socially responsible definition of museums would do much to restore ICOM's standing as an institution that points museums towards a meaningful future.* »)



réconciliation, qui se traduit en une nouvelle dynamique. La métamorphose est complète : Lauran Bonilla-Merchav (Costa-Rica, ancienne membre du MDPP) et Bruno Brulon Soares (Brésil, Icofom) sont nommés à la co-présidence du MDPP2, enrichi de l'arrivée de nouveaux membres¹³¹⁴ pour une meilleure représentativité des comités nationaux et internationaux et des courants de pensée. Celui-ci est renommé à l'occasion ICOM Define (Comité permanent pour la définition du musée) et se distingue également par le soutien humain¹³¹⁵ et financier de l'ICOM. Car comme l'indique Bruno Brulon Soares, « tout le monde a peur que [la crise] se reproduise. C'est pourquoi nous avons beaucoup plus de crédibilité, car si les choses tournent mal à nouveau, cela pourrait être bien pire qu'en 2019. Je pense qu'Alberto [Garlandini] et Peter [Keller] en sont parfaitement conscients et qu'ils sont très prudents à l'égard de notre travail¹³¹⁶ » (Communication personnelle, 12 juillet 2021).

La robustesse de ce processus réside dans sa méthodologie, validée en amont de la présentation du comité et structurée autour du rôle et de l'activité des comités nationaux, internationaux et des alliances régionales, afin de répondre aux exigences d'une démarche démocratique, participative et transparente. Présentée le 10 décembre 2020 à tous les membres de l'ICOM lors d'un webinaire, elle est fondée sur quatre cycles de consultation¹³¹⁷ (voir *infra*), divisés en 11 étapes, et étalés sur une durée de 18 mois (entre décembre 2020 et mai 2021). Afin d'engager de manière la plus large possible les membres de l'ICOM, le comité « s'est réuni en ligne pendant plus de 200 heures, et ses membres ont participé à plus de 50 webinaires ou les ont organisés, avec la participation de professionnels des musées venant de lieux et d'horizons différents et s'exprimant dans des langues diverses¹³¹⁸ » (Bonilla-Merchav et Brulon Soares, 2022, p. 138). En mai 2022, parmi cinq définitions¹³¹⁹

¹³¹⁴ Aux membres déjà engagés dans la deuxième version du MDPP (Chedlia Annabi [Tunisie], Ralf Čepiak Mencin [Slovénie], Inkyung Chang [Corée du Sud], Luisa De Peña Díaz [République dominicaine], David Fleming [Royaume-Uni], Nava Kessler [Israël], Marie Lalonde [Canada], Diana Pardue [États-Unis], Juliette Raoul-Duval [France], Marie-Clarté O'Neill [France], Kristiane Strætkvern [Danemark], Beverley Thomas [Afrique du Sud], Mathew Trinca [Australie]) se rajoutent Yaarob Alabdullah [Syrie] représentant la région arabe, Ana Maria Theresa Labrador [Philippines] représentant l'Asie ; Elizabeth Warner [États-Unis] représentant le LEAC (Comité pour les affaires juridiques) ainsi que Muthoni Thangwa [Kenya] et Nicolas Kramar [Suisse].

¹³¹⁵ Deux membres du Secrétariat, Carlos Eduardo Serrano et Ludovica Antonucci, permettent de faire le lien avec l'ICOM et de faciliter les échanges tout au long du processus avec les différents partis prenants.

¹³¹⁶ « *Because ICOM has been in a huge crisis that involved the museum definition, now everybody is afraid that is going to happen again. That's why we have much more credibility, because if it goes wrong again, it could be much worse than in 2019. And I think both Alberto [Garlandini] and Peter [Keller] are very much aware of that and they are being very careful towards our work.* »

¹³¹⁷ La première consultation devait permettre de rassembler l'ensemble des travaux élaborés par les comités jusqu'alors, la seconde prévoyait de recueillir les mots et les concepts clés à faire apparaître dans la définition du musée, la troisième d'évaluer les mots et les concepts clés émergents, et la quatrième de choisir une proposition parmi celles élaborées par ICOM Define.

¹³¹⁸ « *ICOM Define met online for over 200 hours, and its members either participated in or organized more than 50 webinars involving museum professionals from different places and backgrounds, and speaking various languages.* »

¹³¹⁹ Les cinq définitions proposées sont présentées en Annexe 1. « Définitions. Associations professionnelles ».



proposées, une seule est choisie — sur la base de la consultation des membres de l'ICOM — afin d'être soumise au vote lors de la Conférence générale de Prague en août 2022 :

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'exposition et la diffusion du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, il est accessible, inclusif, et encourage la diversité et la durabilité. Les musées fonctionnent avec professionnalisme et selon des critères d'éthique en collaboration avec les communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement et d'accroissement des connaissances.

Si Kyoto marquait le temps de la division, Prague se devait d'être celui de l'unité. Du 20 au 28 août 2022, la communauté muséale s'est ainsi réunie dans la capitale tchèque, dans un climat serein, soulagé et presque festif. Était-ce l'expression d'une certaine lassitude ou de l'envie de « passer à autre chose », pour revenir sur des sujets au centre des préoccupations quotidiennes des professionnels de musée ? Ou était-ce le sentiment d'un travail collectif, permettant à chacun d'avoir été entendu et d'être responsable de l'avenir de cette définition ?

Le 24 août, la table ronde « Le pouvoir de la définition du musée » (« *The power of the museum definition* ») a permis de présenter la méthode de travail implantée par ICOM Define et ses résultats mettant au jour « un socle commun » (« *a common ground* ») aux musées dans le monde. Inkyang Chang a rappelé le contraste entre cet exercice, développé sur un temps long et les changements constants de la société, encourageant à continuer les réflexions et le processus. Nicolas Kramar rappelait que le rôle d'ICOM Define était « de gérer, d'interpréter le résultat de la communauté ICOM du monde entier¹³²⁰ », enrichie par la diversité (géographique, linguistique, professionnelle, générationnelle) de ses membres, — soulignée par Chédliya Annabi — permettant d'appréhender en profondeur, les concepts mis en avant dans la définition. Pour Muthoni Thangwa, ce processus témoignait d'un changement de dynamique cherchant la représentativité et la communication constante avec l'ensemble des comités de l'ICOM (voir *infra*). Quelques interrogations ont traversé la salle : sur la place accordée à la recherche — dont Marie-Clarté O'Neill a rappelé que « pour être écoutés, les gens du musée doivent être des experts, ils ne sont pas suffisamment considérés comme des scientifiques¹³²¹ » —, les réticences à traduire en français le mot « *enjoyment* » par « divertissement » ou encore les conditions d'acquisition des œuvres notamment en contexte de conflit armé. Ces échanges ont été l'occasion pour les membres d'ICOM Define de rappeler que le processus de définition ne se limite pas au temps du vote. Il faudra prendre en compte leur traduction et encadrer leur mise en œuvre dans leurs contextes nationaux. Que, même si pour certains, elle ne va pas aussi loin qu'attendu, elle constitue un fondement commun pour le monde des musées. Que répondre à tous les critères n'est pas un prérequis, mais un objectif.

¹³²⁰ « *Our duty in ICOM Define was not to produce, we as 20 people, a definition based on our cultural background and professional experience. Rather it was to manage, to interpret the result of ICOM community from all over the world.* »

¹³²¹ « *To be listened to, museum people have to be experts, they are not enough considered as scientists.* »



Cette unité de parole et de vision s'est exprimée le même jour lors de l'Assemblée générale extraordinaire. Après une présentation du processus, dans les trois langues officielles de l'ICOM, et créditant l'ensemble des partis-prenantes, les réactions des membres de l'Assemblée ont été unanimes. Les exigences de démocratie, de participation, de transparence ont été respectées, engageant les membres de chaque comité et permettant de raviver leur dynamique interne. Parmi cette salve de compliments, quelques remarques, dont les réponses ont redonné souffle aux aspirations de l'ICOM : prendre en compte et encourager la représentativité géographique, réfléchir conjointement et localement aux traductions, engager dans ce mouvement les législateurs et les gouvernements. Les résultats du vote sont unanimes. Avec 92,41 % des voix (487 pour, 23 contre, 17 abstentions), l'ICOM a adopté sa nouvelle définition du musée.

FIGURE 63. Assemblée générale extraordinaire du 24 août 2022 (Prague) : présentation du processus par Bruno Brulon Soares et Luran Bonilla-Merchav



© Olivia Guiragossian

La définition du musée, à la fois *processus* et *produit*, a joué le double rôle de catalyseur et d'agent de résolution de la crise existentielle qu'a connue l'ICOM. Mais les événements de 2019 autour de la proposition du MDPP ne peuvent être compris uniquement comme la manifestation d'une « erreur » — éphémère — dans la matrice structurelle de l'organisation. La volonté de la transformation radicale de cette définition s'inscrit dans un continuum de discussions, de personnalités et de pensées. Elle révèle surtout une modification de la manière de considérer la définition du musée, son rôle et ses usages, oblitérant d'une certaine manière son rôle en tant qu'outil de maîtrise de l'évolution et de la diversité de ce monde.



2. Trouver un consensus pour une pensée commune et universelle du musée : la définition comme processus de démocratisation ?

Dans le cadre d'une organisation mondiale, la définition du musée se pose comme référence universelle, fondée sur un consensus autour de ce qui fait musée au XXI^e siècle. Dans le cadre de la proposition d'une nouvelle définition, cette vision partagée se matérialise dans l'affirmation d'une démarche « démocratique », « participative » et « transparente », qui serait au cœur d'un nouveau paradigme méthodologique. Pour autant, les débats soulevés autour de la Conférence générale de Kyoto en ont souligné les limites, car la méthode annoncée n'aurait pas été respectée, et se fonderait sur des vices de procédure. Mais surtout, l'absence d'adhésion des membres de l'ICOM pouvait également traduire la difficulté voire l'impossibilité de considérer « le » musée comme une instance universelle, traversée par une irréductible diversité. Néanmoins, la définition ne peut être envisagée uniquement comme la transcription de la réalité du phénomène muséal. Elle suppose d'être pensée à partir du contexte dans lequel elle se développe, celui d'une organisation mondiale. Je m'attacherai donc ici à étudier la définition comme enjeu méthodologique et expression des membres d'une organisation, qui soulèvent différentes compréhensions d'un processus de « démocratisation ».

A. Un processus démocratique, participatif et transparent ?

À Kyoto, les débats sur la définition du musée (en tant que *produit*) se sont appuyés, pour justifier le rejet de cette vision du musée, sur une critique de la méthodologie, point de cristallisation des tensions¹³²². Pourtant, celle-ci — comme un effet d'annonce — se voulait démocratique, participative et transparente, tout comme les musées qu'elle défendait. On ne peut reprocher au Comité pour la définition du musée, perspectives et potentiels d'avoir formulé de manière aussi claire cet objectif, véritablement affirmé pour la première fois dans l'histoire de l'ICOM et de ses définitions. Cette volonté de démocratisation doit cependant être envisagée sous deux aspects. D'une part, la possibilité d'une définition issue d'un tel

¹³²² C'est par ailleurs un point rappelé par George Abungu, Margaret Anderson, Jette Sandahl et Richard West Jr. pour décrire la crise institutionnelle autour de la définition du musée, car « le récit, présenté au Conseil exécutif et aux médias publics, a rapidement glissé d'un "désaccord sur le fond" à un "discredit des processus du MDPP", malgré la conformité de ses actions et décisions avec les mandats précédemment définis et adoptés par l'ICOM et les procédures du MDPP » (Abungu et al., 2020, p. 3). (« *The narrative, taken to the EB as well as to public media, slipped rapidly from "disagreement on the merits" to "a discrediting of the processes of the MDPP" – notwithstanding the conformity of its actions and decisions with both previously articulated and adopted ICOM mandates and MDPP guidelines and procedures.* »)



processus doit permettre d'assurer la représentativité — si tant est que l'on puisse définir les critères de celle-ci — des 40 000 membres de l'ICOM, organisés de ses 118 comités nationaux, 32 comités internationaux, 7 alliances régionales et 21 organisations affiliées (en 2021). Il s'agit ainsi de faire émerger une vision universelle, correspondant aux « conditions, valeurs et pratiques communes et profondément différentes des musées dans les sociétés actuelles » (MDPP, 2018, p. 4). De fait, d'un point de vue conceptuel, la transformation radicale envisagée suppose une compréhension large et générale des dynamiques traversant le monde des musées — faisant ainsi écho à la première phase de travail du MDPP. Cependant, cette démocratisation s'inscrit dans des enjeux stratégiques et pragmatiques, car l'adoption d'une définition dans un tel contexte est soumise à l'adhésion de l'Assemblée générale de l'ICOM, soit de l'ensemble des représentantes et des représentants votants des différents comités de l'organisation.

Définir les « paramètres » d'une définition politisée

Si elle est souvent considérée comme un unique ensemble, la méthodologie développée par le MDPP se structure autour de deux phases de travail, la première devant permettre de structurer les résultats de la seconde. Comme ceux-ci le rappellent, la définition est abordée « de l'extérieur » :

Afin d'essayer de s'éloigner des approches conventionnelles, il n'a pas effectué une critique ou une révision mot par mot ou paragraphe par paragraphe de la définition actuelle, mais s'est attaché à la replacer dans un contexte historique, à supprimer ses caractères naturalistes et coloniaux et à intégrer les débats sur les musées et leur avenir dans le cadre plus vaste des tendances de la société et des questions du XXI^e siècle. (MDPP, 2018, p. 5)

La première étape de ce travail, courant de l'été 2016 à l'hiver 2018, s'appuie ainsi sur un ensemble de thématiques développées et proposées par Jette Sandahl à l'ensemble des membres du groupe de travail, auxquelles ont été adjoints plus tardivement les débats animés par l'Icofom : le changement des épistémologies, des visions du monde et des typologies de musées ; la démocratie culturelle et la participation culturelle ; les nouvelles tendances dans le partenariat, la propriété et la gouvernance ; la géopolitique des migrations et de la décolonisation ; les tendances mondiales ; les défis relevés par les musées et les sociétés. Le musée n'est ainsi pas abordé par ses caractéristiques techniques ni ses fonctions, structures de la pensée muséologique.

Il faut, pour les comprendre, revenir au postulat de départ affirmé par ce comité permanent, traduisant une certaine perception de l'évolution du phénomène muséal. Le MDPP n'opère pas à partir d'une page blanche, mais au contraire inscrit sa réflexion dans une posture politisée, réclamant de l'ICOM son « opposition à la domination systémique européenne et occidentale dans l'élaboration de ses stratégies et de ses actions » et la [mise] en place [d'une] représentation et une participation réellement mondiale dans ses processus stratégiques » (MDPP, 2018, p. 4). De fait, la volonté de démocratisation tant désirée repose sur l'éloignement — voire le rejet — d'une définition considérée comme hégémonique et



européenne (alors que 85 % des membres de l'ICOM sont issus de cette région) qui « ne reflète pas et n'aborde pas les conditions profondément différentes dans lesquelles les musées travaillent à travers le monde, dans le cadre de sociétés diverses marquées par des conflits et par des changements continus et rapides¹³²³ » (Sandahl, 2019c, p. i). La recherche d'un langage commun doit ainsi répondre au rôle attribué aux musées et

une nouvelle définition du musée doit reconnaître et refléter de manière critique l'héritage et la présence continue des inégalités sociales et des asymétries de pouvoir et de richesse qui entachent les relations géopolitiques entre les continents ainsi que les contextes sociétaux nationaux, régionaux et locaux. De même, elle ne peut ignorer la crise alarmante de la destruction de la nature et la relation non durable entre les hommes et le reste de la nature. Il existe en outre une préoccupation critique connexe et croissante concernant la responsabilité et la transparence avec lesquelles les musées acquièrent et utilisent les ressources matérielles, financières, intellectuelles et sociales à leur disposition¹³²⁴. (Sandahl, 2019a, p. v)

La structure de la nouvelle proposition de définition s'appuie ainsi des sujets que l'on pourrait dire « dans l'air du temps », et que la présidente du MDPP Jette Sandahl « estimait devoir être débattus¹³²⁵ » (L. Bonilla-Merchav, Communication personnelle, 12 juillet 2021). Lauran Bonilla-Merchav, s'interrogeant sur l'origine de ces sujets, attribuée en l'occurrence à l'effort de certaines personnalités pour les intégrer dans les discussions officielles :

Par exemple, nous poursuivons nos conversations, nous pouvons aborder des sujets spécifiques à un moment donné. Mais comme Bruno [Brulon Soares] l'a mentionné, c'est en quelque sorte le résultat de l'action de certaines personnes, n'est-ce pas ? Cela pousse certains agendas, et des personnes spécifiques qui poussent l'agenda tout au long du processus à différents moments pour faire en sorte que la situation qui va se produire se produise¹³²⁶. (L. Bonilla-Merchav, Communication personnelle, 12 juillet 2021)

Cela corrobore l'analyse que fait François Mairesse, décrivant au-delà des thématiques, le choix des personnalités choisies par Jette Sandahl pour siéger au sein du MDPP :

À mon sens, c'était purement par affinité, c'est-à-dire qu'elle les connaissait, elle les estimait. Quasiment tous, évidemment, parlaient d'abord l'anglais, enfin étaient très « fluent » en anglais. Il y avait une volonté évidemment de représentativité

¹³²³ « *The current museum definition fails to reflect and address the profoundly dissimilar conditions under which museums work across the world, as part as diverse societies marked by conflicts and by continuous and rapid change.* »

¹³²⁴ « *A new museum definition needs to acknowledge and critically reflect the legacies and continuous presence of social inequalities and asymmetries of power and wealth marring the geopolitical relationship between continents as well as the national, regional and local societal contexts. Equally, it cannot ignore the alarming crisis of the destruction of nature and the unsustainable relationship between people and the rest of nature. There is, furthermore, a related and intensifying critical concern about the accountability and transparency under which museums acquire and use of the material, financial, intellectual and social resources at their disposal.* »

¹³²⁵ « *I'm not sure how she comes up with these topics. But it was the topics that she felt needed to be discussed on the matter.* »

¹³²⁶ « *Like, we are continuing our conversations, we can touch upon specific topics in a certain time. But as Bruno [Brulon Soares] mentioned, it did come about in a sense very much from specific people, right. It pushes certain agendas, and specific peoples that push the agenda throughout the process at different times to make the situation that will happen to happen.* »



internationale, en demandant à certaines personnes de toutes les régions de participer. En même temps, il y avait une volonté très affirmée de militantisme puisque la plupart des protagonistes étaient soit liés au genre, soit liés aux droits de l'homme, soit à la question effectivement des Amérindiens, de la décolonisation ou des restitutions, etc. Tous partageaient cette idée-là de changement de ce qu'on qualifierait peut-être actuellement de « woke », et il y avait déjà cette volonté très ouverte de changer les choses de manière assez radicale, pourrait-on dire. (Annexe 1)

De fait, l'organisation même du comité — à partir de ses membres et des thématiques choisies — traduit une vision donnée du rôle de la définition, mais oriente et agence le principe même de démocratisation. Celui-ci ne repose plus sur l'idée de « mettre à la portée de tous et de toutes », mais de repousser une approche en faveur d'une autre, et soulève malgré elle, une conflictualité qui sera d'actualité à Kyoto.

« Faire entendre notre voix¹³²⁷ » : penser les démarches participatives

Si l'on peut remettre en question cette première structuration, qui relève de choix personnels et d'enjeux stratégiques, il reste néanmoins que le principe d'une démarche « participative » aurait pu — ou aurait dû — contribuer à mettre en évidence plusieurs modèles de pensées et plusieurs visions du musée, destinées à être coexister ensemble. Et c'est bien ce qui est affirmé dans les recommandations formulées par le MDPP : « la pluralité des visions du monde et des systèmes de pensées » (MDPP, 2018, p. 9) se heurte au principe d'universalité qui tend « à masquer les différences et à les rendre plus complexes, comme l'ont montré les conférences tenues récemment par l'ICOM sur la définition du musée » (MDPP, 2018, p. 5). En conséquence, « toute tentative de parvenir à l'universalité doit faire l'objet de débats et d'examen attentifs » (MDPP, 2018, p. 5).

Cette dimension participative, s'intégrant dans une tendance plus générale des sociétés, investissant la définition des budgets locaux ou des conseils de quartier (Talpin, 2013), les financements participatifs (Ballarini, 2020), ou — dans le domaine muséal — aux expériences de co-création d'expositions par exemple (Simon, 2010), s'invite ainsi dans les méthodes implantées pour une proposition de nouvelle définition comme caution de sa démocratisation et d'un engagement des membres de la communauté muséale. Elle s'incarne dans la première phase de travail du MDPP autour de deux dispositifs de discussions, mais elle constitue également, lors de la seconde étape dédiée à la conception d'une nouvelle définition, le soubassement même des propositions soumises par le comité permanent.

Les tables rondes : des échanges riches pour des résultats limités

Dans sa quête des transformations traversant le musée du XXI^e siècle, le MDPP s'appuie sur les discussions engagées avec les membres de l'ICOM au travers de tables rondes orchestrées par Laurant Bonilla-Merchav. L'objectif affirmé était ainsi de prendre la mesure « de ce que les professionnels des musées du monde entier pensent de leur profession et de ce que cela

¹³²⁷ « *Letting our voices be heard* » est le titre de l'article de Laurant Bonilla-Merchav (2019) décrivant l'organisation des tables rondes mises en place par le MDPP et leurs résultats.



signifie de travailler dans un musée dans leur contexte spécifique¹³²⁸ » (Bonilla-Merchav, 2019, p. 162). Afin de permettre la diffusion de ce dispositif — sans requérir à la présence systématique du MDPP — et d’encourager la participation du plus grand nombre, ces tables rondes se fondent sur une méthodologie « facile à reproduire ». Elles se structurent autour de quatre questions se rapportant au futur rôle des musées dans la société, aux défis du futur pour les sociétés et les musées, et aux transformations des institutions muséales nécessaires pour les résoudre¹³²⁹ (Bonilla-Merchav, 2019, p. 162). Pour garantir un temps de parole équitable, l’ensemble des participants et des participantes n’avaient que deux minutes au maximum pour répondre. Au total, ce furent 37 sessions, regroupant 868 participants¹³³⁰ (Bonilla-Merchav, 2019, p. 168), qui se sont tenues autour de ces thématiques.

La conception de cette structure et des questionnements — laissant néanmoins une marge de manœuvre aux membres de son comité pour les modifier — sont le fait de Jette Sandahl, décrit par Lauran Bonilla-Merchav comme « une idée brillante, parce qu’elle a très bien fonctionné¹³³¹ » (Communication personnelle, 12 juillet 2021) :

Par exemple, je me souviens d’une séance pratique, où l’un des groupes, même s’il s’est déroulé en anglais, était composé uniquement de personnes asiatiques, qui ont tendance à être très silencieuses. Et nous n’avions aucune idée, nous voulions les entendre, donc le fait d’être obligé d’avoir l’enregistreur et de parler de ses réponses était génial. Cela nous permettait de voir que cela fonctionnait très bien. Parce que

¹³²⁸ « *In considering whether or not to revise the current ICOM museum definition, the ICOM Museum Definition Prospects and Potentials (MDPP) Standing Committee acknowledged the necessity to gain a sense of what museum professionals around the world feel regarding their profession and what it means to work in a museum in their specific setting.* »

¹³²⁹ « 1. Quelles sont, selon vous, les contributions les plus pertinentes et les plus importantes que les musées peuvent apporter à la société au cours de la prochaine décennie ? 2. Quels sont, selon vous, les tendances les plus fortes et les défis les plus importants auxquels le pays sera confronté au cours de la prochaine décennie ? 3. Quels sont, selon vous, les tendances les plus fortes et les défis les plus importants auxquels les musées de votre pays seront confrontés au cours de la prochaine décennie ? 4. Comment pensez-vous que les musées doivent changer et adapter leurs principes, leurs valeurs et leurs méthodes de travail au cours de la prochaine décennie pour relever ces défis et enrichir leurs contributions ? » (Bonilla-Merchav, 2019, p. 162) (« *1. What do you think are the most relevant and important contributions which museums can make to society in the coming decade? 2. What do you think are the strongest trends and the most serious challenges faced by the country in the coming decade? 3. What do you think are the strongest trends and the most serious challenges faced by museums in your country in the coming decade? 4. How do you think museums need to change and adapt our principles, values and working methods over the next decade to meet these challenges and enrich our contributions?* »)

¹³³⁰ La liste des ateliers, qui n’ont pas tous été supervisés par le MDPP, ainsi que le nombre de participants pour chacune d’entre elles, est présentée dans le compte-rendu qu’en fait Lauran Bonilla-Merchav dans la revue *Museum International* (Bonilla-Merchav, 2019, p. 168).

¹³³¹ « *So like the basic structure of the methodology for the roundtables was her idea, and a brilliant one because it worked extremely well.* »



cela nous permettait d'entendre la voix de ceux qui ont tendance à ne pas parler¹³³².
(L. Bonilla-Merchav, Communication personnelle, 12 juillet 2021)

Si les principes appliqués lors de ces tables rondes sont pertinents pour permettre d'engager le dialogue et percevoir les visions du rôle du musée qui s'exprime à travers le monde et répondre aux besoins des membres de la communauté muséale, deux éléments restent néanmoins à nuancer. D'une part, les questions structurantes mettent en exergue le postulat de départ — sans grande surprise¹³³³ — du MDPP autour des nécessaires transformations du phénomène muséal pour répondre aux exigences de son rôle dans la (les) société(s). De fait, elles laissent de côté tout un ensemble d'éléments liés non pas aux musées, mais à sa définition, à sa conception formelle et à son intégration dans des enjeux structurels nationaux et internationaux. De l'autre, et malgré des échanges prolixes et riches, les résultats — du moins les résultats publiés et diffusés — restent limités, présentés dans l'article de Laurant Bonilla-Merchav (2019) inclus dans le numéro dédié à la définition du musée de la revue *Museum International*. En prenant en considération les difficultés techniques¹³³⁴ pour analyser l'ensemble des réponses et les verbatims des interventions, seule une partie va être prise en considération, soit 320 réponses sur 868, en provenance de 39 pays. Une présentation synthétisée des réponses indique des résultats finalement peu contrastés — et peu conflictuels —, allant notamment dans le sens notamment du musée comme lieu d'échange et de respect¹³³⁵. Finalement, cette approche met en exergue la dimension performative et prospective de la définition, qui doit aider les musées à « avoir une compréhension plus claire de ce qu'ils font ou devraient faire¹³³⁶ » (Bonilla-Merchav, 2019, p. 167). Sans remettre en question l'implication et le travail — au demeurant particulièrement difficile en l'absence de ressources humaines dédiées — réalisé autour de ces tables rondes, il n'en reste pas moins que les carences dans l'analyse peuvent engendrer une certaine frustration. Pour certains, plus critiques, elles vont dans le sens d'un processus finalement peu transparent et peu scientifique, marqué par l'absence de sources, d'un protocole d'analyse résultant dans la présentation

¹³³² « For example, I remember one of the practice sessions, one of the groups, even though it was conducted in English, was all Asian people, who tend to be really quiet. And we had no idea, we wanted to hear them, so being forced to have – like, you know, everybody has to have the recorder and to speak their responses was great. Because it allowed us to see how it would work very well. It would let us hear the voice of those who tend not to speak. »

¹³³³ Je rappelle ainsi que le MDPP affirme s'éloigner des « approches conventionnelles » et ne souhaite pas reprendre une analyse des termes présents dans la définition du musée alors en vigueur (voir *supra*).

¹³³⁴ Laurant Bonilla-Merchav indique que tous les comités organisateurs n'ont pas transmis de données concernant les tables rondes qu'ils ont supervisées. De plus, la transcription et/ou la traduction des réponses n'ont pas été systématiques (Bonilla-Merchav, 2019, p. 164).

¹³³⁵ « En ce qui concerne les contributions les plus pertinentes et les plus importantes que les musées peuvent apporter au cours de la prochaine décennie, dans 85 % des sessions, l'idée a été soulevée que le musée devrait être un lieu que l'un des participants a qualifié de "rassemblement utile" où les croyances, les idéaux, les connaissances et les principes peuvent être échangés. » (Bonilla-Merchav, 2019, p. 165) (« Regarding the most relevant and important contributions that museums can make in the coming decade, in 85 per cent of the sessions, the notion was raised that the museum should be a place for what one participant called "purposeful convening" where beliefs, ideals, knowledge, and principles can be exchanged. »)

¹³³⁶ « To measure success, museums must have a clearer understanding of what they are doing, or should be doing. »



d'éléments à qui l'on « peut faire dire potentiellement tout et son contraire » (F. Mairesse, Annexe 1).

Les symposiums d'Icofom : faire émerger les différentes visions du musée

Parallèlement à la tenue de ces tables-rondes, un second dispositif de discussions et de réflexions est mis en place par le Comité international pour la muséologie, présidé alors par François Mairesse. La série des symposiums organisés par Icofom entre 2017 et 2018 ne rentre pas dans la structure initiale pensée par le MDPP¹³³⁷, mais s'y intègre en 2017 par la force des choses — ou par la volonté plus particulièrement du Conseil exécutif. Il aurait été possible, en tout état de cause, d'imaginer un rapprochement entre ces événements et les tables rondes décrites précédemment, puisque ces deux formats répondent à une même volonté de sonder l'état du monde muséal au XXI^e siècle et d'ouvrir le dialogue quant à la définition du musée. Pour autant, leurs méthodes et leur analyse ne peuvent être confondues.

Comme je l'ai évoqué plus tôt (voir *supra*), le premier a lieu à Paris en juin 2017 : outre les présentations magistrales coutumières, le principe défini par le comité s'appuie sur l'organisation d'ateliers de réflexions, fondés sur des contributions courtes envoyées en amont par les professionnels ou les chercheurs désireux d'y participer. Ce modèle sera ainsi décliné à travers le monde (à l'exception de l'Afrique et des États arabes) : Beijing (Chine, octobre 2017), Buenos Aires (Argentine, novembre 2017), St Andrews (Écosse, novembre 2017), Rio de Janeiro (Brésil, novembre 2017), Moscou (Russie, mai-juin 2018), Leuven (Belgique, janvier 2018) et aux États-Unis (en ligne, septembre 2018). Elles donnent lieu à trois publications (Brulon Soares et Nazor, 2018 ; Chung et al., 2018 ; Mairesse, 2017) et les résumés de chaque colloque sont publiés sur le site du Comité (Icofom, s. d.b.). Le postulat de départ n'est pas éloigné des questionnements que se pose le MDPP à la même période, et revient sur une asymétrie des visions du musée résidant sur la diffusion des pensées muséologiques à travers leur langue :

L'un des principaux enseignements tirés de l'entreprise mondiale d'Icofom a été les différences considérables dans les notions de ce qu'est un musée à travers le monde et dans les différents contextes linguistiques. Dans le monde d'aujourd'hui, marqué par les migrations mondiales et les changements démographiques, les attentes du public à l'égard des musées sont en constante évolution, comme le montrent de nombreuses études prospectives sur l'avenir des musées. En outre, les conceptions transnationales du musée ont été largement effacées par l'hégémonie de la littérature anglophone sur le sujet, ce qui témoigne de l'imposition croissante de l'anglais en tant que *lingua franca* du monde universitaire dans son ensemble. En revanche, la méthodologie d'Icofom a permis de créer une approche multilingue équilibrée, prenant en compte les recherches émergentes dans les mondes francophone, portugais

¹³³⁷ La question s'est posée ici de traiter de ces symposiums comme dispositif participatif dans le processus de définition mis en place par le MDPP, puisqu'ils ne correspondent pas à la méthodologie de départ et ne sont mentionnés que comme une « caution supplémentaire ». Néanmoins, il me semble pertinent de pouvoir mettre en regard les différents types de discussions et surtout, leurs postulats de départ et leurs résultats, qui témoignent de distances méthodologiques existantes autour d'un même principe, celui de la participation.



brésilien, espagnol latino-américain et anglophone¹³³⁸. (Brown et Mairesse, 2018, p. 526)

Néanmoins, les axes de discussion proposés apparaissent dès la racine bien plus larges que ne laissaient l'envisager les tables rondes conçues par le MDPP, et paradoxalement, bien plus ancrés sur la définition comme objet et sur sa *praxis*. On pouvait alors y aborder la nature et la place des « destinataires » de la définition ; la place des fonctions et des caractéristiques techniques ou des valeurs au sein même de sa formulation ; la fonction de la reconnaissance des membres — liée notamment à la suppression en 2007 de la liste des institutions affiliées au phénomène —, la modification (ou non) des termes de la définition alors en vigueur ; la typologie des musées et la possibilité de plusieurs définitions, tout en prenant en compte les enjeux technologiques, économiques et symboliques des musées dans le monde (Mairesse, 2017, p. 12-13).

Une analyse transversale des contributions soumises dans le cadre de quatre symposiums de cette série tenus en 2017 (Paris, Buenos Aires, Rio de Janeiro, St Andrews) montre par ailleurs que la thématique du rôle social du musée, de la participation et de l'inclusion est la plus fréquente (elle concerne 26 contributions sur 60), et « semble être d'une importance capitale pour le monde des musées aujourd'hui et quelque peu sous-évaluée par la définition actuelle¹³³⁹ » (Brown et Mairesse, 2018, p. 535). Cependant les conclusions sont nuancées, car « plus que jamais, sans doute, le musée apparaît ainsi comme un hybride complexe, tiraillé entre ses collections, son public et ses chercheurs ou de manière plus globale, ses usagers¹³⁴⁰ » (Brown et Mairesse, 2018, p. 536). La conclusion que fait François Mairesse — au caractère personnel et n'engageant ni le MDPP ni Icofom — des travaux entrepris par le comité international dans le bilan publié dans la revue *Museum International* (Mairesse, 2019c) est par ailleurs empreinte de cette distance :

Il semble que les transformations proposées à travers le monde, même lorsqu'elles se recoupent partiellement, conduiront probablement à une réécriture complète de la définition de l'ICOM, ce que de nombreux professionnels des musées ayant participé à la conférence de l'Icofom n'ont pas vraiment souhaité. Ainsi, les choix qui pourraient être faits, quels qu'ils soient, ne répondront qu'à une partie des attentes exprimées au sein de la communauté muséale. Peut-être serait-il préférable de

¹³³⁸ « One of the major lessons learned from Icofom's global endeavour was the considerable differences in notions of what a museum is across the world and in different linguistic contexts. In today's world of global migration and demographic shifts, public expectations of museums are ever-changing, as many prospective studies on the future of museums show. Moreover, transnational understandings of the museum have been largely erased by the hegemony of Anglophone literature on the subject, indicative of the growing imposition of English as the lingua franca of the academic world at large. By contrast, Icofom's methodology created a counterbalancing multilingual approach, taking into account of emerging scholarship in the French, Brazilian Portuguese, Latin American Spanish, and English-speaking worlds. »

¹³³⁹ « In this article, we have focused for the most part on the social role of the museum, which appears to be of paramount concern to the museum world today and somewhat undervalued by the present Definition. »

¹³⁴⁰ « More than ever, without a doubt, the museum thus appears as a complex hybrid, torn between its collections, its public, and its researchers or, in a more global manner, its users. »



préciser le sens de chacun des termes inclus dans la définition, comme cela a été présenté dans certaines des conclusions de la conférence Icofom¹³⁴¹. (p. 158)

La démarche participative, si elle permet ainsi de valoriser échanges et dialogues et de promouvoir la mise en œuvre d'une démocratisation virtuelle ou communicationnelle — tant que celle-ci n'a pas été avérée — montre pourtant des façons différentes de l'aborder, de la concevoir et de la comprendre. Si les deux dispositifs mettent au-devant de la scène l'importance du rôle social du musée qui doit se refléter dans la proposition d'une nouvelle définition, elles ne proposent pas les mêmes moyens d'y parvenir. Et malgré des débats prolixes, l'ensemble de ces discussions n'aura qu'une incidence limitée sur la conception même de cette définition.

« Participez à la création d'une nouvelle définition de musée¹³⁴² ! »

Sans renier la continuité existante entre les dispositifs de discussions développés dans la première phase du travail mené par le Comité pour la Définition du musée, perspectives et potentiels et la proposition présentée à la Conférence générale de Kyoto, il est nécessaire de prendre en considération — et de manière autonome — le processus même de sa réalisation. Un raccourci a souvent été emprunté entre les travaux du MDPP et la diffusion de la définition, ajoutant de la confusion sur l'influence des tables rondes et des symposiums dans sa formulation.

Dans ses recommandations présentées au Conseil exécutif en décembre 2018, le MDPP revient sur la nécessité de maintenir un dispositif participatif, rappelant les expériences limitées du forum de discussion ICOM-L (2003-2004) (MDPP, 2018, p. 13). Chargé par le Conseil exécutif d'engager « un processus de réinterprétation, de révision, de réécriture et de reformulation de la définition actuelle du musée » (MDPP, 2018, p. 2), celui-ci se fonde plus particulièrement sur « des méthodes de dialogue structurées dès le début de l'année 2019 » (MDPP, 2018, p. 2) au travers de la mise en plateforme en ligne destinée à recueillir les propositions de définition de musée de tout un chacun. Ainsi, « le processus pourrait permettre la soumission de plusieurs propositions qui seront présentées au Conseil d'administration en juin 2019, afin qu'une ou plusieurs d'entre elles soient exposées à la Conférence générale, en septembre 2019 » (MDPP, 2018, p. 2).

Alors *quid* du travail réalisé par le MDPP entre 2016 et 2018 ? Les différentes thématiques et méthodologies explorées et exploitées par les membres du comité vont permettre de mettre

¹³⁴¹ « *The above conclusions reflect my own views, rather than those of Icofom or the Standing Committee on the Museum Definition, Prospects and Potentials (MDPP). It seems that the transformations proposed around the world, even where they partially overlap, will probably lead to a complete rewriting of the ICOM definition, which many museum professionals who took part in the Icofom Conference did not really want. Thus, the choices that might be made, whatever they are, will only satisfy some of the expectations raised within the museum community. Perhaps it would be better to specify a precise meaning for each of the terms included in the definition, as presented in some of the Icofom Conference conclusions.* »

¹³⁴² Voir : ICOM, 2019b.



en place huit paramètres, à l'aune desquels seront évaluées les propositions recueillies. Comme l'indique Lauran Bonilla-Merchav :

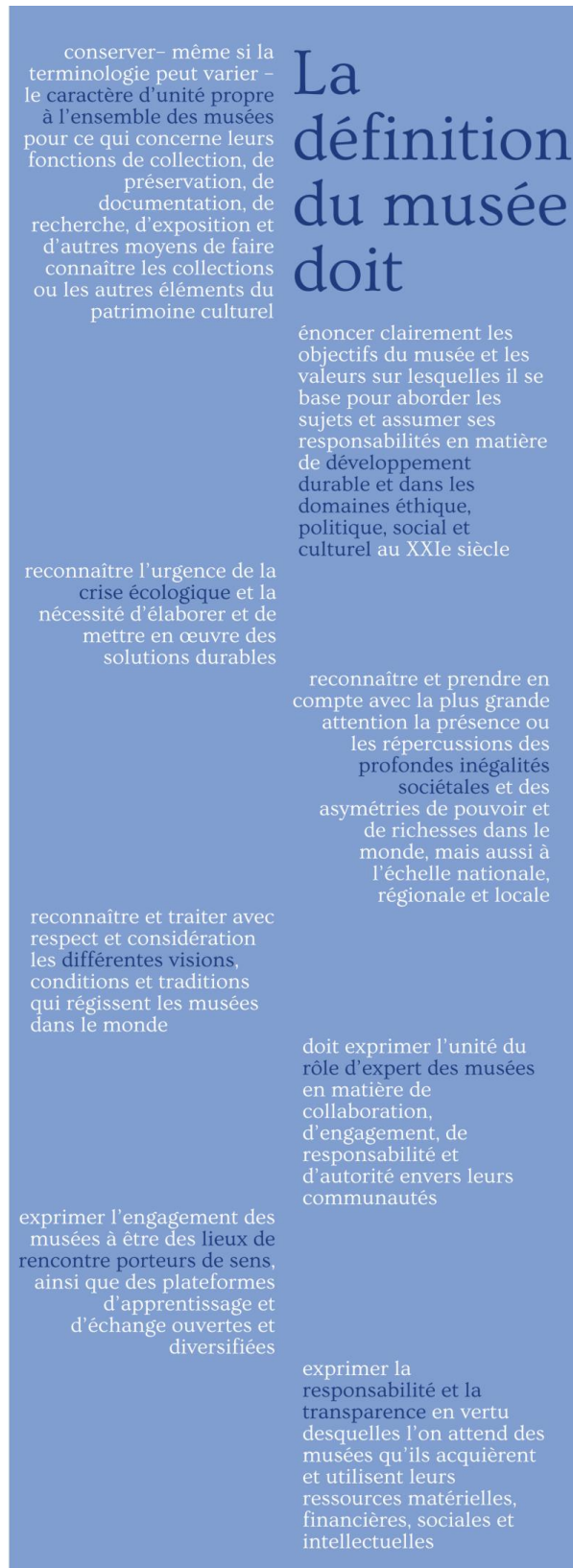
Je dirais qu'il s'agissait plutôt d'une échelle. Elle permettait de s'orienter en fonction des paramètres, disons-le. Comme si tout le travail que nous avons fait orientait les paramètres. Et ensuite, les paramètres ont orienté la définition du musée. Ainsi que la sélection d'une définition spécifique. Tous ces travaux ont alimenté les paramètres¹³⁴³. (Communication personnelle, 12 janvier 2021)

Et là encore, on y retrouve de manière affirmée des assertions liées au rôle social et aux valeurs des musées : si elle doit maintenir « le caractère d'unité propre aux musées », elle doit énoncer clairement les objectifs du musée et les valeurs sur lesquelles il se base pour aborder les sujets et assumer ses responsabilités en matière de développement durable et dans les domaines éthique, politique, social et culturel au XXI^e siècle. La place de la crise écologique, des inégalités sociales sont remises au cœur de l'action muséale, tandis que la définition doit respecter les différentes visions du musée à travers le monde — sans pour autant que ces visions ou ces modèles ne soient précisés — et constituer des plateformes d'échanges. Les institutions muséales doivent notamment adopter une posture d'expertise, mais agir en transparence. D'une certaine manière, ces paramètres (Fig. 64) pourraient tout aussi bien constituer eux-mêmes une déclaration des valeurs que doivent poursuivre les établissements muséaux. La méthodologie implantée par le MDPP se fonde ainsi sur une circularité de ces principes et valeurs, à la fois devant orienter les propositions soumises et devant servir d'échelle de mesure de leur pertinence (L. Bonilla-Merchav, Communication personnelle, 12 juillet 2021). Mais il n'est pas avéré que toutes et tous aient véritablement compris ce principe en amont de la Conférence générale de Kyoto.

¹³⁴³ « *I would say it was more of a ladder. It gave orientation to the parameters. Let's just say it. Like all the work we all did, oriented the parameters. And then the parameters oriented the museum definition. So like the selection of the specific definition. All of this work fed the parameters.* »



FIGURE 64. Les huit paramètres pour une proposition de nouvelle définition du musée (2019)



Source : ICOM, 2019c



La plateforme est ainsi mise en place et diffusée en janvier 2019 (ICOM, 2019c), ouvrant la définition du musée au « monde entier¹³⁴⁴ ». En quatre mois, 269 propositions sont récoltées, provenant de 69 pays. Elles constituent ainsi le soubassement du projet de la nouvelle définition du musée. De fait, là où la démocratie participative pouvait être appliquée aux tables rondes et aux symposiums, ces deux dispositifs ne disposent pas du même poids que ces 269 formulations, et annihilent d'une certaine manière les nuances et les réflexions qui avaient pu émerger à partir de ces nombreuses discussions.

La volonté d'ouverture promue par le MDPP reste cependant une ambition honorable, et permet à tout un chacun de s'intéresser à ce processus, habituellement considéré comme « opaque ». Pour autant, deux éléments restent particulièrement limités et limitants. En l'occurrence, pour un processus dit démocratique et représentatif, il pourrait paraître étonnant de se satisfaire de 269 propositions (pour une organisation de plus de 40 000 membres), d'autant plus qu'aucune indication sur le statut des contributeurs (profession, membres ou non de l'ICOM¹³⁴⁵, individu ou regroupement) n'est disponible¹³⁴⁶, à l'exception de leur origine géographique. Ces 269 contributions restent cependant un indice de succès pour les membres du comité permanent, marqués par le faible engagement des membres de l'ICOM dans des dispositifs passés : « Nous ne savions pas que les gens allaient réagir, nous ne savions pas que cela allait marcher, nous ne savions pas que les gens allaient vouloir le faire, nous n'en avions aucune idée...¹³⁴⁷ » (L. Bonilla-Merchav, Communication personnelle, 12 juillet 2021). La question de la représentativité par le nombre de propositions reste ainsi délicate à appréhender et échappe aux équivalences figées. En effet, les propositions les plus poétiques et/ou issues d'individus plus ou moins proches du monde muséal peuvent entièrement coexister avec des propositions structurées par un ou plusieurs comités de l'ICOM. Pour Lauran Bonilla-Merchav,

il n'y avait que 269 propositions, mais en même temps, certains pays comme l'Italie, le Costa Rica ou d'autres comités ont organisé des événements pour en parler et envoyer leurs propositions. Je pense qu'au Costa Rica, nous n'avons envoyé que trois ou quatre propositions, tout ce que nous avons fait étant de diviser le groupe en sous-groupes plus petits. Nous avons donc organisé une première session au cours de laquelle nous avons tous discuté de la question, puis nous nous sommes divisés en groupes pour discuter davantage. Ensuite, chacun a pu aller en ligne et soumettre son projet. Nous avons cinq groupes de travail et seulement trois ont soumis leur rapport, quelque chose comme ça. En fin de compte, nous n'avons aucune idée du nombre de personnes à l'origine de ces 269 propositions, sachant que certaines d'entre elles auraient pu être présentées par 10 ou 20 personnes. Il faut multiplier, ce n'est pas 269 personnes. Si vous les regardez, je pense qu'elles ont été soumises par des endroits et des pays, elles n'ont pas spécifié — et cela aurait été une chose intéressante à demander — combien de personnes ont travaillé sur ce projet. Parce que

¹³⁴⁴ « *We were opening to the whole world given the proposition of the definition.* »

¹³⁴⁵ L'adhésion à l'ICOM est cependant interrogée dans le formulaire de soumission, mais les données ne sont pas publiées sur la plateforme regroupant publiquement les différentes contributions.

¹³⁴⁶ Ce point sera notamment exploité dans le Chapitre 9.1. B. « Représentativité des données : définir des variables d'analyse ».

¹³⁴⁷ « *We had no idea that people were going to respond, we didn't know it was going to work, we didn't know people would want to, we didn't have any idea...* »



potentiellement, il y avait des milliers de personnes¹³⁴⁸. (L. Bonilla-Merchav, Communication personnelle, 12 juillet 2021)

Pour mesurer et appréhender la couverture des contributions d'un point de vue géographique, la répartition telle qu'elle est décrite par le MDPP¹³⁴⁹ montre une surreprésentation des pays africains, arabes, asiatiques et latino-américains relative au pourcentage de membres de l'ICOM issus de ces pays (Tab. 38). Mais également, la plateforme a accueilli des contributions en provenance de pays où l'organisation « n'est pas du tout représentée » comme le Mozambique, l'Ouganda¹³⁵⁰, le Yémen et Trinité-et-Tobago.

TABLEAU 38. Répartition géographique des propositions de définition en fonction des régions du monde (d'après le MDPP)

Régions	% des propositions de définitions en provenance des régions	% des membres d'ICOM en fonction des régions
Afrique	4,83	0,9
États arabes	8,18	0,7
Asie et Pacifique	8,55	4,8
Europe	44,24	83,1
Amérique latine et Caraïbes	25,28	4
Amérique du Nord	8,92	6,5

Source : Sandalh et MDPP, 2019, p. 2

Le second point sur la méthodologie qui peut être souligné, car il n'a, à mon sens, pas été clair pour beaucoup des membres de l'ICOM jusqu'à la crise de Kyoto, c'est l'usage qui est fait de ces contributions. L'une des critiques souvent reprises, et qui traduit cette incompréhension entre le produit *attendu* et celui *obtenu*, réside dans la méthode d'analyse de ces propositions. D'une part, celles-ci devaient être évaluées non pas selon une méthodologie quantitative et statistique, mais bien à partir des huit paramètres définis plus haut, ce qui suppose une tout autre manière de les approcher. D'autre part, si certaines propositions (parmi la première sélection présentée aux membres du MDPP) sont maintenues telles quelles, plusieurs sont

¹³⁴⁸ « *Because in the same there was only 269 proposals but at the same time, of those, some countries like Italy, Costa Rica or other committees, have held events to talk about it all and then send their proposals. I think in Costa Rica we send only 3 or 4, we all we did was to break the group into smaller subgroups. So we had a big first session where we were all talking about it. And we broke up into groups and we talked about it more. And then each could go online and submit. We had 5 working groups and only 3 submitted them, something like that. So in this end, we had no idea how many people when behind this 269, considering that some proposals could have been 10 or 20 people. You have to multiply, it's not 269 individuals. If you look at them, I think they submitted from places and countries, they didn't specify — and that would have been an interesting thing to ask — how many people worked on this. Because potentially, there were thousands of people.* »

¹³⁴⁹ Cette répartition est utilisée ici à des fins d'illustration, mais ne constitue pas une réponse pertinente pour véritablement évaluer la provenance des contributions. J'y reviendrai au Chapitre 9. 1. B. « Représentativité des données : définir des variables d'analyse ».

¹³⁵⁰ ICOM Mozambique est créé en 2019, ICOM Ouganda en 2020.



hybrides, issues du réagencement de parties hétéroclites, conçues à la manière d'un patchwork. Et en effet, cela n'est pas une surprise : dans le formulaire de soumission des propositions, l'ICOM indique « se réserver le droit d'introduire des modifications dans les définitions proposées sans demander l'autorisation de leurs contributeurs » en vertu des privilèges du droit d'auteur (ICOM, 2019c). De fait, bien que le processus mené par Jette Sandahl et Afşin Altaylı ait été pour les membres du MDPP entièrement documenté¹³⁵¹ (L. Bonilla-Merchav, Communication personnelle, 12 juillet 2021), l'absence de résultats intermédiaires tangibles — cette documentation n'ayant pas été diffusée de façon claire — a fait peser le soupçon d'une incapacité à prendre en considération les véritables résultats de cette consultation¹³⁵² (ICOM France, 2019) voire d'une manipulation des données à des fins militantes et idéologiques. Elle résulte surtout d'une incompréhension assez claire des enjeux d'une méthodologie qui, tout du long, a été validée par le Conseil exécutif de l'ICOM, pour un processus qui n'a certainement pas été aussi transparent que proclamé.

Un déni de démocratie ?

Tout le mouvement autour de la « bataille » de Kyoto pour un report du vote initialement prévu sur l'adoption ou le rejet de la proposition d'une nouvelle définition s'est concentré sur un unique élément relatif à la méthodologie : celui d'un temps bien trop court pour consulter les membres de l'ICOM. Cette temporalité pouvait apparaître comme un déni de démocratie, car comme l'a décrit une participante canadienne lors des ateliers du 3 septembre 2019,

la démocratie est une organisation profonde de la complexité, le dialogue et le débat sont ce que nous devrions faire en tant que membres de notre communauté muséale. Lorsque nous refusons de dialoguer, lorsque nous refusons d'échanger, nous ne sommes pas dans une position très inclusive. Je peux dire cela parce que dans notre musée, qui est vraiment très progressiste — la restitution, la décolonisation, la prescription médicale muséale — tout ce que nous pouvons faire tant que nous avons l'esprit ouvert pour le faire¹³⁵³. (Atelier 2, 3 septembre 2019, Annexe 1)

Par ailleurs, en reportant le temps du débat uniquement entre les murs du Centre international de conférences de Kyoto, qu'est-ce que cela peut signifier pour les membres qui n'y étaient pas ? « Faut-il vraiment se rendre à Kyoto pour avoir quelque chose à dire¹³⁵⁴ ? » (Atelier 1, 3 septembre 2019, Annexe 1) s'interrogeait une autre membre. Comment clamer dans ce cas

¹³⁵¹ Lauran Bonilla-Merchav raconte ainsi que Jette Sandahl et Afşin Altaylı « ont voulu être aussi transparents que possible. Ils présentent tout le processus : comment ils arrivent aux 25, comment ils obtiennent la version composite » (Communication personnelle, 12 juillet 2021). (« *They wanted to be transparent as possible. They have the whole process: how they get to the 25, how they get the one with the composite version.* »)

¹³⁵² Une analyse à partir d'une comparaison des termes utilisés dans la proposition du MDPP à leur fréquence dans l'ensemble des contributions déposées sur la plateforme de l'ICOM a été réalisée par ICOM France, et présentée par Émilie Girard le 5 septembre 2019 lors des ateliers hors site d'Icofom.

¹³⁵³ « *Democracy is a depth organization of complexity, dialogue and debating is what we should do as a member of our museum community. When we refuse to dialogue, when we refuse to exchange, we are not in a very inclusive position. I can say that because in our museum, which is really, really progressive — restitution, decolonization, medical museum prescriptions — everything we can do while open-minded to do it.* »

¹³⁵⁴ « *Is it really that you have to travel to Kyoto to have something to say?* »



une procédure « démocratique », « participative » et « transparente » ? Cette réflexion pourrait se nourrir d'un parallèle avec les études sur les effets de la démocratie participative. Dans le champ politique, peu de preuves ont été apportées d'un réinvestissement des citoyens, en raison du rôle marginal attribué aux dispositifs participatifs au sein de l'action publique locale (Talpin, 2013). Ces dispositifs ne seraient-ils pas davantage un moyen de renforcer des institutions en mal de légitimité qu'une véritable redistribution du pouvoir de décision et des autorités partagées ?

Au-delà de la réclamation d'un report pour pallier à cette carence temporelle, qui in fine a obtenu l'adhésion de la majorité des membres votants de l'Assemblée générale extraordinaire, l'incapacité à obtenir une définition fédératrice ne repose pas ici tant dans la diversité des visions du musée existantes à l'échelle mondiale que dans les failles d'une méthode voulue démocratique, renforcée par le manque de ressources humaines pour obtenir une construction solide. Pour le comprendre, il faut également prendre en considération la perception et la conception radicalement différente du rôle de la définition du musée comme outil de maîtrise de la diversité muséale. Pour François Mairesse,

l'essence d'un musée, ce n'est pas simplement des valeurs pour des petits groupes, mais c'est aussi des valeurs structurelles pour des enjeux géopolitiques, pour des enjeux nationaux, pour des enjeux effectivement administratifs et c'est tout l'écosystème de la définition qu'il est important d'intégrer et de comprendre si on veut changer telle et telle choses. (Annexe 1)

B. L'autonomisation progressive de la définition comme « sujet »

Le principe de démocratisation pour parvenir à un consensus pour une définition — voire une vision — commune de l'institution muséale nécessite néanmoins une remise en perspective historique, afin de comprendre son rôle au sein d'une organisation mondiale. Car depuis la création de l'ICOM en 1946, le sujet de la définition du musée ne se pose pas comme un sujet « autonome » (ou « autonomisé »), qui marque la volonté d'engager l'ensemble des membres dans sa conception. Ce n'est que tardivement, d'abord — et avec peu de remous — avec les discussions engagées sur ICOM-L (2003-2004) et autour du symposium de Calgary (Icofom, 2005), mais surtout entre les Conférences générales de Kyoto et de Prague, que ces discussions forment un enjeu majeur pour la pérennité de l'association. L'idée d'une démocratisation implantée à partir du processus de définition doit ainsi réintégrer une réflexion sur la démocratisation même de l'ICOM et sur son ouverture progressive, à partir de la massification de ses membres, de l'intégration de formes muséales renouvelées et de la création de comités nationaux toujours plus nombreux, marquant ainsi son extension géographique.



Penser la définition avant la révolution de Copenhague : organiser et pérenniser l'ICOM

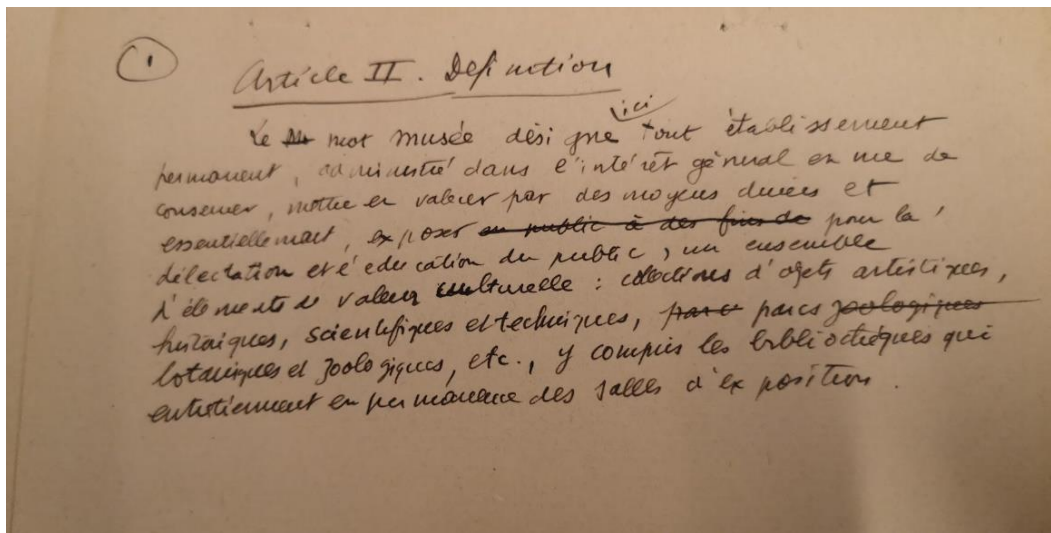
Opérons alors un saut dans le temps. Comme je l'ai mentionné plus tôt, l'ICOM est créé à Paris par arrêté du ministère de l'Intérieur le 9 septembre 1946, avec un statut d'association étrangère. La première version de la définition est associée aux Statuts de l'association, déposés en 1948, dans le but notamment de désigner les institutions dont les professionnels peuvent prétendre au statut de membre.

Elle s'intègre dans l'article II, partie 2, consacrée à la formation des comités nationaux où

le mot « Musée » désigne toutes les collections de documents artistiques, techniques, scientifiques, historiques ou archéologiques ouvertes au public, y compris les jardins zoologiques et botaniques, mais à l'exclusion des bibliothèques, exception faite de celles qui entretiennent en permanence des salles d'exposition. (Annexe 1)

Et de préciser que « les comités nationaux devront en principe se composer de représentants de musées de toutes les catégories ci-dessus mentionnées » (ICOM, 1948c). Ainsi, il ne s'agit pas tant de penser le phénomène muséal dans toute sa diversité que de construire la charpente de l'organisation. Celle-ci peut par ailleurs paraître rigide pour le lecteur contemporain, car les comités nationaux — on en compte 53 en 1948¹³⁵⁵ — ne peuvent se composer de plus de 15 membres (ICOM, 1948c), principalement de directeurs et de directrices de musées nationaux.

FIGURE 65. Brouillon manuscrit des Statuts de l'ICOM (entre 1946 et 1948), non signé



Source : Archives de l'ICOM, ART. 1. Sous-dossier « 1946-1950 »

Plus généralement, l'évolution de la définition du musée dans les premières années de vie de l'ICOM n'est pas décorrélée d'une réflexion sur ses statuts. On peut cependant en souligner

¹³⁵⁵ Voir : Chapitre 1. 4. D. « Le développement des grandes enquêtes internationales : le rôle de George Henri Rivière et de Kenneth Hudson ».



deux tendances. La première s'attache au rôle de George Henri Rivière dans cette pensée et dans l'évolution de la définition. Le besoin de revenir sur une définition pouvant être considérée comme « simpliste » (Mairesse, 2019b, p. 94) est souligné par le muséographe lors de la première Conférence biennale de Paris (1948), suite à l'enquête internationale *Statuts et programmes des musées*¹³⁵⁶. Celui-ci y conclut au besoin « d'aboutir à une définition aussi précise que possible de l'institution que possible de l'institution muséographique » (Rivière, 1948d, p. 7). Il en annonce alors déjà une nouvelle version qui serait commune à l'ensemble du monde des musées :

Un musée est un établissement permanent, constitué dans l'intérêt général pour conserver, administrer, permettre la consultation à des fins d'enseignement, de documentation et de recherche et, essentiellement, exposer à des fins de délectation et d'éducation un ensemble limité ou croissant d'éléments de valeur culturelle. (Rivière, 1948d, p. 7)

Si celle-ci n'est pas adoptée telle quelle dans les versions ultérieures, l'influence de George Henri Rivière y reste largement perceptible. La définition du musée est son « rocher de Sisyphe » (Weis, 1989a, p. 85). Il y fait preuve d'un « art de la synthèse » (Mairesse, 2019b) exceptionnel, pour permettre de présenter une vision commune du monde muséal « alors encore largement écartelée entre pôles scientifique et artistique » (Mairesse, 2019b, p. 94).

Figure 66. Proposition d'une nouvelle version de la définition du musée de l'ICOM, issue du Rapport *Statuts et programme des musées*, présenté par Georges Henri Rivière le 30 juin 1948 à la première conférence du Conseil international des Musées

(1) Jo soumettrai cet essai de définition dans un prochain travail : "Un musée est un établissement permanent, constitué dans l'intérêt général pour conserver, administrer, permettre la consultation à des fins d'enseignement, de documentation et de recherche et, essentiellement, exposer à des fins de délectation et d'éducation un ensemble limité ou croissant d'éléments de valeur culturelle".

Source : Archives de l'ICOM, ART. 108, Sous-dossier « Statuts et programme des musées »

L'idée d'une définition « universelle » du musée ne repose ainsi pas sur un processus de démocratisation d'une méthodologie, mais sur la capacité de penser « le » musée. Cela n'élague cependant pas une seconde tendance, avec une réflexion assez récurrente sur les termes employés et les catégories d'institutions qui peuvent être incluses au sein de

¹³⁵⁶ Voir : Chapitre 1. 4. D. « Le développement des grandes enquêtes internationales : le rôle de Georges Henri Rivière et de Kenneth Hudson ».



l'organisation¹³⁵⁷. Celles-ci s'inscrivent dans les projets successifs de refonte des statuts, régulièrement envoyés (en anglais et en français) aux membres de l'ICOM.

Cependant, la définition apparaît largement secondaire face à des enjeux décisionnels. L'étude de ces échanges laisse notamment apparaître une inquiétude quant à la solvabilité de l'ICOM, dont les problèmes financiers s'accumulent, jusqu'à évoquer l'idée d'une « liquidation éventuelle¹³⁵⁸ » de l'organisation (Haagen, 1960). De fait, les réflexions sur la définition du musée appartiennent à une logique plus structurelle, comportant deux volets : celui de fédérer un monde muséal en changement constant, mais également de répondre à des enjeux financiers qui ne sont pas négligeables pour la pérennité et la survie de l'organisation. Celle-ci pourrait être illustrée par cette réflexion de J. K. Van der Haagen (1958b) sur la question de l'intégration des « *Faelscherverband* », des musées d'instruments de musiques ou des musées de transports au sein de l'ICOM en tant que comités internationaux :

Dans les circonstances présentes, le statut de l'ICOM ne donne pas de possibilités bien définies pour de telles adhésions ; il ne mentionne pas les conséquences, les droits, etc., etc. Si l'ICOM ne répond pas à cette idée qui est en marche, il est à redouter que ces organisations se développent hors de l'ICOM, ce qui constituerait une sérieuse menace pour l'unité du monde muséal, unité réalisée avec tant de difficultés. De plus la certitude de la contribution financière apportée par les membres de ces organisées n'est pas à négliger.

Un désir de démocratie : la crise de l'ICOM en 1971

Au tournant des années 1970, une révolution s'opère au sein de l'ICOM modifiant sa structure organisationnelle et ouvrant un nouveau paradigme pour la définition du musée. Le contexte est par ailleurs empreint d'une remise en cause de l'institution muséale, telle qu'elle s'est développée en Occident depuis près de deux siècles¹³⁵⁹ : « tout réclame la disparition des

¹³⁵⁷ Par exemple, en vue du projet de refonte des statuts prévu en 1961, une lettre du 21 juin 1961 adressée à George Henri Rivière interroge les articles consacrés à la définition, notamment la liste des institutions pouvant être assimilées aux musées : « A-t-on vraiment l'intention de considérer comme musées tous les monuments historiques même s'ils ne contiennent pas de collections d'objets, s'ils sont "propriétés privées" ou s'ils ne sont pas ouverts au public ? Je retiens de cet article qu'un planétarium isolé n'est pas considéré comme musée » (*Lettre adressée à George-Henri Rivière [non signée] au 21 juin 1961*, 1961).

¹³⁵⁸ Cette question est soulevée à de nombreuses reprises dans la correspondance de J. K. Van der Haagen, en sa qualité d'observateur et de représentant de l'Unesco : « En me référant à ce que j'ai dit déjà plusieurs fois dans les réunions du Bureau et du Conseil Consultatif, je me vois obligé de revenir encore une fois sur la question épineuse des données financières. Quelle est la situation ? Pour 1957, et à la demande de l'Unesco, l'ICOM a déclaré recevoir officiellement 5500 \$ de revenus en dehors de la subvention de l'Unesco. Cependant, d'après une communication de Mlle Benoist d'Azy, le trésorier de l'ICOM n'aurait reçu que 2500\$ (ce qui revient à dire que dans le cas de l'ICOM, son revenu annuel équivaut à 10 % de la subvention de l'Unesco, alors que pour une organisation telle que l'Union internationale pour la protection de la nature, c'est la subvention de l'Unesco qui représente 10 % des revenus de l'Union). La différence entre 5500 \$ et 2500\$ provient en partie du fait que a) certains comités nationaux se déclarent n'être pas en mesure de transférer des devises à Paris b) que l'ICOM considère comme contributions reçues des sommes que les gouvernements, associations, membres... etc., ont déboursées, soit pour pouvoir assister aux réunions de l'ICOM, soit pour en organiser dans leur propre pays » (Haagen, 1958a).

¹³⁵⁹ Voir : Chapitre 1.3. D. « Le musée et la société civile : rôle social et influences symboliques ».



musées », affirme ainsi Stanislav S. Adotevi (1972/1971, p. 19) lors de son allocution à Grenoble. Le monde muséal est traversé par un mouvement profond, dessinant les nouveaux contours de ce phénomène et réinterrogeant son rôle dans la société, « au service des hommes aujourd'hui et demain » (ICOM, 1972). Mais cette crise, c'est surtout celle de l'organisation internationale : celle-ci apparaît à la jonction de tensions endogènes et exogènes qui placent le principe de « démocratisation » comme boussole pour le Conseil international des musées. Car l'ICOM ne peut pas, en l'état, répondre aux enjeux que traverse le monde des musées : son organisation rigide, le nombre limité de ses membres et leur position dans leurs contextes nationaux, fait peser le risque d'une disparition de l'organisation.

D'une part, et dans la continuité des questionnements autour de sa santé économique, l'organisation se retrouve de manière chronique en déficit financier. Les faibles cotisations des membres et le contexte inflationniste ne permettent pas de pallier l'accroissement des activités du Secrétariat et la nécessité de budgets plus conséquents : « la seule solution était d'augmenter ses propres ressources, donc ses membres et leur cotisation, et remettre en cause une situation injuste et dépassée » (Bāghlī, et al., 1998, p. 23). D'autre part, les participants de la Conférence générale remettent en question la légitimité des principes de démocratie représentative au cœur de la structure, qui limitent les conditions d'adhésion¹³⁶⁰ en faveur des directions professionnelles, « nommées principalement par les autorités gouvernementales » (Bāghlī, et al., 1998, p. 24) et donc uniquement d'organisations reconnues par les pouvoirs administratifs nationaux. Ainsi,

à Grenoble, les pétitions circulent, un brouhaha s'ensuit. Plusieurs membres proposent de suspendre temporairement le règlement intérieur. Après bien des débats, les membres actifs eux-mêmes votèrent (par 110 voix contre 78) une résolution visant à suspendre les statuts, et le règlement intérieur de la conférence générale, puis adoptèrent (par 117 voix contre 53) une résolution décisive. (Bāghlī, et al., 1998, p. 26)

Cette crise autour de la démocratisation de l'ICOM, comprise par Jan Jelínek (nouveau président élu), Geoffrey Lewis (nouveau président du Comité consultatif) et Hugues de Varine (directeur), appelle ainsi une refonte en profondeur des statuts. Un groupe de travail est désigné, incluant notamment des membres associés issus de nouvelles générations, « chargés d'étudier les nouvelles structures constitutionnelles de l'ICOM et de créer des définitions plus larges du musée et de la profession muséale, deux points vivement revendiqués lors de la neuvième Conférence générale » (Bāghlī, et al., 1998, p. 26). Le « groupe des trois », composé d'Irina Antonova (URSS, Directrice des musées Pouchkine et vice-présidente de l'ICOM), d'Ulla Keding Olofsson (Danemark, représentante des membres

¹³⁶⁰ « D'aucuns veulent que l'ICOM rejette toutes les limites artificielles appliquées aux critères d'adhésion, qu'elles soient directes — par exemple, 15 membres “actifs” au maximum dans les comités nationaux et nombre restreint de membres dans la majorité des comités internationaux — ou indirectes, par exemple, le droit d'admission extrêmement restrictif et limité appliqué par de nombreux comités nationaux, parfois même aux membres “associés” non votants. » (Bāghlī, et al., 1998, p. 25)



associés de l'ICOM) et de Paul Perrot (États-Unis, Smithsonian Institute) est notamment chargé par le Conseil Exécutif en juin 1973 de discuter des nouveaux statuts (Varine, 1973a).

Entre 1973 et 1974, plusieurs projets de refonte des statuts (73/SEC.21, avec une version en mai et une seconde en décembre 1973) sont envoyés aux comités de l'ICOM, appelés à transmettre leurs remarques par courrier. Les amendements proposés devront être défendus par les représentants des comités nationaux et internationaux lors de l'Assemblée générale de Copenhague. La correspondance avec les représentants et représentantes des comités laisse ainsi percevoir un fort intérêt pour la transformation de la structure de l'organisation, atisant à la fois les marques de satisfaction, mais également les critiques. Sans revenir sur l'ensemble des commentaires qui ont été conservés, remarquons que les articles concernant la définition du musée (article 3) et les institutions affiliées (article 4) sont également examinés. L'une des définitions soumises dans la version préparatoire des nouveaux statuts (juin 1973, et transmise en octobre 1973 aux comités) est la suivante :

Article 3 : Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son environnement, 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 délectation¹³⁶¹.

Article 4 : Outre les musées désignés comme tels, l'ICOM admet que les institutions suivantes répondent à la définition ci-dessus :

- a) Les instituts de conservation et les galeries d'exposition entretenues en permanence par les bibliothèques et les centres d'archives ;
- b) Les monuments et sites historiques naturels et archéologiques, pour leurs activités d'acquisition, de conservation et de communication ;
- c) Les institutions exposant des spécimens vivants, tels que les jardins botaniques et zoologiques, les aquariums, les vivariums, etc. ;
- d) Les réserves naturelles ;
- e) Les planétariums¹³⁶².

Le corpus de « réactions » est à ce titre très peu fourni¹³⁶³, mais laisse néanmoins apparaître des réactions assez particulières. Par exemple, le comité norvégien refuse le caractère « ouvert

¹³⁶¹ « *A museum is a non-profit institution, in the service of society, which acquires, conserves, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material witnesses of the evolution of nature and man.* »

¹³⁶² « *In addition to museums designated as such, ICOM admits that the following comply with the above definition: a) Conservation institutes and exhibition galleries permanently maintained by libraries and archive centres; b) Natural and archaeological historic monuments and sites, for their acquisition, conservation and communication activities; c) Institutions displaying live specimens, such as botanical and zoological gardens, aquaria, vivaria, etc.; d) Nature reserves.* »

¹³⁶³ Cela ne signifie pourtant pas que ces réactions n'existent pas ailleurs, mais il ne m'a pas été donné de les retrouver.



au public du musée¹³⁶⁴ », qui signifierait « que certains de nos musées bien établis, avec un directeur, des conservateurs, etc., ne seront pas considérés comme des musées¹³⁶⁵ » (« Retours des comités nationaux », 1973). On peut également l'importance pour certains comités, notamment le comité polonais et bulgare, de la dimension scientifique du musée, réclamant ainsi l'inscription de la fonction « recherche » dans la formulation finale, peut-être sous l'influence de la muséologie de l'Est qui se développe dans les mêmes années. Le Royaume-Uni appuie l'intégration de caractère « à but lucratif ». L'article 4 suscite encore moins de commentaires qui sont, à ce titre, peu significatifs¹³⁶⁶.

FIGURE 67. Inauguration de la Conférence générale de Copenhague par la reine Margrethe II du Danemark en 1974



© Atelier Bache

Le processus de refonte des statuts opérant une véritable révolution dans la manière d'agir de l'ICOM soulève de larges réflexions et engage — toutes proportions gardées — l'ensemble des comités de l'ICOM. Hugues de Varine indique ainsi dans une lettre adressée à Paul Perrot que les retours ne cessent d'affluer, même si la version définitive (décembre 1973) est figée

¹³⁶⁴ Les réponses étant classées par articles, mais non par date, celles-ci peuvent se rattacher aux deux versions envoyées par l'ICOM. Ici, il semblerait que cette réaction s'attache au projet de refonte 1973-2, amendé par le Conseil consultatif qui définit le musée comme « une institution permanente, sans but lucratif, ouverte au public, au service de la société, qui acquiert, étudie, conserve, communique et notamment expose, à des fins d'éducation et de délectation, des collections permanentes, d'objets de caractère culturel ou scientifique » (ICOM, 1973a).

¹³⁶⁵ « *This means that some of our well-established museums with director, curators, etc. will not be regarded as museums. Example: The Botanical Museums of Oslo University. It is proposed that these words are deleted.* »

¹³⁶⁶ On peut cependant noter que la question des monuments et sites est abordée par la Pologne pour souligner qu'ils sont du ressort d'Icomos et non pas de l'ICOM.



jusqu'à la Conférence générale de Copenhague¹³⁶⁷ (Varine, 1974). Dans ce cadre, la définition n'est pas le point central du processus de discussions des membres, mais s'intègre dans un mouvement plus large de démocratisation. Ce qui modifie radicalement la morphologie de l'organisation repose dans la fusion des catégories de membres actifs et associés, en une seule et même catégorie. Ainsi, « l'esprit démocratique avait prévalu » (Bāghlī, et al., 1998, p. 23), tout membre de la profession disposant du droit de vote et de la possibilité d'être élu.

Une confrontation des structures de démocratisation : l'échec du MDPP

La transformation opérée par la définition du musée adoptée en 1974 s'inscrit dans le contexte de réalisation d'un nouveau paradigme organisationnel, qui accompagne une ouverture en volume et en extension des membres de l'ICOM. En ce sens, les discussions engagées à partir des années 2000 ne sont pas révolutionnaires. La question de la définition met du temps à être envisagée comme un sujet « autonome » — bien que toujours inscrit dans une volonté de refonte des Statuts — et correspond d'une part à la volonté de « prendre la tangente » (voir *supra*), mais également à la stabilisation progressive de la structure « démocratisée » de l'ICOM mettant en son centre la communauté muséale, dans toute sa diversité.

Le « désir de démocratisation » ne s'est pas éteint. Cependant, l'impact limité des discussions engagées en 2003 sur le forum de discussion ICOM-L et au sein de l'Icofom lors du symposium de Calgary (2005) — pouvant traduire les prémices d'une démarche participative et d'un engagement des membres de l'ICOM autour de la définition du musée — indique deux choses. D'une part, la démocratisation, comme moyen d'expression des membres, nécessite la mise à disposition de moyens adéquats, qui devraient prendre en considération leur diversité. Or, le faible taux de participation aux échanges animés par Gary Edson s'explique notamment le choix de l'anglais comme langue d'intervention et comme structure de pensée, qui n'est pas maîtrisé par une partie de la communauté muséale. Mais surtout, le format dématérialisé de ces discussions suppose l'accès à des équipements technologiques qui sont, au début des années 2000, loin d'être démocratisés. D'autre part, la non-prise en compte de la *Déclaration de Calgary*, transmise par Icofom au Conseil exécutif, dans la version adoptée en 2007 lors de la Conférence générale de Vienne rappelle et affirme le poids du pouvoir décisionnaire, incarné par le Conseil exécutif et la Direction de l'ICOM. La démocratisation de l'organisation reste ainsi soumise aux volontés politiques.

¹³⁶⁷ Il écrit ainsi : « Nous prenons bonne note des amendements proposés par Franck Taylor comme d'ailleurs de tous les commentaires et amendements que nous ne cessons de recevoir de Comités nationaux ou de simples membres actifs. Il n'y a rien à en faire actuellement puisque le projet définitif des nouveaux statuts (celui de votre groupe des trois, en décembre) a été envoyé à tous les comités. On ne peut plus y toucher jusqu'à la Conférence générale : le Comité consultatif chargé de l'examen du projet sera alors mis en possession de toutes les propositions écrites et devra en tenir compte. Notre dossier sur ce point a été ouvert dès le mois de décembre puisque nous pouvons considérer que votre groupe de travail a tenu compte des amendements antérieurement proposés. » (Varine, 1974)



De fait, l'échec du MDPP à fédérer autour de la proposition d'une nouvelle définition peut se comprendre comme la confrontation de plusieurs structures de démocratisation. Car la volonté de la démocratisation autour de ce processus s'est opérée en outrepassant le cadre structurel d'une organisation dont le caractère démocratique est incarné par ses comités. Les individualités ont pris le pas sur une pensée commune et ordonnée, alors que dans le même temps, le pouvoir décisionnaire s'est effacé. Finalement, et de manière tout à fait paradoxale, en voulant se séparer de l'enseignement de 1974, le MDPP s'y est largement confronté. Pour autant, la Conférence générale de Kyoto reste exceptionnelle. Comme à Calgary¹³⁶⁸, la définition du musée a sorti les membres de l'ICOM de leur torpeur pour faire entendre leur voix, et de se réapproprié un processus dont ils avaient été dessaisis. Pour Bruno Brulon Soares,

C'était l'ICOM qui ressentait la démocratie, parce que cela ne s'était jamais produit auparavant. Les gens ne débattaient de rien. Les gens n'avaient pas d'opinions différentes sur l'organisation. C'était le Conseil d'administration et le directeur qui décidaient de tout, et nous allions simplement à l'Assemblée pour approuver. C'est ce qui s'est passé en 2007. Pour moi, participer à un débat de six heures à Kyoto sur la définition du musée avec autant d'opinions, c'était extraordinaire¹³⁶⁹. (Communication personnelle, 12 juillet 2021)

C. Refaire « socle commun »

La réussite du processus engagé par ICOM Define, succédant au MDPP, doit alors se comprendre à partir d'une telle configuration. La méthodologie solide conçue par ses membres, dirigés par Laurant Bonilla-Merchav et Bruno Brulon Soares, tirait ainsi les leçons de l'échec de Kyoto (voir *supra*) sans pour autant renier son héritage. La démarche engagée et présentée à la communauté de l'ICOM le 10 décembre 2020 s'applique ainsi à retrouver les principes de démocratie, de participation et de transparence qui avaient été si vivement critiqués plus tôt. Cette méthodologie, divisée en 11 étapes (Fig. 68) autour de quatre consultations et se déroulant sur 18 mois, devait alors se distinguer de son prédécesseur autour de deux points majeurs.

¹³⁶⁸ François Mairesse raconte à ce propos la session qu'il anime alors autour de la question de la définition du musée : « À l'époque, à l'Icofom, il y avait une trentaine de personnes au sein des colloques, il n'y a pas tellement de monde. C'était un peu endormi à ce moment-là, et tout d'un coup, toute la salle s'emballe ! C'est-à-dire que tous les gens commencent à — je ne vais pas dire à m'invectiver — mais je sens quelque chose que je ne connais pas arriver tout d'un coup. Et puis après, je me souviens très très bien, Martin Schärer vient me voir après la séance et me dit, "Mais c'est extraordinaire, Icofom vit !" » (Annexe 1).

¹³⁶⁹ « *It was ICOM sensing democracy, because it did not happen before. People did not debate anything. People did not have different opinions about the organization. It was the Executive Board and the Director that decided of everything, and we just went to the assembly to approve. That's what happened in 2007. So for me, to participate in a six hours' debate in Kyoto about the Museum Definition with so many opinions, it was amazing.* »



FIGURE 68. Les étapes de la méthodologie présentée par ICOM Define.



Remettre les membres de l'ICOM au centre du processus de définition

En valorisant ainsi une méthodologie structurée autour de consultations, ICOM Define maintient le principe d'une démarche participative valorisé par le MDPP. Néanmoins, celle-ci ne se fonde pas sur l'engagement d'un « toutes et tous » vide de substance, mais s'appuie sur la structure même de l'ICOM, renforçant son caractère démocratique. Elle opère ainsi un changement de perspective, en plaçant les membres — et non plus les individualités — au cœur du fait définitionnel.

TABLEAU 39. Les quatre consultations du processus de définition conçu par ICOM Define

Consultation 1	Décembre 2020 — janvier 2021	Collecte des résultats des discussions et des rapports post-Kyoto
Consultation 2	Janvier — avril 2021	Soumission de 20 concepts et mots-clés devant apparaître dans la définition du musée
Consultation 3	Juillet — septembre 2021	Évaluation des concepts et des mots-clés issus de la consultation 2
Consultation 4	Février — avril 2022	Choix d'une proposition de définition parmi celles élaborées par ICOM Define

Captant ainsi les dynamiques ravivées autour de la Conférence générale de Kyoto et les volontés de la communauté muséale, le processus conçu par ICOM Define se structure autour des comités nationaux, des comités internationaux et des alliances régionales, qui deviennent les « véhicules pour se faire entendre¹³⁷⁰ » — comme l'ont décrit Laurant Bonilla-Merchav et Bruno Brulon Soares lors de leur présentation en décembre 2020 — pour les membres de l'organisation. La reconnaissance du rôle des comités se traduit dès la première consultation,

¹³⁷⁰ « *The vehicle for being heard.* »



qui vise à récolter l'ensemble des discussions et des enquêtes menées de manière autonome après Kyoto¹³⁷¹ : elle valorise ici la continuité d'un processus, et affirme dès lors une volonté de ne pas taire les voix qui se sont exprimées depuis 2019.

Les trois consultations suivantes sont plus spécifiquement dédiées à la formulation de la définition telle qu'elle sera proposée à Prague en 2022 (voir *infra*). Dans cette optique, les comités nationaux, les comités internationaux et les alliances régionales de l'ICOM doivent engager leurs propres membres, et ont la responsabilité de concevoir librement leur propre consultation avec leur propre méthodologie. S'il en résulte une grande diversité de méthodes en termes de processus (enquêtes, contributions, débats), de taux de participation et d'inclusion des membres des comités (Krajcovicova et al., 2021b, p. 9-12), cette structure permet également de réactiver certains comités et de rétablir un contact parfois délité entre des comités et leurs membres¹³⁷².

Cette remise au centre du processus des membres de l'ICOM contribue ainsi à une volonté d'engagement et de représentativité, promue par ICOM Define. La composition même du comité traduit la diversité de leurs voix, par leur origine géographique, professionnelle et par leurs courants de pensée, réunis autour d'un processus continu de débats, de discussion et de travail pour parvenir à un consensus. Comme l'indique notamment Luran Bonilla-Merchav,

En intégrant l'« opposition » dans les phases de planification, nous montrons que nous sommes à l'écoute de tout le monde. Si vous intégrez le côté opposé du spectre, puis le côté intermédiaire, vous vous assurez autant que possible d'avoir tout le spectre d'idées derrière ce projet¹³⁷³. (Communication personnelle, 12 juillet 2021)

Cette structure méthodologique, requérant une très forte dynamique — et beaucoup d'efforts de communication et de pédagogie de la part d'ICOM Define —, a permis d'engager la majorité des membres potentiels¹³⁷⁴ pour approche démocratique et représentative. Surtout, elle a permis d'entendre des comités moins influents. Lors de la séance plénière du 24 août 2022, Muthoni Tangwa (ICOM Define, ICOM Kenya) rappelle ainsi la dimension exceptionnelle de ce processus qui a permis pour ceux qui ne l'étaient pas, de se sentir concernés, inclus et écoutés.

Pour la première fois, depuis que je suis devenue membre de l'ICOM en 1996, les comités nationaux, les comités internationaux et les alliances régionales ont été impliqués dans un processus de communication constant et régulier. Cela nous a donné la Belle au bois dormant de l'ICOM. C'était une position globale, pour certains

¹³⁷¹ On y retrouve la présentation des discussions menées au sein de 25 comités nationaux et alliances régionales, ainsi que dans 10 comités internationaux et organisations affiliées.

¹³⁷² Cette assertion suppose néanmoins d'être nuancée, puisque pour la Consultation 2 où cette information était requise, la moitié des comités ayant répondu indiquent que moins de 25 % des membres ont été mobilisés dans le processus interne (Krajcovicova et al., 2021b, p. 9).

¹³⁷³ « *By integrating the "opposition" into the planning stages, it shows that we are listening to everybody. If you have the opposite side of the spectrum in there, then the in between, you ensured as best as possible to have all of the kinds of spectrum of ideas behind this.* »

¹³⁷⁴ Même si les taux de participation pour ces consultations ne sont pas parfaits (54 % pour la Consultation 2, 49 % pour la Consultation 3, 48 % pour la Consultation 4), ils traduisent néanmoins la très forte mobilisation des comités dans le contexte d'une organisation mondiale dont la majorité des membres sont souvent peu actifs.



d'entre nous, nous parlions gentiment depuis le coin de la pièce, et puis on nous a demandé, « quelles sont les 20 questions que vous avez posées pour la définition d'un musée ? » Nous nous sommes réveillés et avons répondu : « Personne n'a posé la question ». C'est l'un des processus qui nous a permis de dire « Oh non ». Le 1^{er} janvier, nous vous demandons de consulter vos comités nationaux. Le 8 janvier, nous vous demandons de procéder à un échantillonnage. Le 12 janvier, votre échantillonnage doit contenir des données. Soudain, la Belle au bois dormant s'est dit « Oh, je crois qu'il faut que je me réveille maintenant ». C'est un processus agréable qui a été mis en œuvre parce qu'à tout moment, vous avez voulu vous réveiller et vous joindre au voyage, nous vous acceptons tels que vous êtes. Tout comme nous voulons que vous nous acceptiez tels que nous sommes¹³⁷⁵.

La muséologie comme structure

La méthodologie implantée par ICOM Define repose dans une seconde révolution structurelle, dont la pensée muséologique et scientifique constitue le centre de gravité. La démarche participative et démocratique ne s'appuie plus sur une logique où le processus fait définition, mais part de la substance même de ce qui fait musée, en prenant en considération la diversité des points de vue, pour affermir une réflexion sur une structure commune de la définition. Elle repose notamment sur les deuxième et troisième consultations, fondées sur la soumission et l'évaluation de concepts et de mots-clés que les membres de l'ICOM estiment devoir apparaître dans la définition du musée.

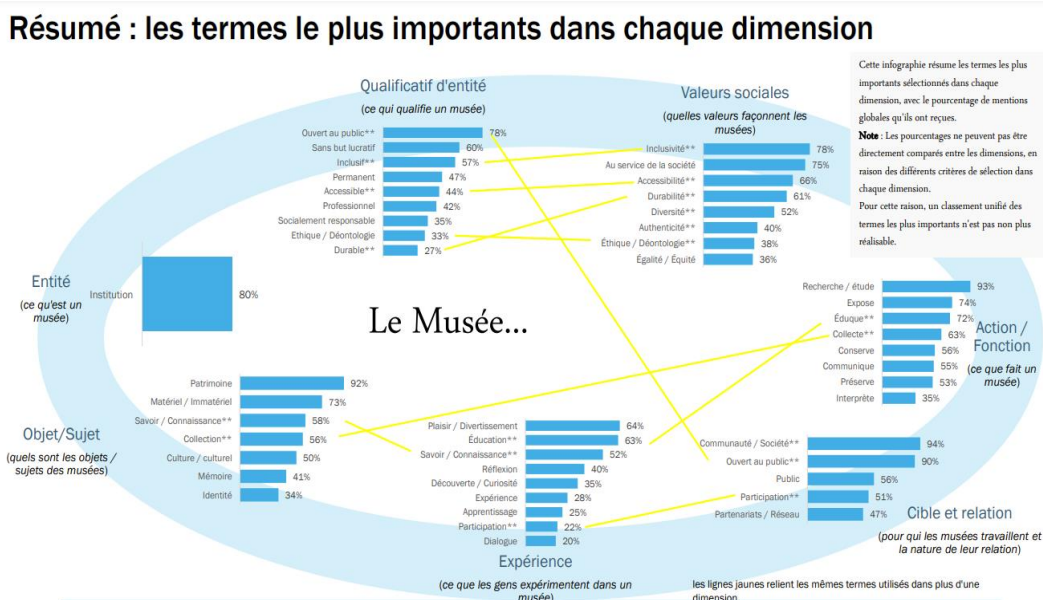
Pour ce faire, ICOM Define intègre dans ce processus — témoignant des moyens financiers et humains alloués par l'ICOM —, une équipe d'analystes externes, spécialisés dans les méthodologies qualitatives, quantitatives et textuelles, en vue de renforcer l'analyse scientifique des résultats obtenus. Le rapport issu de la seconde consultation témoigne de ce passage des mots à la structure. En dépassant notamment la simple d'analyse de fréquence, ses auteurs en dégagent plusieurs aspects (entité, action, objet, valeurs, expérience, cible) — proche de la structure « traditionnelle » de la définition permettant un classement syntaxique des termes — et « [rapprochant] les différents domaines des éléments possibles d'une définition (dans une phrase) à partir des données existantes » (Krajcovicova et al., 2021b, p. 24). La troisième consultation, évaluant les principaux résultats de cette première étude, permettait aux comités d'ajouter jusqu'à trois nouveaux termes/concepts clés qui leur paraissent manquer ou d'inclure leurs commentaires sur les termes/concepts clés qui leur

¹³⁷⁵ « For the first time, since I became a member of ICOM in 1996, national committees, international committees, regional alliances, were involved in a constant and regular process of communication. That gave those of us, the sleeping beauty of ICOM. It was a global position, for some of us, we were speaking nicely from the corner in the room, and then we were asked, "which 20 questions did you give a museums definition?" We wake up and said, "nobody asked". And this is one of the processes where we were able to say, "Oh no". In the 1st of January, we ask you to consult your national committees. On the 8th of January, we ask you to complete a sampling. On the 12th of January, your sampling has to have data. Suddenly, the sleeping beauty was like "Oh, I guess I have to wake up now". It was a nice process that was implemented because at any point you wanted to wake up and join the journey, we accept you as you are. As we want you to accept us as we are. »



semblent inacceptables, considérant ainsi l'ensemble des enjeux auxquels les musées sont soumis dans le monde.

FIGURE 69. Résultats de la Consultation 3 : les termes les plus importants pour chaque dimension et présence de termes multidimensionnels



Source : Krajcovicova et al., 2021a, p. 48

Le travail réalisé par les membres d'ICOM Define, liés à la structuration de la définition, sa formulation, ses aspects législatifs et juridiques et sur ses traductions, s'opère ainsi à partir de résultats solides, dont toutes les étapes sont retracées et mises à dispositions de l'ensemble des membres de l'ICOM et incarnent la réalité d'un processus « transparent ».

Finalement, la réussite du processus engagé par ICOM Define, consacré par le vote d'une nouvelle définition, cette fois-ci faisant consensus, à la Conférence générale de Prague en 2022, est

le résultat d'une conversation prolifique et durable, basée sur la confiance et les concessions. La nouvelle définition représente un équilibre entre notre héritage et le changement que nous pouvons déjà observer dans les musées où nous travaillons. Elle est notre point de départ commun à partir duquel de nouveaux développements peuvent s'opérer, mais elle peut aussi représenter un objectif d'amélioration. Il est conçu pour être fonctionnel et inspirant. Elle jette un pont entre nos différences et indique une voie sur laquelle nous pouvons avancer ensemble. La nouvelle définition représente un équilibre entre notre héritage et le changement que nous pouvons déjà



observer dans les musées où nous travaillons¹³⁷⁶. (Bonilla-Merchav et Brulon Soares, 2022, p. 140)

Ainsi à Prague, ce n'est pas tant l'unité du monde des musées qui a été actée, car pour ce faire, il faudrait prendre en considération l'ensemble du champ muséal, un champ bien trop divers pour répondre aux exigences d'une organisation professionnelle. Mais « l'unité dans la diversité », intitulé — ô combien juste — de la présentation de Lauran Bonilla-Merchav et de Bruno Brulon Soares lors de l'Assemblée générale extraordinaire, est certainement celle retrouvée, de l'ICOM.

L'analyse de la fabrication d'une définition du musée à partir ses aspects méthodologiques et de son cadre organisationnel renouvelle la grille de lecture des événements de Kyoto et de Prague. La place accordée à la dimension démocratique de ce processus est centrale, apparaissant pour la première fois comme garante d'une unité de vision autour de l'institution muséale. Cependant, celle-ci ne peut être envisagée hors de son contexte opérationnel, celui d'une organisation mondiale disposant de ses propres problématiques structurelles, politiques, économiques et symboliques. La distance entre les définitions de 2019 et de 2022 souligne des enjeux de luttes et de pouvoir autour d'un principe de démocratisation dont la compréhension n'est pas identique : tantôt comme point de rétablissement d'un déséquilibre mondial, tantôt comme processus de dialogue et de collaboration. L'expression d'une pensée commune autour du musée n'est pas un processus neutre : elle repose ainsi sur les volontés politiques, les moyens techniques et sur les stratégies de ces acteurs pour exister. Et par ce biais même, la définition peut elle-même être envisagée comme un outil de démocratisation de l'organisation.

3. Révéler les fractures du monde muséal : enjeux professionnels, idéologiques et géopolitiques

La production d'une définition du musée, visant à retrouver de l'unité dans la diversité, a ainsi incarné un espace inédit d'expression pour les membres de l'ICOM. Mais la controverse de Kyoto constitue surtout un moment de crispations, où les tensions et les lignes de clivage autour de l'organisation ont pu être révélées. Elles ne peuvent pas, pour autant, se contenter d'être décrites au travers de deux positions polarisées et d'une dichotomie autour d'un « pour » et d'un « contre » : cette lecture n'a que peu de sens au regard des enjeux politiques,

¹³⁷⁶ « *It is the outcome of a prolific, long-lasting conversation: one based on trust and concessions. The new definition represents a balance between our heritage and the change we can already see in the museums we work in. It is our shared starting point from which new developments can take ground, but it can also represent a goal for improvement. It is designed to be functional and inspirational. It bridges our differences and points towards a path on which we can move forward together. The new definition represents a balance between our heritage and the change we can already see in the museums we work in.* »



épistémologiques et symboliques de l'ICOM. C'est en retraçant ces lignes de clivages, qui se matérialisent notamment autour d'enjeux professionnels, idéologiques et géopolitiques, qu'il peut alors être envisageable de comprendre les dynamiques qui traversent la communauté muséale et le monde des musées.

A. Enjeux professionnels et identitaires

Lorsque nous discutons d'une définition, nous essayons une nouvelle identité, ce qui en dit long sur nous-mêmes¹³⁷⁷. (B. Brulon Soares, 3 septembre 2019, Annexe 1)

Les réactions quasi épidermiques qui se sont manifestées à l'annonce de la proposition de nouvelle définition en juillet 2019 — et qui s'expriment plus généralement dès lors qu'émerge une remise en question de cette définition¹³⁷⁸ — pourraient s'expliquer par sa profonde dimension d'identification. Dans le cadre de celle produite par l'ICOM, et comme mentionné *supra*, la définition est intimement liée depuis sa création en 1946 aux statuts qui régissent son organisation et reconnaissent celles et ceux qui peuvent y adhérer. Mais surtout, à partir des fonctions et des missions qu'elle présente et reconnaît comme spécifique au champ muséal, la définition sert de socle commun pour les professionnels des musées du monde entier. Pour Émilie Girard (2020),

Il semble donc toujours et encore indispensable pour les membres d'affirmer avec force ce qui relève des métiers des musées, et de ne pas estomper la mission professionnelle qu'ils assument, ce qui n'est pas sans poser question au vu de la multiplication de l'attribution du terme « musée » à des établissements, notamment reconnus par ICOM, où ces missions ne sont pas nécessairement réalisées. (p. 125)

Une réaction corporatiste face au changement

La question n'est évidemment pas récente. Les tensions exprimées lors de la Conférence générale de Grenoble en 1971 s'appuient notamment sur l'extension d'un secteur, qui se professionnalise (et donc, sort d'une approche centrée uniquement sur les directeurs et des conservateurs des institutions) pour intégrer tout un ensemble d'autres positions. Les années 1960 et 1970 voient notamment la multiplication des formations en *museums studies*, l'arrivée des gestionnaires et le renforcement des métiers liés à l'éducation (Mairesse, 2011, p. 292). L'ouverture de l'organisation au travers de la refonte des statuts de 1974 et de la création du statut de « membre individuel » ne s'est par ailleurs pas opérée sans crainte et sans réticences. Plusieurs comités (Belgique, Finlande, Portugal, entre autres) se sont élevés contre le risque d'« une situation où l'ICOM pourrait être dominé du dehors de la profession » (Comité portugais, Retours des comités nationaux, 1973). La vice-présidente de l'ICOM à cette époque, Irina Antonova, rappelait que :

¹³⁷⁷ « *So when we discuss a definition we are trying out a new identity, and it tells a lot about ourselves.* »

¹³⁷⁸ Voir : Chapitre 5. 2. C. « Un secteur en quête de reconnaissance ».



L'ICOM a le devoir de préserver le prestige de la profession, cependant qu'avec l'admission des membres non professionnels, ils se dilueraient dans un océan de non-spécialistes. Ne sauraient non plus entrer dans la catégorie des membres les étudiants et les stagiaires¹³⁷⁹. Ceux d'entre eux qui le désirent ne recevraient ce droit qu'après être devenus des collaborateurs de la profession muséale. (Antonova, 1973)

Ces inquiétudes font par ailleurs étrangement écho à celles exprimées au lendemain de la Conférence générale de Kyoto. Car « l'explosion du nombre d'adhésions, surtout dans certains comités nationaux engagés, et la place significative faite aux universitaires et aux intellectuels, fera vite surgir une autre question : si la composition des membres s'inverse (- de professionnels + d'intellectuels), qui pour gouverner ICOM ? » (Raoul-Duval, 2020, p. 2). Cette réaction corporatiste, traduisant la crainte de l'invasion d'un territoire, n'est cependant pas réservée aux débats de l'ICOM. Elle se retrouve — et nous l'avons vu plus tôt¹³⁸⁰ — dans toute réflexion et à tout débat relatif au développement de systèmes de reconnaissance du monde des musées. La tension entre professionnalisation et non-professionnalisation est ainsi constitutive de la structure du monde muséal, dont la reconnaissance de catégories de membres — socle de « la » communauté muséale — se pose ainsi en enjeu de lutte et de pouvoir.

Ainsi, si le caractère professionnel du musée est affirmé pour la première fois au sein de la définition adoptée à Prague en 2022 — « les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle » — déplaçant hors du phénomène connu et reconnu les expériences muséales qui n'y répondent pas, la question de la professionnalisation reste un enjeu de discussions et de fractures. Car finalement, qui sont les professionnels de musée ? Qui peut se réclamer de la communauté muséale ?

Ne pas oublier le visiteur : les métiers « fragiles » de la médiation culturelle

L'un des points saillants des critiques qui ont été entendues à Kyoto s'appuyait notamment sur la disparition de la mission « d'éducation », au profit du terme de « dialogue critique », plus restrictif. Cette absence a provoqué l'ire et l'effroi d'une partie des membres — notamment de l'ICOM CECA — qui ont vu dans cet effacement celui d'un véritable risque pour le futur de l'institution muséale. Comme l'a plaidé une membre d'ICOM Israël : « N'oubliez pas le visiteur. Nous avons besoin des mots “éducation” et “plaisir” dans la nouvelle définition¹³⁸¹ » (Atelier 1, 3 septembre 2019, Annexe 1), rappelant le rôle du musée comme lieu d'apprentissage, participant de son rôle social. Outre la rupture d'un paradigme culturel entre musées et éducation (Poli, 2013, p. 165), l'une des conséquences qu'aurait pu avoir cette omission de manière effective repose sur l'opposition de la qualification de professionnels pour tout un ensemble de métiers liés à l'éducation et à la médiation culturelle, que l'on peut considérer comme fragile. D'une part, parce que ces métiers, qui regroupent tout un ensemble de compétences d'activités, des visites guidées aux ateliers ponctuels, se

¹³⁷⁹ Par ailleurs, jusqu'en 2001, le statut de membre étudiant n'existe pas à l'ICOM.

¹³⁸⁰ Voir : Chapitre 5. 2. C. « Un secteur en quête de reconnaissance ».

¹³⁸¹ « *Please don't forget the visitor. We need the words learning and enjoyment in the new definition.* »



sont développés tardivement, principalement au tournant des années 1980, « dans un contexte d'échec des politiques de démocratisation culturelle mises en œuvre et de volonté d'ouvrir le secteur culturel à de nouvelles expérimentations » (Aubouin et Kletz, 2018, p. 13). Mais d'autre part, ceux-ci souffrent d'un manque de reconnaissance, dont les symptômes sont nombreux : précarité des personnels, manque de statut, faiblesse de la rémunération, manque de formation privilégiée, externalisation... (Aubouin et Kletz, 2018, p. 12 ; Vazzoler, 2023). De fait, si la communication est une fonction essentielle des musées, les corps de métiers liés à l'éducation sont sensibles et instables, peut-être les plus « modulables » et donc les plus menacés face à la disparition de la mission d'éducation du musée.

L'inconfortable place de la recherche dans une organisation professionnelle

Un second aspect doit, à mon sens, être évoqué ici. Car si les consultations réalisées dans le cadre du processus mis en place par ICOM Define se sont bien accordées sur un point, c'est sur l'importance de la fonction de recherche (Krajcovicova et al., 2021b, p. 20) et de la dimension scientifique portée par l'institution muséale. Pourtant les deux sphères (musées et recherche) apparaissent souvent décorrélées l'une de l'autre, voire s'opposant, comme deux univers qui ne se comprendraient pas. En tout état de cause, l'écosystème qu'elles créent ensemble est rarement valorisé dans sa complexité.

La place qu'occupe Icofom, en tant que Comité international pour la muséologie, consacré à la réflexion *sur* les musées, est assez symptomatique des frictions avec une vision de l'activité scientifique uniquement portée par les gens de musées, sur les musées¹³⁸². Cette pensée a tendance à repousser les acteurs de la recherche qui n'officier pas dans l'institution, dans les marges de l'organisation¹³⁸³. De fait, au regard du processus de définition, il peut sembler étonnant qu'un comité dont les questionnements reposent sur la définition du musée et sur le champ muséal (Icofom, 1987 ; Mairesse et Desvallées, 2007) n'ait pu, jusqu'à la coprésidence de Bruno Brulon Soares à la supervision d'ICOM Define, avoir de l'influence sur son déroulement. Peut-être est-ce une méfiance vis-à-vis des « intellectuels » — tels que les a qualifiés Juliette Raoul-Duval (voir *supra*) qui imposerait une vision « de l'extérieur » ? Ainsi, alors que le processus de définition semble soulever des questionnements en termes de légitimité, de positionnement voire même de stratégies professionnelles, comment entendre aujourd'hui le rôle de la recherche — entendre des chercheurs et des chercheuses — dans une association professionnelle ?

¹³⁸² La soirée débat-déontologie organisée par ICOM France le 9 mars 2021 sur le thème « Recherche et musée » en est par ailleurs significative, puisque le programme ne prévoyait pas d'intervention de chercheurs ou de chercheurs universitaires, mais principalement de directeurs et de directrices d'institutions.

¹³⁸³ Il est par ailleurs intéressant de noter qu'avant la création d'Icofom en 1977, l'ouverture des musées aux instituts de recherche et aux universités proposant des formations en muséologie est difficilement réalisée. Lors de l'Assemblée générale de la Conférence générale de Munich (1968), « il est [demandé] de considérer le musée comme une institution ouverte aux chercheurs et non comme l'entendent certains partisans du traditionnel “splendide isolement”, une sorte de “chasse gardée” ! » (Bāghlī et al., p. 24).



La définition du musée trace donc une limite nette entre les musées « professionnels » et ceux qui ne le sont pas, élaguant de fait toute une partie du champ muséal mondial. Elle réaffirme ainsi la tension entre reconnaissance et invisibilisation de ce secteur. Pourtant, l'affirmation de ce caractère affermir le besoin de réinterroger la notion même de « professionnel » et de ses critères, afin de prendre en compte l'ensemble de l'écosystème dans lesquels se développent les musées et ses transformations, soumises à des enjeux politiques, économiques et sociaux.

B. Fractures idéologiques

La deuxième fracture qui apparaît autour du processus de définition est de nature idéologique, soulevant une confrontation des systèmes de pensée. En tout état de cause, la proposition de nouvelle définition de 2019 s'inscrit dans un basculement épistémologique. Mettant les valeurs du musée au cœur de la définition, elle relègue ainsi les fonctions issues du modèle P-R-C de Peter van Mensch (2020/1992) à sa périphérie. D'une certaine manière, si cette transformation, que le muséologue appelle lui-même de ses vœux — il dira à Kyoto qu'il faut « décoloniser le musée » et peut-être même « décoloniser van Mensch¹³⁸⁴ » —, n'a pas lieu, elle révèle les clivages idéologiques et épistémologiques qui traversent la pensée muséologique.

Du passé, faire table rase

Le désir d'une transformation radicale de la définition, exprimé depuis la fin des années 1990, où apparaissait déjà la volonté de se séparer d'une formulation intégrant divers concepts, « comme un train maladroitement assemblé de wagons de conception différente, survivant à des époques différentes¹³⁸⁵ » (Murphy, 2003). Car, la définition telle qu'elle été adoptée et malgré la transformation de 1974, intègre différents concepts et termes apparus au fil des versions :

Un musée est une institution (1961) permanente (1951) sans but lucratif (1974) au service de la société et de son développement (1974), ouverte au public (1946), qui acquiert (1974), conserve (1951), étudie (1951), expose (1951) et transmet (1974) le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité (1974) et de son environnement à

¹³⁸⁴ Ces paroles sont prononcées lors d'un atelier Icofom ayant lieu le 3 septembre 2019 : « *We need to decolonize the museum and maybe even decolonize van Mensch* ». Cette idée n'est pas surprenante, car dans leur ouvrage *New trends in museology II* (2015), Peter van Mensch et Léontine Meijer-van Mensch, présentaient les principes de dialogue, de polyphonie et de controverse, qui seront inclus dans la définition de Kyoto (Mairesse, 2020d, p. 77).

¹³⁸⁵ « *The result is a very unappealing statement, like an awkwardly assembled railway train of differently designed carriages, surviving from different eras.* »



des fins d'études (1961), d'éducation (1961) et de délectation (1961)¹³⁸⁶. (Mairesse, 2020d, p. 76)

Or, la définition proposée en 2019 ne conserve que quatre termes des définitions précédentes, se posant ainsi comme une nouvelle structure et un nouveau langage :

Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société (1974). Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine (2007) pour tous les peuples.

Les musées n'ont pas de but lucratif (1974). Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier (1951), interpréter, exposer (1951), et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire¹³⁸⁷. (Mairesse, 2020d, p. 76)

Si elle libère ainsi la définition de « ses ancrages historiques successifs » (Murphy, 2003), réalisant un dessein de longue date, pour d'autres, elle opère un effacement de l'histoire même de l'ICOM. Pour François Mairesse,

Si vous considérez simplement la définition du musée de 2007, vous pouvez voir certains mots qui figuraient dans la définition du musée de 1946 et d'autres, puis il a dit que 1961 et, bien sûr, beaucoup de nouveaux termes sont apparus en 1974 et il y en a eu d'autres en 2007. Derrière tout cela, il y a des gens : George Henri Rivière, Hugues de Varine, Bernice Murphy, Alissandra Cummins, un grand nombre de professionnels des musées qui sont à l'origine de toutes ces définitions. Je me dois de citer la réaction des personnes chargées des travaux de 2007 : « C'est une manière irrespectueuse de considérer le passé que de dire que nous ne nous en soucions pas si nous conservons les mots de 1995, juste cinq mots de la définition précédente »¹³⁸⁸. (Atelier 2, 3 septembre 2019, Annexe 1)

¹³⁸⁶ « *A museum is a non-profit (1974), permanent (1951) institution (1961) in the service of society and its development (1974), open to the public (1946), which acquires (1974), conserves (1951), researches (1951), communicates (1974) and exhibits (1951) the tangible and intangible heritage of humanity and its environment (1974) for the purposes of study (1961), education (1961) and enjoyment (1961).* »

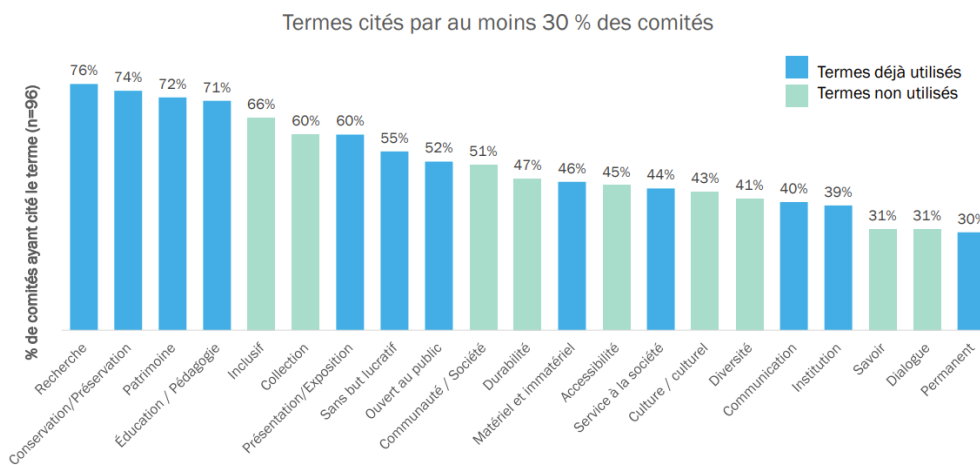
¹³⁸⁷ « *Museums are democratizing, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society (1974), safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage (2007) for all people. Museums are not for profit (1974). They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research (1951), interpret, exhibit (1951), and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.* »

¹³⁸⁸ « *If you just consider the 2007 museum definition, you could see some words that were in the museum definition of 1946 and some others, and then he did say that 1961 and, of course, a lot of new terms emerged in 1974 and there were some others in 2007. Behind all of these things, there were some people: George-Henri Rivière, Hugues de Varine, Bernice Murphy, Alissandra Cummins, a lot of museum professionals that are behind all of these definitions. I have to quote of the reaction of the people who were in charge of the 2007 work: "It's a kind of disrespectful way of considering the past*



L'effacement annoncé n'a cependant pas lieu. Les résultats des consultations organisées par ICOM Define — qui confirment les tendances apparues dans les enquêtes réalisées post-Kyoto — témoignent de l'importance, voire de l'attachement, à la structure et à une partie des termes issus des versions précédentes des définitions de l'organisation. Sur les 20 concepts les plus cités, 12 en sont issues. Parmi les nouveautés réclamées, on retrouve notamment les concepts liés à l'inclusion (66 % des comités ayant répondu), aux collections (60 %), aux communautés (51 %) à la durabilité (47 %) ou encore à l'accessibilité (45 %), qui confirment l'importance du rôle social du musée du XXI^e siècle.

FIGURE 70. Principaux termes issus de la Consultation 2, associant les termes actuels fondamentaux et des termes qui proposent de nouveaux défis (extrait)



Source : Krajcovicova et al., 2021b, p. 58

Ainsi, la définition adoptée à Prague est peut-être l'énième wagon d'une formulation créée par sédimentation. Elle propose des transformations conséquentes, tout en respectant la structure de pensée de l'ICOM. D'une certaine manière, elle évoque « l'art de la synthèse » entre passé et présent, qui a tout à voir avec les premières expérimentations de George Henri Rivière (voir *supra*).

Un musée est une institution (1961) permanente (1951), à but non lucratif (1974) et au service de la société (1974), qui se consacre à la recherche (1951), la collecte, la conservation (1951), l'interprétation et l'exposition (1951) du patrimoine matériel et immatériel (2007). Ouvert au public (1946), accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent (1974) de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation (1961), de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances.

to say that we don't care about that if we just keep on the 1995 words, just five words from the previous definition" ».



L'influence des *Cultural Studies* : l'anglosaxonisation de la muséologie

Si la transformation radicale souhaitée en 2019 n'a pas lieu, il faut cependant la comprendre comme la traduction d'un courant de pensée particulier, qui explique le positionnement d'une partie des acteurs en faveur de cette proposition et du rejet d'une autre partie de la communauté muséale. J'ai mentionné plus tôt la composition du MDPP, « très actif sur le plan communautaire et sur celui des valeurs » (Mairesse, 2020c, p. 59), peu représentatif de la diversité de l'ensemble des membres de l'ICOM d'un point de vue géographique, linguistique ou même intellectuel. Tous reliés à une culture anglo-saxonne, ils représentent un courant de pensée là encore occidental, mais développé autour d'une vision critique et politique¹³⁸⁹ de l'institution muséale, influencée par la *new museology* britannique (Vergo, 2009) — à ne pas confondre avec la Nouvelle Muséologie, son homologue latin — et les *cultural studies*¹³⁹⁰, renforcée par la diffusion des études de genre et des études postcoloniales. Cette grille de lecture permet notamment de comprendre les différents positionnements qui ont émergé à Kyoto, notamment lors de l'Assemblée générale extraordinaire (Voir *supra*, Tab. 37). Car il semblait étonnant que cette définition, prenant en considération le rôle social du musée et devant permettre de redonner du poids aux musées des régions extra européennes, n'ai pas été défendue par les représentants de ces pays¹³⁹¹. Au contraire, « ce sont dans les pays dans lesquels les *cultural studies* se sont particulièrement développées que se sont montrés les acteurs les plus engagés en [sa] faveur » (Mairesse, 2020c, p. 60).

Alors que la vision du musée, inscrite dans cette perspective engagée, critique et multiculturelle, constitue un angle d'approche dynamique et riche pour comprendre le phénomène muséal, la Conférence générale de Kyoto a constitué un espace de lutte pour une hégémonie idéologique, plus qu'un espace d'expression et de conciliation de différentes visions de l'institution. Par ailleurs, en construisant cette opposition autour du rôle social de l'institution, plusieurs grilles de lectures toutes aussi essentielles ont été délaissées. *Quid* du rôle du musée dans le système économique et touristique ? Comment penser son développement mondial ?

¹³⁸⁹ Pour Peter Vergo (2009), « l'acte même de collectionner a une dimension politique, idéologique ou esthétique qui ne peut être négligée » (p. 2). (« *The very act of collecting has a political or ideological or aesthetic dimension which cannot be overlooked.* »)

¹³⁹⁰ Voir : Chapitre 1. 3. D. « Le musée et la société civile : rôle social et influences symboliques ».

¹³⁹¹ Laurant Bonilla-Merchav souligne par exemple que les membres du MDPP « ont eu l'impression que [la définition proposée était marquée par] le poids latino-américain dans un sens, ce qui explique pourquoi ils ont été surpris que personne en Amérique latine ne l'ait soutenu. Parce que tout semble représenter, la proposition de 2019 semble représenter la perspective exposée par de nombreuses réponses latino-américaines » (Communication personnelle, 12 juillet 2021). (« *And I do know that they felt that it was really Latin American heavy in a sense, which was why they were surprised that nobody in Latin America supported it. Because everything seems to represent, the 2019 proposal seems to represent the perspective set forth by many of the Latin American responses.* »)



Le langage comme structure de la pensée : le problème des traductions

On pourrait par ailleurs rapprocher cette anglosaxonisation de la vision du musée avec celle de la conception même de la définition du musée. Car sa structure par le choix des mots et des idées, mais aussi par leur agencement, dépend de la langue dans laquelle celle-ci est pensée. En tant qu'organisation internationale, l'ICOM nécessite une langue de travail commune, et trois sont aujourd'hui officielles (anglais, espagnol, français). Mais la question du langage n'est pas qu'une question pratique : elle constitue un enjeu à la fois structurel, épistémologique et géopolitique, qui souligne également l'importance des traductions.

À la création de l'organisation, le français et l'anglais s'imposent comme langues de travail communes, mais la définition du musée est influencée par la pensée latine, notamment portée par les Français George Henri Rivière et Hugues de Varine. Il est par ailleurs intéressant de noter que les versions anglaises et françaises ne sont pas toujours identiques jusqu'au changement de langue officielle à la fin des années 1960. L'anglais est alors défini comme « texte original authentique » dans laquelle les statuts de l'ICOM seront publiés, modifiant ainsi le référentiel entre version originale et version traduite. Plusieurs projets d'amendements des statuts (entre 1967 et 1968) indiquent par ailleurs le besoin de réadapter la version française de la définition à la forme anglaise¹³⁹², une demande par ailleurs formulée par Hugues de Varine). Cette « domination » de l'anglais dans les échanges de l'ICOM pourrait également correspondre à une limite dans l'expression de concepts issus de contextes locaux, ou dans la transmission de notions qui n'ont pas d'équivalent d'une langue à une autre. Comme cela a pu être souligné à Kyoto, « il ne faut pas oublier que la langue peut être extrêmement limitée pour chacun d'entre nous. L'anglais n'est pas la langue maternelle de tout le monde. Les mots n'ont pas de sens absolu¹³⁹³ » (Atelier 1, 3 septembre 2019, Annexe 1).

Dans ce cadre, la question de la traduction est fondamentale. L'un des exemples issus de Kyoto repose notamment dans la traduction en français du rapport et des recommandations du MDPP (MDPP, 2018), qui ne suscite que peu de réaction à partir de sa version originale, et provoque des remous au sein du comité français dès sa publication :

Juliette Raoul-Duval avait évoqué exactement le même principe que moi, c'est-à-dire qu'elle l'avait lu d'abord en anglais et n'avait pas trouvé de choses, mais en lisant en français, il y a notamment des phrases au niveau du colonialisme qui sont assez dures pour l'Occident en parlant par exemple de « la violence sans précédent de la force coloniale » et autres, qui avait choqué beaucoup de collègues autour de la table. (F. Mairesse, Annexe 1)

¹³⁹² « La version anglaise est complète et constitue la proposition du Comité exécutif pour le texte original authentique des Statuts de l'ICOM. La version française est une traduction provisoire des propositions d'amendements et des articles des Statuts dont la version française n'était pas conforme à la version anglaise. » (ICOM, 1968)

¹³⁹³ « *The thing we shouldn't forget that language can be extremely limited for both of us. English is not everyone mother tongue. Words don't have an absolute meaning.* »)



Penser et traduire peuvent mener à des situations d'incompréhension, voire de conflits, en termes de structure de pensée, mais également de substance des termes. Si l'on perçoit ainsi une fracture assez marquée entre langues latines et langue anglo-saxonne au sein de l'ICOM¹³⁹⁴ — parfois matérialisée par les anicroches sur certains termes, comme le passage du terme « enjoyment » à « divertissement » —, elles ne permettent cependant pas de prendre en compte l'incroyable diversité des contextes et des manières d'« exprimer » le musée. Pour répondre à cet enjeu¹³⁹⁵, et pour la première fois, la définition du musée telle qu'elle a été adoptée à Prague se décline officiellement en plusieurs langues, travaillées par les comités nationaux qui souhaitent s'en emparer.

Figure 71. Exemples de traductions de la définition du musée, soumises par certains comités nationaux de l'ICOM



Source : ICOM, s. d.b.

¹³⁹⁴ C'est peut-être, par ailleurs, l'un des éléments qui a encouragé ICOM France à lancer le projet du réseau mondial des musées francophones lors de la réception de la délégation française à la villa Kujoyama (1er septembre 2019) à Kyoto.

¹³⁹⁵ Je rappelle notamment que cette question était au cœur des questionnements abordés lors de la série des symposiums organisés par Icofom entre 2017 et 2018.



C. Fractures géopolitiques

Enfin, le processus de définition du musée soulève un troisième clivage, reposant dans la dimension géopolitique d'une organisation internationale, liée au poids et à la représentativité des États. La définition de Kyoto avait pour ambition de rétablir un équilibre dans la perception du musée, de sortir de l'hégémonie européenne d'une organisation créée par le monde occidental pour un phénomène occidental. En 2016, lors de la Conférence générale de Milan, Lauran Bonilla-Merchav, unique représentante de l'Amérique latine à la réunion du MDWG, souligne que « tant de choses [se passant] dans le reste du monde des musées [n'est] clairement pas représenté dans le groupe de personnes¹³⁹⁶ » alors présentes. Il fallait donc pallier cette inégalité, en permettant à toutes et tous de s'exprimer, de participer et de contribuer à une meilleure considération des musées dans le monde.

Les enjeux de la représentativité au prisme de la démocratie

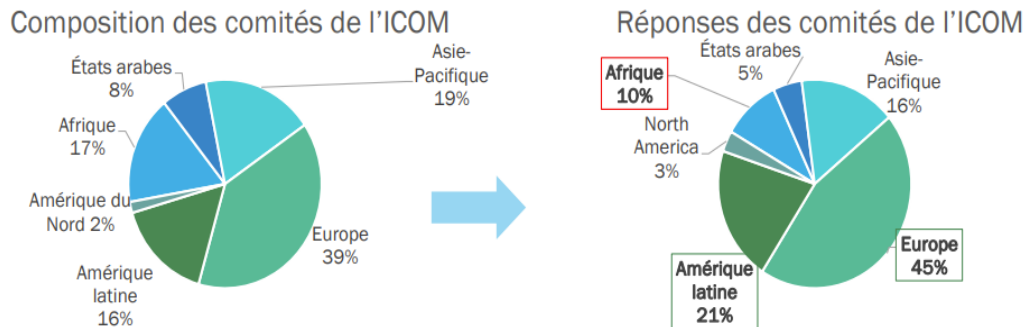
Or, la Conférence de Kyoto est très loin d'avoir permis une égalité de représentation. Les États asiatiques et africains sont notamment restés particulièrement en retrait des débats, fondés sur deux courants de pensée européens. Pourtant, la répartition des contributions telle qu'elle a été analysée par le MDPP (voir *supra*, Tab. 32), c'est-à-dire à partir du nombre de membres de l'ICOM, indiquait une très claire surreprésentation des participations en provenance des pays africains (4,83 % des contributions pour 0,9 % des membres de l'ICOM), arabes (8,18 % pour 0,7 % des membres), asiatiques (8,55 % pour 4,8 % des membres) et latino-américains (25,28 % pour 4 % des membres), au détriment des voix européennes (44,2 % pour 83,1 % des membres). Celle-ci ne correspond aucunement aux dynamiques qui se sont mises en place lors de la Conférence de Kyoto.

Par ailleurs, si l'on observe les résultats de la seconde consultation engagée dans le cadre de la méthodologie d'ICOM Define (Fig. 72), ceux-ci, en prenant en compte non plus les membres, mais le nombre de comités, indiquent plutôt une sous-représentation de ces régions — exception faite de l'Amérique latine — en particulier de l'Afrique (10 % des réponses proviennent des comités africains, alors qu'ils composent 17 % des comités nationaux de l'ICOM) (Krajcovicova et al., 2021b, p. 16)

¹³⁹⁶ « *And anyway, in 2016 in Milan, I just pointed out to everybody that the fact that there was so much going on in the rest of the world of museums that was clearly not represented in this group of people represented here.* »



Figure 72. Répartition des réponses de la consultation 2 (ICOM Define) en fonction de la répartition géographique des comités nationaux de l'ICOM (extrait)



Source : Krajcovicova et al., 2021b, p. 16

Ces écarts de représentativité peuvent se comprendre de plusieurs façons. D'une part, elles indiquent un dynamisme variable au sein des comités et parmi les membres de l'ICOM et s'expliquent par le contexte institutionnel. Concernant les États africains, Kristina Bekenova (2023) indique notamment que si les structures régionales sont abondantes, seules quelques-unes fonctionnent¹³⁹⁷ (p. 148). De l'autre, elles peuvent se rapporter au développement de processus muséologiques spécifiques. Dans ce cas, ceux-ci se rapportent à une tension entre l'existence de musées nationaux, issus de projets coloniaux, et les centres culturels fondés sur une approche communautaire, qui ne peuvent se satisfaire d'une définition universelle (Bekenova, 2023, p. 148).

Paradoxalement, cette inégalité de répartition et d'engagement dans les processus de l'ICOM ne va pas de pair avec son fonctionnement démocratique. En effet, suivant un principe d'égalité, le nombre de votants par comités est identique pour la plupart des pays. Par exemple, « la Barbade et le Luxembourg ont autant de poids que la France et l'Allemagne (qui comptent pour 25 % des membres) » (Mairesse, 2020c, p. 58). Si elle permet ainsi de prendre en compte la voix de tous au sein de l'ICOM, cette règle ne permet cependant pas de percevoir un monde marqué par la diversité et par des inégalités profondes. Dans l'interstice entre ces deux principes contradictoires, la définition du musée peut-elle être véritablement être considérée comme une instance universelle ? Finalement, peut-elle véritablement exprimer les diverses visions à travers le monde et en traduire les dynamiques qui s'y développent ?

La transformation des dynamiques régionales : le poids de l'Amérique latine

Néanmoins, au sortir de la Conférence générale de Prague, une tendance semble se dessiner — qui nécessitera d'être observée et confirmée dans le futur. Car si ce n'est pas le cas pour

¹³⁹⁷ La Southern African Development Community Association of Museums and Monuments (SADCAMM), organisation affiliée, a été fermée en 2011 alors que le CIMAO (Alliance régionale de l'ICOM pour les pays d'Afrique de l'Ouest) et l'Icomac (Organisation régionale de l'ICOM pour l'Afrique centrale) sont en cours de restructuration (Bekenova, 2023, p. 148).



toutes les régions extra-occidentales, l'engagement des membres des comités d'Amérique latine permet d'appuyer leur poids au sein de l'ICOM. Cette logique¹³⁹⁸ se dessine notamment au travers du processus de définition coordonné par ICOM Define, dont les deux co-présidents sont originaires de cette région. Déjà surreprésentés dans la répartition géographique des contributions du processus de 2019, les comités latino-américains le sont également dans les deux consultations engagées en 2020 et 2021.

En émettant l'hypothèse d'un véritablement changement de dynamique, qui pourrait traduire les prémices d'un leadership latino-américain dans la représentation et la gestion du monde des musées, on pourrait supposer que celle-ci va dessiner deux nouvelles lignes de clivages pouvant modifier les positions et les stratégies des acteurs de la communauté muséale. La première interroge notamment le poids des pays européens : peuvent-ils encore offrir des perspectives renouvelées pour le musée et contribuer à en faire émerger des dynamiques fédératrices ? La seconde se développe au regard des pays africains, arabes et asiatiques : si l'Amérique latine se pose comme un nouvel espace créateur, quelle peut-être leur place au sein d'une organisation marquée entre deux pôles, l'un historique, l'autre en émergence ? Quelles dynamiques d'influences vont-elles être mises en place ?

L'esquisse des quelques fractures apparues au sein de l'ICOM du XXI^e siècle rappelle ainsi que derrière une définition et son contenu, se jouent des dynamiques ancrées dans des enjeux particuliers, relevant du rôle et du positionnement d'une organisation internationale pour un secteur en mutation. Ces grilles de lectures ne sont pas les seules options possibles. Peut-être, par exemple, serait-il possible d'envisager une approche autour de la controverse de Kyoto à partir d'une perspective générationnelle¹³⁹⁹ ? Néanmoins, ces lignes de clivages et les positionnements qu'elles suscitent ne sont pas figés dans le temps. Il faudra alors, pour mieux comprendre les effets d'une telle définition sur le monde muséal mondial, à partir du fonctionnement de l'organisation, les révéler, les observer et les comprendre, afin d'offrir à l'ICOM des perspectives d'actions renouvelées et pertinentes.

Conclusion

Les processus successifs de définition et de redéfinition du musée par l'ICOM sont loin anodins. S'appuyant sur le rôle éthique, normatif et pragmatique de cette structure du langage, la « fabrication » d'une définition ravive la tension entre reconnaissance et invisibilisation constitutive du champ muséal. Mais surtout, elle la replace dans un contexte situé, celui d'une organisation à vocation mondiale, traversée par des enjeux politiques, épistémologiques et

¹³⁹⁸ Il serait par ailleurs intéressant de comparer les réactions post-Kyoto et post-Prague dans la presse généraliste et spécialiste, car il me semble que si de nombreuses réactions ont été publiées après l'annonce de la définition de 2019 dans la presse francophone, celles-ci n'aient pas été aussi prolixes après Prague, alors que la presse hispanophone a été plutôt dynamique dans cette seconde configuration.

¹³⁹⁹ Je renvoie à l'article de Markus Walz (2022b), traitant notamment de la question de l'activisme au sein d'ICOM Allemagne, qui donne de premières perspectives sur cette approche fondée sur la dimension générationnelle des réactions autour de la définition du musée.



symboliques orientant les positionnements de ses acteurs. Outil de maîtrise du phénomène muséal, la définition du musée permet ainsi d'en offrir une vision commune — qu'exprime sa dernière version adoptée à Prague — mais qui ne peut être absolue.

De fait, les controverses autour de la Conférence générale de Kyoto, s'appuyant sur la volonté d'une transformation radicale de la définition, ne révèlent pas tant les dynamiques de transformation et la diversité du monde des musées, qu'elles ne soulignent les compréhensions différentes de son rôle. La nécessité d'un processus démocratique comme garant d'une unité de vision et d'un consensus témoigne par ailleurs de la difficulté à faire la synthèse d'un monde qui se transforme et qui s'élargit, à la fois en volume et en extension et menace d'imploser sous le poids de visions non partagées de l'institution. Les chemins de la crise et de la réconciliation empruntés par l'ICOM affichent ainsi les vicissitudes d'une organisation, soulignant ses propres dysfonctionnements. Les discussions — dans un moment exceptionnel de synergies et d'expression —, servent ainsi de catalyseur, qui révèle et réveille le besoin d'engagement et de représentativité au sein de l'ICOM, et soulignent sa vocation à reconnaître la diversité du monde muséal et d'appuyer les moyens pour rétablir des situations inégalitaires.

Pour autant, si la transformation de définition du musée suppose un changement morphologique du champ muséal, cette dynamique reste prisonnière de ces propres limites. Car la diversité muséale est pensée dans les bornes de ce champ, et peine à intégrer les formes et les expériences qui lui sont extérieures. Ainsi, loin d'apporter une réponse définitive à la question « Qu'est-ce qu'un musée ? », les discussions ont pointé du doigt, sans véritablement le formuler, que peut-être nous ne le savions pas. Car le champ muséal est loin d'être appréhendé dans sa globalité : il constitue un espace de vides et de pleins, où les aspérités sont silencieuses et signifiantes, indiquant à la fois l'existence de visions différentes de l'institution sans pour autant être pleinement en mesure d'affronter cette diversité.



Chapitre 9. Explorer les fractures, voir les musées dans le monde

Le musée est-il indéfinissable ? me demandais-je hier. En fait, oui. En pratique comme en théorie, nous n'aurons jamais de définition universelle qui soit à la fois suffisamment large et précise. Regardez notre diversité : nous représentons tous ici les différentes institutions et les différentes expériences qui s'identifient au terme « musée » ; il sera donc évidemment difficile de le définir. On pourrait alors se demander ce que nous faisons ici en essayant de définir l'indéfinissable. Eh bien, nous essayons de trouver un terrain d'entente, je pense¹⁴⁰⁰.

B. Brulon Soares, Conférence générale de Kyoto, 3 septembre 2019

Introduction

Alors que l'ICOM est en pleine tourmente, aux prises avec une proposition de définition émancipatrice, mais non fédératrice, les questionnements soulevés par Bruno Brulon Soares lors de la Conférence générale de Kyoto pourraient paraître provocateurs. Soulignant la dimension illusoire de cette entreprise, celui-ci met en exergue les tensions inhérentes d'un processus visant à entériner la vision universelle d'un secteur qui semble, lui, l'être beaucoup moins. Car à Kyoto, la définition est apparue comme le catalyseur d'un monde muséal craquelé par sa propre diversité et par l'accroissement exponentiel de ses membres, en volume et en extension. Telle une céramique *raku* soumise à des chocs externes et internes, ses fractures — mises en valeur selon l'esprit *kintsukuroi* (« réparation en or ») — permettent de mieux les percevoir et les comprendre. De fait, les transformations de la définition ne peuvent ainsi être considérées comme le produit d'une « évolution naturelle¹⁴⁰¹ » de l'identité muséale — comme l'a décrit Brenda Salguero (2020, p. 591). D'une part, celle de l'ICOM répond aux propres exigences de l'organisation, celle de tracer une ligne entre ce qui est musée et ce qui ne l'est pas dans un contexte situé. La recherche d'un terrain d'entente se comprend ainsi principalement au regard du rôle de représentation et d'expertise de cet acteur international du monde des musées, soumis à des enjeux géopolitiques, épistémologiques et professionnels. Mais surtout, l'idée d'une transformation qui irait « de soi » oblitère un élément fondamental pour comprendre ce monde : sa diversité. Elle laisse imaginer un monde qui se transformerait,

¹⁴⁰⁰ « *Is the museum undefinable? I was asking myself yesterday. In fact, yes. Both in practice and in theory, we will never have a universal definition that is broad enough and at the same time, accurate. Look at our diversity: we all here represent the different institutions and the different experiences that identify with the term 'museum' so it's obviously going to be difficult to define it. 'So what are we doing here trying to define the undefinable?' one could ask. Well, we are trying to find common ground, I think.* »

¹⁴⁰¹ « *I saw the definition as the natural evolution of today's museum identity, one that has been building for some time.* »



partout, de la même façon, peut-être au même rythme, à partir d'une seule et unique dynamique et occulte la complexité de l'évolution du phénomène muséal.

Au-delà de la recherche d'une définition faisant consensus, c'est bien la notion de diversité muséale qui est au cœur des débats de Kyoto. Elle peut se traduire notamment comme l'opposition de deux conceptions du rôle de l'institution du musée, qui en détermine des positionnements particuliers. Serge Chaumier (2019) y perçoit notamment deux paradigmes principaux autour du rôle central des collections (dans une vision élitiste ou éducative) et autour du rôle social du musée (vision démocratique ou vision émancipatrice). Néanmoins, le prisme de la controverse tend à réduire cette diversité à une confrontation dans la dualité, autour d'antagonismes presque iconiques (conservatisme/progressisme ; neutralité/politisation ; monde occidental/monde extraoccidental). Pourtant, les modalités d'expression de la diversité sont plus complexes et subtiles, pouvant se manifester de manières variées : comme une pluralité de formes muséales que traduisent les typologies de musées¹⁴⁰², comme ensemble de caractères techniques variables pouvant être reconnus au sein d'instruments normatifs¹⁴⁰³ (codes de déontologie ou législations), mais également comme une diversité d'approches et de conceptions, autour de référentiels fluctuants engageants des visions différenciées au sein d'un même territoire et de leur traduction en périmètre muséal¹⁴⁰⁴, conditionnant ainsi leur comptabilité. Ainsi, la notion même de diversité soulève des interrogations profondes face à la nécessité — et à la possibilité — de définir le musée comme une entité unique, univoque, universelle.

Dans le cadre du processus de redéfinition du musée, deux types de fractures peuvent alors être exploités pour penser la diversité muséale. La première, intégrée dans une réflexion temporelle, s'appuie sur le renversement idéologique supposé par le passage de la définition de 2007 à la proposition qui interroge la transformation radicale du musée au tournant du XXI^e siècle. La seconde, spatiale, se matérialise autour d'une certaine régionalisation des réactions qui ont pu être observées ou des attentes qui ont pu être accolées à un espace géographique ou à un autre autour de la définition du musée, laissant apparaître en filigrane l'idée que cette institution ne serait pas perçue et vécue uniformément dans toutes les régions du monde. Finalement, comment les musées ont-ils évolué ? Se sont-ils développés de la même façon, partout dans le monde ? Ce chapitre s'appuie ainsi sur l'hypothèse de visions différenciées du phénomène muséal dans le monde : si cette idée a traversé l'ensemble du travail réalisé jusqu'alors, les méthodes usuelles de la muséologie n'ont pas permis de pouvoir véritablement identifier ces mouvements et dynamiques qui forment le phénomène muséal et de les objectiver. Il s'agira ainsi dans un premier temps d'aborder les potentialités offertes par une méthodologie peu usitée dans cette discipline, l'analyse de données textuelles. Appliquée

¹⁴⁰² Voir : Annexe 1. « Définitions. Étude : définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal : du musée aux musées ».

¹⁴⁰³ Voir : Annexe 1. « Définitions. Étude : définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal : du musée aux musées ».

¹⁴⁰⁴ Voir : Chapitres 4. 1. « Un monde pour plusieurs périmètres » et Chapitre 7. 2. « Une vision, plusieurs périmètres ».



au corpus des 269 définitions recueillies par l'ICOM entre janvier et avril 2019, ainsi détournées de leur fonction première, cette étude permettra ainsi de remettre en perspective la transformation radicale engagée par la définition de Kyoto par la confrontation des définitions de 2007 et de 2019. Enfin, et de manière plus novatrice, l'analyse s'attachera à faire émerger les compréhensions autour de la notion de musée, afin d'envisager de nouvelles grilles de lecture pour appréhender et représenter le phénomène muséal et son évolution.

1. Modifier le regard sur la muséologie : la définition du musée au prisme de l'analyse de données textuelles

Le processus de définition engagé au sein de l'ICOM en 2016 et les débats brûlants qui s'en sont suivis autour de la Conférence générale de Kyoto en 2019 ont fait preuve d'un étonnant paradoxe. Deux piliers structurent cette démarche : l'un ancré sur le constat de l'évolution des musées face aux transformations des sociétés, étudiées par les membres du MDPP¹⁴⁰⁵ ; l'autre sur les enjeux même de la définition, autour d'une vision partagée de l'institution muséale et la constitution d'un vocabulaire commun. Cependant, et alors même que cette proposition de nouvelle définition devait prendre en considération « la pluralité des visions du monde et des systèmes de pensée » (MDPP, 2018, p. 9), cette structure a partiellement éludé une large partie des réflexions et des productions scientifiques engagées depuis quelques années sur l'évolution du phénomène muséal et sur la manière de le définir dans le monde.

En tout état de cause, l'hypothèse de conceptions spécifiques et différenciées du phénomène muséal n'est pas une nouveauté. Le travail engagé notamment par l'Icofom depuis sa création, plus particulièrement depuis 2017¹⁴⁰⁶, part ainsi de l'idée que l'extension du phénomène muséal s'accompagne de « visions parfois assez différentes les unes des autres de ce qu'est un musée ou de la manière d'identifier le patrimoine » (Mairesse, 2017, p. 12). De manière sous-jacente, cette démarche repose notamment sur la possibilité d'une vision globale du

¹⁴⁰⁵ Voir : Chapitre 8. 1. B. « [2017-2018] Organisation des acteurs et des thématiques » et Chapitre 8. 2. A « Définir les paramètres d'une définition politisée ».

¹⁴⁰⁶ Voir : Chapitre 8. 2. A. « "Faire entendre notre voix" : penser les démarches participatives ». La série des symposiums organisés autour de la définition du musée, ayant donné lieu à la publication de trois monographies (Brulon Soares et Nazor, 2018 ; Chung et al., 2018 ; Mairesse, 2017) et d'une analyse autour des contributions (Brown et Mairesse, 2018), participe de ce travail de fond.



phénomène muséal¹⁴⁰⁷, retracée par son histoire mondiale¹⁴⁰⁸ (Pomian, 2020 ; Pomian, 2021 ; Pomian, 2022) ou par un état des lieux de leur situation à travers le globe (Hudson, 1977 ; Mairesse et Unesco, 2021 ; Rivière, 1948d). Elle suppose aussi de décroiser des approches, des courants de pensée et des spécificités territoriales, afin de décrire des dynamiques globales par rapport aux compréhensions et aux perceptions qui se dégagent de l'institution. Si le champ des pratiques n'est ainsi pas inexploré, la muséologie n'a en l'état pas encore eu la possibilité, avec ses méthodes usuelles¹⁴⁰⁹, d'objectiver de façon tangible et statistique ces spécificités. Avant de rentrer dans le cœur de l'analyse, je souhaite ainsi revenir sur les aspects méthodologiques, permettant un détournement de la matière produite autour des processus de définition et d'envisager de nouvelles manières de faire pour la muséologie.

A. D'un processus à un autre : une réappropriation de la définition du musée

Une large partie des critiques émises envers la proposition de nouvelle définition élaborée par le MDPP reposait sur les limites d'un processus dont le caractère démocratique, participatif et transparent n'a pas été vérifié¹⁴¹⁰. Pour autant, et malgré un résultat pour le moins mitigé, cette démarche incarne une sérendipité pour la recherche en muséologie. En effet, l'accent porté sur la dimension participative de la recherche (MDPP, 2018, p. 2) a permis de mettre au jour une matière inédite et accessible, constituée des 269 propositions de définitions¹⁴¹¹ déposées sur la plateforme de l'ICOM entre janvier et avril 2019, par ses membres, ses comités, ses partenaires et toutes les autres personnes intéressées à participer (*voir infra*). D'autre part, et peut-être de manière plus subtile, les ruptures soulignées dans l'analyse de ce corpus ont permis d'engager un début de réflexion sur la manière dont cette substance aurait pu — ou aurait *dû* — être utilisée. Il s'agira donc ici d'engager une manœuvre de réappropriation de ce processus originel, proposant ainsi des manières renouvelées d'étudier

¹⁴⁰⁷ C'est par ailleurs sur cette philosophie que repose le travail de la Chaire Unesco pour l'étude de la diversité muséale et de son évolution (Université Sorbonne Nouvelle), présidée par François Mairesse. Outre la constitution de bases de données mondiales sur les centres de ressources (Mairesse et Doyen, 2020), les formations muséales (Doyen et Mairesse, 2022), on peut noter l'organisation d'une série de séminaires centrés sur les muséologies plurielles, développées dans le monde (« La muséologie en Espagne », 22 mars 2022 ; « La muséologie en Allemagne », 15 septembre 2022 ; « La muséologie en Océanie », 9 décembre 2022 ; « La muséologie en Amérique latine », jeudi 4 mai 2023 ; « La muséologie au Québec », 20 juin 2023).

¹⁴⁰⁸ L'approche proposée par Krzysztof Pomian reste cependant particulièrement centrée sur l'espace européen, et peut être qualifiée de « limitée », voire de rétrograde. Je renvoie le lecteur au Chapitre 1. 1. A. « Décrire les musées, dans le monde, aujourd'hui » où ce discours est remis en question.

¹⁴⁰⁹ Voir : Chapitre 2. 2. A. « La muséologie : réévaluer ses méthodes et son champ d'action ».

¹⁴¹⁰ Voir : Chapitre 8. 2. A. « Un processus démocratique, participatif et transparent ? ».

¹⁴¹¹ Ce corpus est présenté en Annexe 1. « Définitions. Corpus des 269 définitions (ICOM, 2019) ».



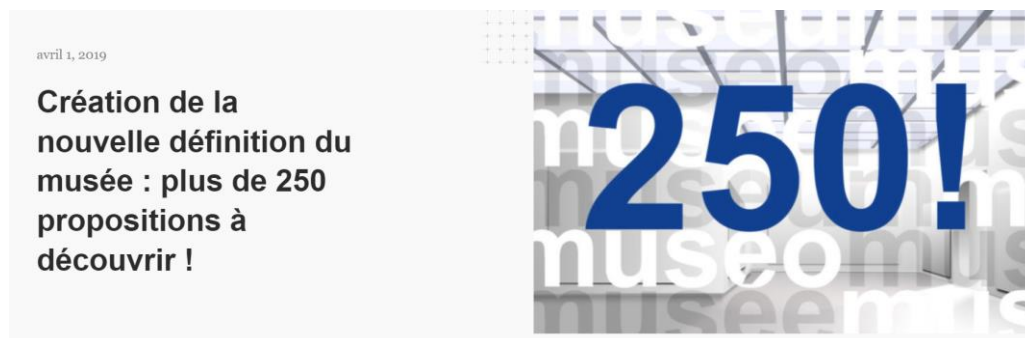
et de faire parler ces définitions à partir des méthodes de l'analyse de données textuelles, dont l'apport pour la discipline muséologique n'a pas encore été envisagé.

La participation au fondement de la définition

Dans ses dernières itérations, le processus de redéfinition du musée a laissé une place de plus en plus centrale aux démarches participatives, répondant à un agrandissement et à un élargissement des membres de l'ICOM. Comme je l'ai décrit plus tôt¹⁴¹², les tables-rondes organisées par Laurant Bonilla-Merchav (2017-2018), les symposiums de l'Icofom (2017-2018), mais surtout l'invitation à créer une nouvelle définition du musée (janvier — avril 2019) témoignent de l'espace laissé pour l'expression de visions plurielles du musée¹⁴¹³, dépassant les frontières géographiques. Pour autant, ces voix ne peuvent être retranscrites et entendues de la même manière, eu égard aux analyses qui ont été opérées et à l'accessibilité de la matière première. Si les matériaux des discussions engagées au sein de l'Icofom ont été partiellement publiés, ce n'est pas le cas des données recueillies auprès des 868 participants des 37 tables rondes¹⁴¹⁴ supervisées par le MDPP et organisées par les comités nationaux et internationaux de l'ICOM (Bonilla-Merchav, 2019), dont il est difficile à ce jour d'évaluer la substance.

Dans cet ensemble, l'invitation de l'ICOM à contribuer à la nouvelle définition du musée, répondant à la volonté du MDPP de mettre en place des « méthodes de dialogue structurées » (MDPP, 2018, p. 2) a permis de recueillir un ensemble de 269 définitions, anonymes, traduites en anglais et disponibles en ligne. Cet ensemble constitue un corpus important de données provenant de plusieurs dizaines de pays répartis sur tous les continents et pouvant refléter une vision plus ouverte et inclusive du musée.

FIGURE 73. Invitation de l'ICOM à participer à la création de la nouvelle définition du musée et présentation des définitions recueillies sur la plateforme dédiée (capture d'écran)



Source : ICOM, 2019d

¹⁴¹² Voir Chapitre 8. 2. A. « Un processus démocratique, participatif et transparent ? »

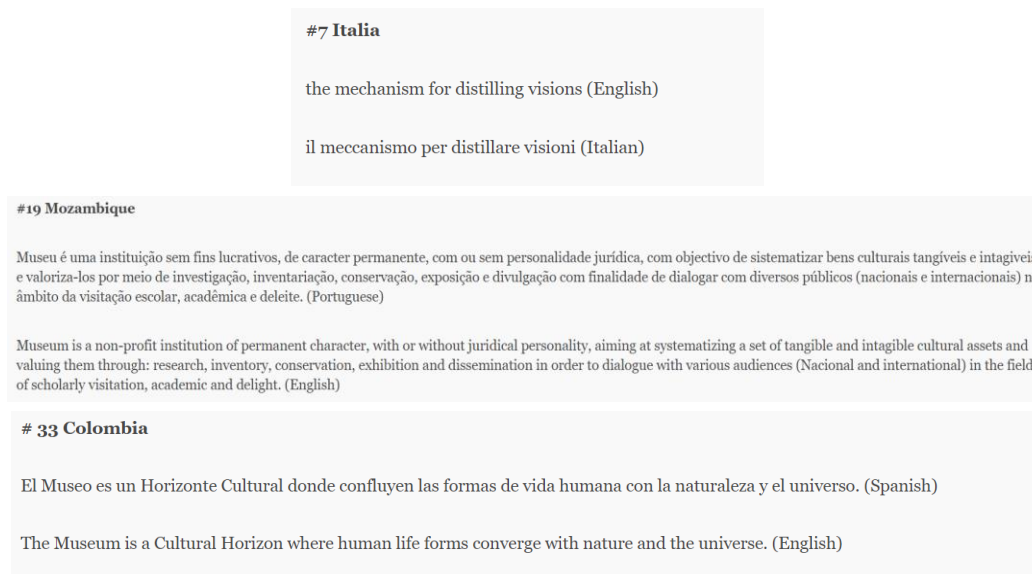
¹⁴¹³ C'est par ailleurs ce principe qui est au cœur des consultations engagées par ICOM Define (2021). Voir Chapitre 8. 2. C. « Refaire « socle commun ».

¹⁴¹⁴ Voir Chapitre 8. 2. A. « “Faire entendre notre voix” : penser les démarches participatives ».



Si, usuellement, les définitions du musée¹⁴¹⁵ sont regroupées dans les manuels ou les dictionnaires de muséologie ou disséminées dans la littérature scientifique, il est cependant très rare de trouver des corpus significatifs et représentatifs¹⁴¹⁶ — dépassant la trentaine d'items — de cette forme langagière. Deux ont été mise en place dans le cadre de la publication *Définir le musée du XXI^e siècle : matériaux pour une discussion* (Mairesse, 2017) — et que le présent travail a tenté de compléter et de dépasser¹⁴¹⁷ — : le premier issu des définitions d'associations de musées et de dictionnaires (Botte et al., 2017), le second s'appuyant sur les définitions incluses dans les législations de 23 pays (Rivet, 2017). Cependant, ces ensembles restent relativement limités, soit dans leur volume, soit dans leur représentation géographique, voire dans leur forme même, contraints par leur rôle scientifique ou normatif. C'est par ailleurs tout l'intérêt du corpus des définitions recueillies en 2019 qui répond à ces trois types de restrictions, car assez nombreuses pour être étudiées, issues de régions géographiques diverses, mais surtout libres dans leur formulation pouvant « être concise comme loi ou concise comme un poème. Ou les deux », parfois « [longue] ou [courte] », formant tour à tour « un tout cohérent, ou divisé en sections ou hiérarchies » (ICOM, 2019c).

FIGURE 74. Exemples de définitions recueillies sur la plateforme dédiée de l'ICOM



Source : ICOM, 2019d

¹⁴¹⁵ Je renvoie le lecteur au Chapitre 1. 1. A. « Décrire l'espèce muséale : réflexion autour des définitions du musée ».

¹⁴¹⁶ Il serait possible de considérer parmi ces corpus les échanges autour du forum ICOM-L (2003-2004) qui recense un certain nombre de définitions existantes et de propositions par les contributeurs (ces débats sont analysés dans Mairesse, 2011, p. 308-311), ainsi que les définitions proposées par les auteurs des ouvrages *Vers une redéfinition du musée ?* (Mairesse et Desvallées, 2007) et *Définir le musée du XXI^e siècle : matériaux pour une discussion* (Mairesse, 2017). Je ne les ai pas pris en compte ici, du fait de la structure même des échanges qui suppose un effort conséquent de rassemblement. Néanmoins, le lecteur peut les retrouver dans le corpus de définitions proposé en Annexe 1 « Définitions. Définitions par auteurs : le point de vue des spécialistes ».

¹⁴¹⁷ Voir : Annexe 1. « Définitions ».



La définition constitue ainsi un point de départ pour envisager le monde muséal. Dans cette logique, le chapitre introductif de *Museums for the 1980's: a survey of world trends* (1977) de Kenneth Hudson est assez significatif de la démarche que je souhaite engager ici. Dans cette introduction, revenant notamment sur le processus d'une définition¹⁴¹⁸ devant être « jugée satisfaisante du Canada au Congo » et « modifiée de temps à autre, avec l'ajout d'une phrase diplomatique ici et la suppression d'un mot explosif là¹⁴¹⁹ », Kenneth Hudson a invité une cinquantaine de professionnels du monde entier à donner leur propre définition du musée (1977, p. 2). Si certains « ont évité le problème en disant qu'ils trouvaient la définition de l'ICOM parfaitement satisfaisante et qu'ils n'avaient pas de modifications à proposer, et que d'autres ont pu se contenter de mentionner la définition légale d'un musée dans leur pays¹⁴²⁰ » (Hudson, 1977, p. 2), ces définitions servent de point de départ pour une discussion sur le rôle des musées dans le monde, mais également pour la mise en valeur de compréhensions différentes de l'institution¹⁴²¹. De fait, la constitution d'un corpus de définition comme soubassement pour une réflexion sur les variations du monde muséal pourrait apparaître comme une démarche peu innovante : mais elle s'appuie ici non seulement sur l'originalité du corpus, mais également de la méthode mobilisée. Car malgré la présence de définitions, la muséologie n'a que peu réussi à objectiver ces tendances, témoignant de certaines lacunes dans la maîtrise des approches statistiques.

Interroger et réorienter les méthodes : l'apport de l'analyse de données textuelles

Malgré son originalité, ce corpus de définitions n'a ainsi pu, dans le cadre du processus de redéfinition mené par le MDPP, révéler son potentiel. Son exploitation méthodologique est jugée au mieux comme étant opaque, si ce n'est comme le résultat d'une démarche militante et non scientifique, voire complètement amatrice. En effet, l'évaluation des contributions repose sur leur concordance avec les huit paramètres¹⁴²² définis par le MDPP en amont de la consultation, par filtrages successifs¹⁴²³. Si cette méthode relève de l'analyse qualitative, sans

¹⁴¹⁸ Le parallèle avec le contexte de la présente étude est particulièrement frappant, puisque le travail de Kenneth Hudson s'opère entre 1974 et 1975, alors que l'ICOM vient d'adopter une nouvelle définition du musée à la Conférence générale de Copenhague (1974), suite à la crise de 1971 à Grenoble. Voir : Chapitre 8. 2. B. « Un désir de démocratie : la crise de l'ICOM en 1971 ».

¹⁴¹⁹ « *For many years ICOM has tried hard and progressively to define a museum in a way which might be found reasonably satisfactory from Canada to the Congo. It is an unenviable task and, inevitably, the definition has had to be modified from time to time, with a diplomatic phrase added here and an explosive word removed there.* »

¹⁴²⁰ « *A few avoided the problem by saying that they found the ICOM definition perfectly satisfactory and that they had no modifications to suggest, and others were able to content themselves with their countries' legal definition of a museum.* »

¹⁴²¹ L'auteur note par exemple une divergence dans l'usage de la notion de « culture », principalement convoquée hors du monde anglo-saxon (hors de son sens scientifique et ethnologique), notamment dans les pays en voie de développement (Hudson, 1977, p. 2-3).

¹⁴²² Voir : Chapitre 8. 2. A. « Définir les "paramètres" d'une définition politisée ».

¹⁴²³ « Afşin Altaylı et Jette Sandahl ont rassemblé leur première sélection de 45, respectivement 55 propositions, les ont réduites à 22 premiers choix partagés et en ont ajouté 12 autres pour une vérification supplémentaire. 30 propositions ont ensuite été sélectionnées et vérifiées, une à une, sur la



pour autant préciser ses fondements théoriques, son protocole reste pour le moins bancal et la démarche ne peut être vérifiée. Le matériel récolté n'était ainsi pas imaginé pour correspondre à une analyse globale et statistique des concepts et des notions présentes dans les contributions — ce qui tend à indiquer que les possibilités ouvertes par cette consultation n'ont pas été mesurées avant la Conférence générale de Kyoto, mais également que l'absence de moyens et de compétences était réelle —, ce qui n'a pas été compris par les membres même de l'ICOM.

Si l'analyse qu'en a fait le MDPP apparaît comme peu satisfaisante, certaines études postérieures ont réinvesti ce corpus principalement par le biais de méthodologies quantitatives, mobilisant une analyse de fréquence à partir de la mesure du nombre d'occurrences appliqué à une variable (ici un terme). Émilie Girard, alors vice-présidence d'ICOM France, s'applique ainsi dans le cadre des débats de Kyoto à mesurer le nombre d'occurrences des termes de la définition de 2007 et de 2019 apparus dans les 269 contributions. Cette étude, non systématisée, sert ainsi de soubassement tangible et objectif pour justifier de l'absence de cohérence entre les contributions et la proposition de nouvelle définition.

Les musées sont des lieux (23,8 %) de démocratisation (5,2 %) inclusifs (9,3 %) et polyphoniques (0,4 %), dédiés au dialogue critique (7,4 %) sur les passés (au pluriel, 0,4 % — au singulier, 13,4 %) et les futurs (au pluriel, 0,4 % — au singulier, 20 %). Reconnaisant et abordant les conflits (0,4 %) et les défis (3 %) du présent (13,4 %), ils sont les dépositaires d'artefacts (4,8 %) et de spécimens (1,1 %) pour la société (31,6 %). Ils sauvegardent (6 %) des mémoires (14,1 %) pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits (1,9 %) et l'égalité d'accès (11,5 %) au patrimoine (46 %) pour tous les peuples (17,1 %). Les musées n'ont pas de but lucratif (23 %). Ils sont participatifs (8,2 %) et transparents (5,2 %), et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés (13,8 %) afin de collecter (12,3 %), préserver (26 %), étudier (37,2 %), interpréter (7,4 %), exposer (34,9 %), et améliorer les compréhensions (8,2 %) du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine (1,9 %) et à la justice sociale (0,7 %), à l'égalité (4,5 %) mondiale et au bien-être (0,4 %) planétaire. (ICOM France, 2019, p. 3)

Cette même visée d'évaluation de la terminologie et des concepts dans la proposition réalisée par le MDPP¹⁴²⁴, étudiant l'étendue et la prévalence des concepts issus du corpus, est réalisée

base d'une liste de six critères, fondés sur les huit paramètres qu'une proposition de définition de musée doit, d'une manière ou d'une autre, refléter et prendre en compte : 1. objectifs et valeurs, 2. fonctions et méthodes, 3. nature et durabilité, 4. différences culturelles et/ou les inégalités sociétales, 5. la participation et la démocratie, 6. la responsabilité et la transparence. » (Sandahl et MDPP, 2019, p. 6) (« *Afşin Altaylı and Jette Sandahl collated their first selection of 45, respectively 55 proposals, reduced these to 22 shared first choices, added an additional 12 back again to these for an extra check. 30 proposals were then selected and checked, one by one, against a list of six criteria, based on the eight parameters, which a museum definition proposal in some way or other should reflect and address, 1. purpose and values, 2. functions and methods, 3. nature and sustainability, 4. cultural differences and/or societal inequalities, 5. participation and democracy, 6. accountability and transparency.* »)

¹⁴²⁴ « *For this small-scale study, analysis of the 269 stakeholder submissions was motivated by the primary aim to identify the key concepts relating to the defining characteristics of museums as expressed by the 269 respondents, and to evaluate the final wording of the MDPP's draft definition in the context of the findings.* » (H. Robinson, 2021, p. 1166)



par Hélène Robinson. Celle-ci se fonde ainsi sur une première analyse de contenu afin de « capturer à la fois les occurrences explicites de certains termes (formulation exacte de la nouvelle définition), ainsi que les occurrences implicites (termes ou phrases équivalents ou similaires)¹⁴²⁵ » (Helena Robinson, 2021, p. 1167). Dans ce cadre, la dynamique géographique est limitée à une étude de représentativité, à partir de la provenance des contributions.

On ne peut ainsi que souligner le peu d'intérêt que revêt l'analyse de ce corpus dans cette configuration. Les méthodes traditionnelles de recherche, entre analyse qualitative et quantitative, apparaissent relativement sommaires pour proposer une analyse de ce corpus qui sortirait de la logique de vérification des concepts. Elles soulèvent également un autre questionnement, relatif aux compétences des personnes qui les ont réalisées : Jette Sandhal et Émilie Girard sont issues du monde des musées, Afşin Altaylı et Helena Robinson, de celui de la recherche et des *museums studies*. Dans les deux situations, on ne peut qu'interroger la maîtrise préalable des méthodes d'analyse quantitative et statistique pour permettre une exploration optimale de ce corpus.

Une troisième possibilité¹⁴²⁶ a été explorée dans le cadre de cette recherche à partir des méthodes de l'analyse de données textuelles (ADT). Envisageant les textes comme des données organisées, leur objectif est de « qualifier les éléments essentiels d'un corpus à l'aide de catégories lexicales et/ou sémantiques et à les quantifier en analysant la répartition statistique des éléments de ce corpus » (Boughzala et al., 2014, p. 1) permettant d'aborder de manière complémentaire l'analyse textuelle, l'analyse de contenu et l'analyse statistique¹⁴²⁷ (lexicale et sémantique) (Boughzala et al., 2014, p. 2-3). Si les méthodes sont anciennes, celles-ci se sont développées, poussées par l'apparition du web 2.0 et par l'augmentation massive des données à explorer, faisant ainsi appel à des logiciels et outils linguistiques et informatiques spécifiques (Boughzala et al. 2014, p. 2). Ces méthodologies apparaissent particulièrement adéquates pour étudier « les obstacles liés au monde de la signification, prise en charge par toutes les sciences humaines et, spécifiquement en sciences du langage, par la

¹⁴²⁵ « *The content analysis was designed to capture both explicit occurrences of certain terms (exact language from the new definition), as well as implicit occurrences (equivalent or similar terms or phrases).* »

¹⁴²⁶ Je tiens encore une fois à souligner l'apport de Jean Moscarola (logiciel Sphinx) pour cette analyse, menée conjointement avec François Mairesse. Jean Moscarola a permis d'ouvrir de nouvelles possibilités de recherche, et a été force de proposition sur toutes les étapes de cette étude, qui n'aurait pu voir le jour sans son soutien technique et sa connaissance du logiciel Sphinx. De premiers résultats ont été publiés dans Mairesse et Guiragossian, 2020.

¹⁴²⁷ Plusieurs analyses sont possibles : « les analyses lexicales (lemmatisation, calcul des occurrences des mots, proximité des mots, dictionnaires, classes, associations, etc.), les analyses linguistiques (progression thématique, analyse des marqueurs de forme et les connecteurs dans le discours), les analyses thématiques ou de contenu (fréquences des thèmes de la grille d'analyse ou modèle par l'affection des fragments à catégories thématiques), les analyses sémantiques (fréquences des concepts et ontologies), ou encore les analyses cognitives (chaînages cognitifs, niveau d'abstraction des concepts et types de liens) » (Boughzala et al., 2014, p. 3).



lexicologie/lexicographie, la sémantique, la pragmatique » (Chiss, 2020, p. 121) et permettre de faire émerger de véritables dynamiques au sein de ce corpus.

Cette approche méthodologique n'est pas fortuite. En effet, force est de constater que la muséologie, souvent réfractaire à l'empire des chiffres, ne mobilise que peu les méthodologies de l'ADT. Leur convocation dans ce contexte précis et sur un sujet aussi fondamental pour la muséologie que la définition du musée, fait écho ainsi à ce contexte universitaire et professionnel. Dans cette perspective, il s'agit partiellement d'interroger l'étendue des méthodes qui peuvent être intégrées à ce domaine de recherche. Elles offrent ici la possibilité d'éprouver certaines hypothèses, en reposant un corpus de propositions diversifiées à l'échelle mondiale.

B. Représentativité des données : définir des variables d'analyse

L'ensemble de définitions considéré comprend donc les 269 propositions collectées sur la plateforme ouverte par l'ICOM entre janvier et avril 2019, anonymes, présentées dans la langue originale de leur auteur et traduites en anglais. Si les qualités de ce corpus sont nombreuses, elles n'excluent cependant pas un certain nombre de limites. En effet, les méthodes de collecte, fondées sur le principe de la participation citoyenne, ne garantissent aucunement l'exhaustivité des réponses provenant des pays membres de l'ICOM (qui compte environ 45 000 membres, répartis dans 127 comités nationaux, 32 comités internationaux et 7 alliances régionales) ni leur parfaite répartition. De plus, les données associées à ces définitions ne sont que partielles, résultant de la mise en œuvre de la plateforme.

Un processus qui dépasse les limites de l'ICOM

L'ouverture du processus de définition « au monde » ne devait pas s'entendre uniquement dans sa dimension géographique. En effet, et c'est un élément qui a pu « crispé » — ou du moins, invalider la pertinence de la méthode définie par le MDPP — à Kyoto, toutes les voix qu'elles soient professionnelles, scientifiques ou complètement néophytes sont prises en considération. Cette situation a notamment été soulignée par Luis Raposo (président d'ICOM Europe) lors des discussions¹⁴²⁸. Finalement, est-ce que ces définitions qui n'émanent pas de professionnels du secteur peuvent être légitimes dans une situation avec de tels enjeux¹⁴²⁹ ? Plus largement, qui est légitime pour définir le musée ?

De fait, les métadonnées du corpus n'indiquent pas la situation professionnelle des contributeurs ni leur identité : ils peuvent tout aussi bien avoir été des professionnels de musées que des enseignants-chercheurs, des consultants, des étudiants, peut-être des visiteurs ou bien même, ne pas avoir de lien établi avec le milieu muséal. En outre, si le statut de

¹⁴²⁸ Ce sujet a été abordé lors de la réunion hors site de l'Icofom le 5 septembre 2019.

¹⁴²⁹ Il s'agit de questionnements qui découlent de la remarque initiale de Luis Raposo, et en aucun cas, d'une retranscription exacte de ses propos.



membre était demandé lors de la soumission d'une définition, l'anonymisation du corpus ne permet pas d'exploiter cette donnée. De fait, il n'est pas possible de déterminer exactement dans quelle mesure les points de vue contenus dans les propositions sont représentatifs des perspectives professionnelles, universitaires ou publiques plus larges sur la définition des musées¹⁴³⁰, d'autant qu'il n'est pas possible d'évaluer comment, et par le biais de quels canaux, cette plateforme a été diffusée.

Géographie des définitions

En revanche, l'origine géographique des contributions est connue et constituera ici une variable de contexte particulièrement intéressante. Pour mesurer la représentativité des données à partir de cette variable, chacun des pays a été intégré en premier lieu à un territoire géographique, parmi les cinq régions suivantes : l'Afrique et les États arabes, l'Amérique latine et les Caraïbes, l'Amérique du Nord, l'Asie et le Pacifique et, enfin, l'Europe (est et ouest). Les réponses encodées proviennent de 68 pays différents et représentent de manière réellement diversifiée les différentes parties du monde (Tab. 35). Près de la moitié (119 contributions, soit 44,2 % du corpus) sont issues d'Europe et près d'un quart (68 contributions, soit 25,3 % du corpus) émanent de l'Amérique latine, qui sont les principaux contributeurs de ce processus. Les contributions issues d'Amérique du Nord apparaissent comme étant les moins nombreuses (24 items, soit 8,9 % du corpus).

Néanmoins, l'ensemble des données collectées ne reflète que partiellement la représentativité du monde muséal tel qu'il pourrait être appréhendé par le biais d'autres indices. Elles sont cohérentes en regard de la répartition des comités nationaux de l'ICOM, elles le sont bien moins au regard de la provenance de ses membres. Cette répartition, mise en avant par le MDPP¹⁴³¹ (Sandahl et MDPP, 2019) comme permettant de sortir d'une prédominance occidentale. En effet, on remarque de ce point de vue une nette sous-représentation de l'Europe (44,2 % des contributions) dont sont issus pourtant 85 % des membres de l'organisation. Les réponses de l'Amérique latine (à hauteur de 25,3 % de l'ensemble des propositions, alors qu'ils ne représentent que 4 % des membres de l'ICOM), mais également des pays asiatiques (11,9 % des contributions pour 4,8 % des membres), africains et arabes (9,7 % des propositions pour 1,6 % des membres) sont en revanche clairement surreprésentées de ce point de vue.

¹⁴³⁰ Dans cette perspective, il sera possible d'utiliser les résultats des consultations menées par ICOM Defîne (Krajcovicova et al, 2021a ; Krajcovicova et al, 2021b) comme point de repère, puisqu'il s'agit d'une méthode plus « structurée » et institutionnalisée du processus de définition, à partir de concepts et de mots clés.

¹⁴³¹ Voir Chapitre 8. 3. C. « Les enjeux de la représentativité au prisme de la démocratie ».



TABLEAU 40. Répartition géographique et représentativité des données collectées

	Nombre de réponses		Nombre de pays présentés		Nombre de comités nationaux d'ICOM		Provenance des membres de l'ICOM	Répartition des musées dans le monde
		%		%		%	%	%
Afrique et États arabes	26	9,7	19	27,9	38	27,5	1,6	1,5
Amérique latine	68	25,3	12	17,6	24	17,4	4	8,4
Amérique du Nord	24	8,9	2	2,9	2	1,4	6,5	34
Asie Pacifique	32	11,9	9	13,2	25	18,1	4,8	17,5
Europe	119	44,2	26	38,2	49	35,5	83,1	38,5
Total	269	100	68	100	138	100	100	100

Source : ICOM, 2019d ; Mairesse et Unesco, 2021

Un autre indicateur est révélateur : si l'on prend en considération la répartition des musées à l'échelle mondiale (Mairesse et Unesco, 2021), la distribution des contributions reste à peu près cohérente pour les pays asiatiques et européens (respectivement 11,9 % des contributions pour 17,5 % du parc muséal mondial et 44,2 % des propositions pour 38,5 % des musées dans le monde). Les contributions en provenance de l'Amérique latine sont, là encore, une fois surreprésentées (8,3 % des musées à l'échelle mondiale), tout comme celles de l'Afrique et des pays arabes (9,7 % des réponses pour 1,5 % du réseau muséal mondial). À l'inverse, l'échantillon est clairement défavorable aux pays d'Amérique du Nord (8,9 % des propositions, alors que les musées américains représentent 37,8 % des musées du monde) : cette donnée peut se rapporter au fait que les musées américains sont globalement moins présents au sein même de l'ICOM, et se rapprochent principalement de leur association nationale, l'American Alliance of Museums.

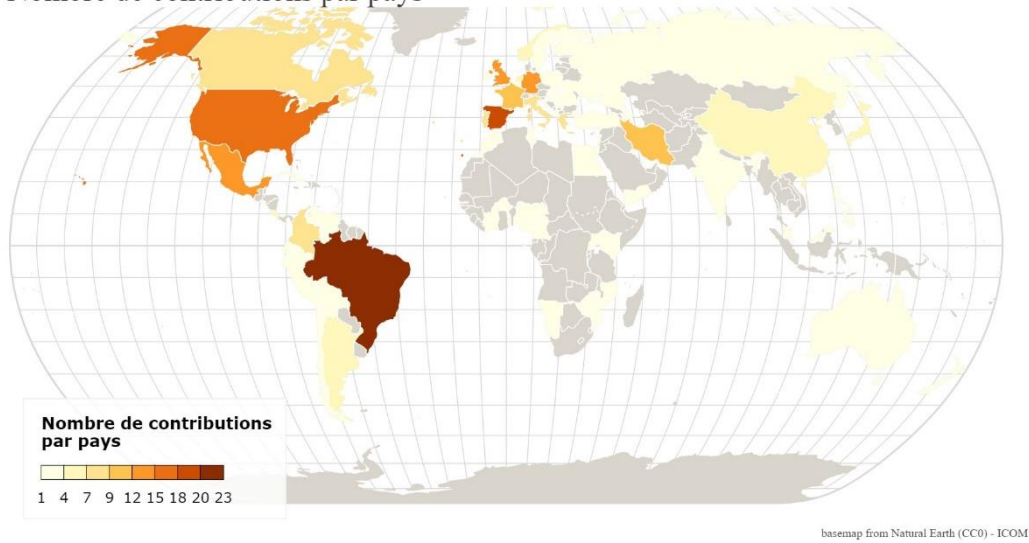
De facto, quelques tendances se dégagent, dont le dynamisme des pays d'Amérique latine, et — dans une moindre mesure, mais méritant néanmoins d'être souligné — des pays africains et arabes, qui tendent à indiquer une certaine émulation dans ces régions du monde¹⁴³². Ainsi, ce corpus apparaît comme étant réellement diversifié, et renforce la possibilité d'une étude poussée sur les conceptions du musée dans le monde, la solidité de certains de ces résultats pourrait être remise en question au regard de ces indications.

¹⁴³² Ce constat peut être remis en perspective par la participation observée lors des consultations menées en 2021 : si la dynamique de l'Amérique latine se confirme, c'est moins le cas pour les États africains. Voir Chapitre 8. 3. C. « Les enjeux de la représentativité au prisme de la démocratie ».



FIGURE 75. Cartographie des contributions recueillies selon le pays d'origine

Nombre de contributions par pays



Une appréhension plus fine des différents contributeurs est nécessaire, tant les disparités peuvent être grandes au sein d'une même zone géographique (Fig. 75). C'est sans surprise que l'on retrouve, parmi les dix pays ayant fourni le plus grand nombre de contributions, des pays d'Amérique latine et d'Europe de l'Ouest — mais pas de l'Est —, ainsi que les États-Unis (Amérique du Nord) et de l'Iran (Asie). Si cette répartition reste faible au regard du nombre total de contributions, les dynamiques qui se dégagent restent intéressantes (Tab. 41). Le Brésil, le Mexique et la Colombie sont surreprésentés eu égard à leur réseau muséal — ce qui correspondrait aux tendances décrites *supra* pour l'Amérique latine — mais la présence de l'Espagne comme 2^e contributeur renforce l'idée plus largement du dynamisme ibéro-américain¹⁴³³. À l'inverse, et dans la même logique qu'indiqué *supra*, les États-Unis sont nettement sous-représentés. La place de l'Iran (11 contributions) pourrait paraître plus surprenante, mais elle s'inscrit dans une dynamique observée de stimulation de la diplomatie patrimoniale et muséale, comme en témoigne la multiplication des actions à visée internationale de leur comité national¹⁴³⁴ depuis la fin des années 2010. De manière plus spécifique, il est étonnant de remarquer que la France, dont le comité national est considéré comme le deuxième plus important de l'ICOM en matière de membres (on compte environ 5 200 membres individuels en France en 2019) n'est que le 7^e pays contributeur à l'échelle mondiale.

¹⁴³³ Voir : Chapitre 7. 1. C. « Ibermuseos : dépasser le déterminisme de la statistique ».

¹⁴³⁴ En 2018, Téhéran accueille notamment le 24^e symposium d'Icofom sur le thème « La muséologie et le sacré ».



TABLEAU 41. Classement des dix pays les plus actifs dans le processus de définition en fonction du nombre de contributions déposées sur la plateforme de l'ICOM en 2019

Pays	Zone géographique	Nombre de contributions		Répartition des musées dans le monde	
			%		%
Brésil	Amérique latine	23	8,5	4	
Espagne	Europe de l'Ouest	19	7	1,8	
États-Unis	Amérique du Nord	16	5,9	35	
Mexique	Amérique latine	14	5,2	1,4	
Allemagne	Europe de l'Ouest	13	4,8	6,6	
Royaume-Uni	Europe de l'Ouest	13	4,8	3,4	
France	Europe de l'Ouest	11	4	5	
Iran	Asie	11	4	0,6	
Colombie	Amérique latine	9	3,3	0,4	
Portugal	Europe de l'Ouest	9	3,3	0,4	

Sources : ICOM, 2019a ; Mairesse et Unesco, 2021

L'analyse de la répartition géographique des contributions permet ainsi d'établir certaines limites quant à l'étude qui va être réalisée. En tout état de cause, elle permet de valider la diversité des contributions, esquissant certaines dynamiques dans l'engagement des régions géographiques quant au monde muséal en général et à la communauté de l'ICOM en particulier. Cependant, elle n'exprime pas leur représentativité parfaite. Par ailleurs, cette diversité géographique suppose également d'évoquer la diversité des langues dans lesquelles ces contributions sont formulées. Si elles sont étudiées à partir de leur traduction en anglais, soit soumise par les contributeurs (comportant notamment des erreurs de syntaxe, de grammaire ou d'orthographe) soit réalisée par l'ICOM à partir de logiciels automatisés (Google Translate), elles ne permettent cependant pas de garantir une exactitude dans l'expression de concepts et des termes.

C. Première approche des données, premières variations géographiques

Le corpus en lui-même mérite d'être décrit : il se compose ainsi d'un ensemble de 950 noms communs et de plus de 400 verbes différents, constitutifs des 269 définitions considérées. Leur fréquence d'apparition est variable, la plupart de ces mots étant utilisés de manière particulièrement épisodique (une à trois fois). Mais déjà, un certain nombre de noms et de verbes apparaissant de manière bien plus régulière peuvent être dégagés (Tab. 42), traduisant la présence d'un vocabulaire ancré dans une certaine tradition muséologique. Sans grande



surprise, le mot « musée » est le plus cité (200 occurrences), mais ne permet pas d'évaluer les spécificités du vocabulaire employé, celui-ci ne sera pas intégré dans l'analyse. De manière structurelle, on observe une différence assez conséquente de variations de vocabulaire entre noms communs et verbes, à partir d'occurrences répétées qui sont plus régulières dans le premier cas.

TABLEAU 42. Termes les plus utilisés dans les définitions

Les 25 noms communs les plus utilisés				Les 25 verbes les plus utilisés			
Museum	200	People	45	Communicate	52	Learn	17
Institution	118	Memory	37	Preserve	45	Understand	17
Heritage	79	Object	35	Conserve	44	Protect	16
Space	62	Development	33	Acquire	41	Give	14
Community	60	World	33	Exhibit	37	Disseminate	14
Place	52	Study	34	Collect	33	Base	13
Environment	57	Experience	29	Research	30	Represent	12
Knowledge	52	Purpose	32	Create	29	Aim	12
Public	53	Value	29	Open	26	Allow	10
Culture	40	Education	31	Promote	15	Interpret	12
Research	50	Exhibition	27	Must	18	Transmit	12
Society	48	Way	58	Provide	18	Generate	8
Collection	39			Share			

Certaines tendances et tensions peuvent néanmoins déjà être observées : ce vocabulaire apparaît très lié à une construction « traditionnelle » de la définition du musée. On y retrouve en effet un lexique pouvant se rattacher à ses subdivisions, évoquant la nature du musée (forme), ses objets, ses acteurs/cibles et ses fonctions. De manière générale, on y retrouve des termes proches de la définition adoptée en 2007, notamment « institution » (« *institution* ») et « patrimoine » (« *heritage* ») ainsi que les cinq fonctions (« *communicate* », « *conserve* », « *acquire* », « *exhibit* », « *research* »), plus largement reprises du modèle PRC de Peter van Mensch (2020) (« *preserve* »). Cependant on peut d'ores et déjà souligner quelques points de tensions et de discussions. La forme institutionnelle (« *institution* ») semble mise en regard avec une vision du musée comme espace (« *space* ») ou comme lieu (« *place* ») alors que la place du public (« *public* ») interroge celle des communautés (« *community* ») et des sociétés (« *society* ») — au singulier ou au pluriel ? — et les personnes (« *people* »). Le patrimoine (« *heritage* ») pourrait également se confronter aux savoirs (« *knowledge* ») et à la mémoire (« *memory* ») comme aux collections (« *collection* ») ou aux objets (« *object* »). Parmi les verbes, outre les termes proches des fonctions traditionnelles, on peut noter l'émergence — relative — d'une certaine dimension productive, avec le verbe créer (« *create* ») — pouvant



se rapporter tant à la création du musée¹⁴³⁵, à son rôle comme entité créatrice¹⁴³⁶ ou à sa mission envers le public¹⁴³⁷ — ou générer (« *generate* »). Néanmoins, ce classement, bien qu'éclairant sur les termes les plus « importants » du corpus et dessinant quelques pistes d'analyse, est loin d'être suffisant pour dégager leurs significations, leurs synergies et leur contexte.

Répartition géographique

Il est alors possible de s'appuyer sur l'usage différencié de ce vocabulaire en fonction des régions géographiques définies. L'analyse des spécificités permet ici de faire apparaître des nuages de mots, correspondant à des ensembles de termes du corpus significativement surreprésentés, en fonction de leur contexte géographique. Sans réelle surprise, un vocabulaire partagé se retrouve dans l'ensemble des régions du monde, qui se rattache notamment aux termes les plus fréquemment cités (voir *supra*) et comprend de manière assez consensuelle des mots comme « musées » (« *museum* »), « institution » (« *institution* »), patrimoine (« *heritage* ») ou encore « social » (« *social* »), « culturel » (« *cultural* ») ou encore « recherche » (« *research* »). Néanmoins, des spécificités de vocabulaires émergent d'une région à l'autre (Fig. 76) et sont fondamentales pour envisager la suite de cette exploration.

¹⁴³⁵ « Si les musées du passé ont été créés pour préserver, conserver et exposer des collections, les musées d'aujourd'hui se définissent par ce qu'ils font pour rendre leurs collections accessibles à la communauté » (Argentine, Annexe 1) (« *If museums of the past were created to preserve, preserve and exhibit collections, museums today are defined by what they do to make their collections accessible to the community.* »)

¹⁴³⁶ « Un musée est un espace d'échange social participatif qui fonde son discours intellectuel sur une collection d'objets qui racontent l'histoire des êtres humains, mais qui créent aussi les récits par lesquels nous comprenons ces histoires. [...] » (Mexique, Annexe 1) (« *A museum is a space for participatory social exchange that bases its intellectual discourse on a collection of objects that tell the stories of human beings but also create the narratives by which we understand such stories.* »)

¹⁴³⁷ « Un lieu pour demander, créer, regarder, surprendre, apprendre et être heureux. Une voie alternative vers le bonheur et la réalisation de soi. » (Chili, Annexe 1) (« *A place to ask, create, look, surprise, learn and be happy. An alternative way to happiness and self-realization.* »)



FIGURE 76. Spécificités du vocabulaire utilisé en fonction des régions



Remarque : Les termes figurant sur cette figure sont sur-représentés au sens du Chi2 dans les définitions provenant de la région concernée.

En Europe, de manière somme toute assez classique, le vocabulaire est marqué par des mots issus des précédentes définitions du mot « musée » : la question du public (« *public* ») et du patrimoine (« *heritage* ») — plus que celle des collections — est nettement centrale. Le musée se rattache aussi à sa fonction d’acquisition (« *acquire* »), de conservation (« *conserve* ») et d’exposition (« *exhibit* »), mais reste au service de la société et de son environnement (« *society* »; « *environment* »). La surreprésentation de ce lexique appuie l’idée que la définition du musée de l’ICOM est particulièrement liée à son ancrage européen, sans pour autant préciser s’il s’agit d’une hégémonie — comme elle a été décrite par le MDPP — ou d’une influence plus prégnante de l’ICOM dans cette région. Cette vision, quelque peu traditionnelle au regard de l’histoire occidentale des musées, reste partagée dans d’autres espaces géographiques. En Amérique du Nord, cette vision s’exprime autour de la centralité de l’objet (« *object* »), faisant ainsi écho à la définition de l’American Alliance of Museums¹⁴³⁸ — pouvant être entendu comme objet de collection¹⁴³⁹, mais également comme

¹⁴³⁸ En effet, cette définition met au centre de son action les objets matériels : le musée est une « institution sans but lucratif, organisée et permanente, à vocation essentiellement éducative ou esthétique, dotée d’un personnel professionnel, qui possède et utilise des objets matériels, en prend soin et les expose au public selon un calendrier régulier » (Annexe 1. « Définitions. Associations professionnelles »).

¹⁴³⁹ « Un musée est un lieu qui permet au cerveau humain de se développer, de se transformer et de faire des étincelles grâce à l’exposition d’objets qui portent le poids d’une époque, d’une culture et d’une expérience qui traversent et effacent toutes les lignes que l’humanité trace pour se séparer les uns des autres. » (États-Unis, Annexe 1) (« *A museum is a place that allows the human brain to expand, transform, and spark through the exhibition of objects that carry the weight of a time, a culture, and an experience which crosses and erases all the lines that humanity draws in order to separate one and other.* »)



objet de connaissance, dans sa dimension médiatique¹⁴⁴⁰ —, mais également de la « culture » (« *culture* ») ou d'une perspective multiculturelle¹⁴⁴¹, ainsi que de l'environnement (« *environment* »). On peut noter cependant la surreprésentation du terme « expérience » (« *experience* »), revêtant également divers aspects, principalement comme objet¹⁴⁴² ou comme mission du musée¹⁴⁴³. Ce vocabulaire (autour des termes « *cultural* », « *preserve* », « *heritage* ») est également partagé avec les pays africains et arabes, où le caractère institutionnel (« *institution* ») du musée et son rôle auprès des communautés¹⁴⁴⁴ (« *community* ») apparaissent comme centre de gravité.

Ainsi, de manière assez intuitive et à partir de ces spécificités géographiques, il est possible d'imaginer des rapprochements assez visibles entre ces trois zones géographiques, qui s'ancrent dans une approche assez culturelle, centrée sur le patrimoine et/ou les objets, et proche de la société et de son environnement.

Ces rapprochements laissent néanmoins apparaître quelques subtilités au premier coup d'œil. En effet, les zones Asie-Pacifique et Amérique latine se présentent comme des espaces où

¹⁴⁴⁰ « Un musée est un organisme de préservation du service public qui utilise des objets pour expliquer des sujets. Lorsqu'ils sont originaux par rapport au sujet du musée, les objets agissent comme des preuves des thèmes explorés et présentés par les trois types de musées existants : l'art, la science et l'histoire. » (États-Unis, Annexe 1) (« *A museum is a public service preservation organization that uses objects to explain subjects. When original to a museum's subject, the objects act as evidence of or proof for topics explored and presented by the three kinds of museums in existence: art, science and history.* »)

¹⁴⁴¹ « Un musée est une institution à but non lucratif, permanent, dynamique et réactif au service d'une planète vivante. C'est un lieu public qui accueille tout le monde, qui favorise la coopération, les échanges interculturels et la compréhension par le public de l'interdépendance humaine et environnementale. Le musée acquiert, conserve, recherche, communique et expose les arts et les cultures, le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'éducation, d'étude, de plaisir et de promotion de la justice sociale et climatique. » (Canada, Annexe 1) (« *A museum is a non-profit, permanent, dynamic and responsive institution in the service of a living planet. It is a public place that welcomes all people, fosters cooperation, cross-cultural exchange and public understanding of human and environmental interdependence. The museum acquires, conserves, researches, communicates and exhibits arts and cultures, the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study, enjoyment and the promotion of social and climate justice.* »)

¹⁴⁴² « Un musée est un lieu où nous exposons nos expériences communes de l'humanité et de notre environnement. » (États-Unis, Annexe 1) (« *A museum is a place where we exhibit our shared experiences of humanity and our environment.* »)

¹⁴⁴³ « Un musée est un lieu qui permet au cerveau humain de se développer, de se transformer et de faire des étincelles grâce à l'exposition d'objets qui portent le poids d'une époque, d'une culture et d'une expérience qui traversent et effacent toutes les lignes que l'humanité trace pour se séparer les uns des autres. » (États-Unis, Annexe 1) (« *A museum is a place that allows the human brain to expand, transform, and spark through the exhibition of objects that carry the weight of a time, a culture, and an experience which crosses and erases all the lines that humanity draws in order to separate one and other.* »)

¹⁴⁴⁴ « Il s'agit d'un lieu d'engagement où les communautés entrent en contact actif avec leurs objets par le biais d'une autorité partagée avec des conservateurs qui sont des facilitateurs et non des experts. Un tel musée devrait conserver et présenter des objets éclairés par leurs liens biographiques dérivés des récits des communautés d'origine. » (Zimbabwe, Annexe 1) (« *Is a place of engagement where communities comes into an active contact with their objects through shared authority with curators who are facilitators and not experts. Such a museum should conserve and present objects informed by their biographical connections derived from narratives of source communities.* »)



peuvent émerger des visions légèrement différentes de l'institution muséale. Les pays asiatiques semblent utiliser plus fréquemment des termes tels que « personnes » (« *people* ») — notion plus diffuse que « public », « société » ou « communauté » — pour désigner les cibles¹⁴⁴⁵ des musées ainsi que « matériel » (« *tangible* ») et immatériel (« *intangible* »). Cela n'est pas sans évoquer l'importance accordée au double statut du patrimoine, matériel et immatériel, pour ces pays dont le rôle dans l'adoption et la promotion de la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (Unesco, 2003) a été particulièrement important¹⁴⁴⁶. En outre, ces termes évoquent également la place des Trésors humains vivants, dont un système de reconnaissance a été en place au Japon dès les années 1950 (Gauthier et Conseil québécois du patrimoine vivant, 2021, p. 11) et s'est développé à travers le monde¹⁴⁴⁷. Par ailleurs, on peut noter parmi les fonctions muséales, une affection plus prégnante pour celle de la recherche (« *research* ») et de l'exposition (« *exhibit* »).

L'Amérique latine ne s'inscrit pas dans cette même dynamique : la vision du musée qui affleure paraît être encore plus spécifique, centrée autour de son aspect culturel (« *cultural* »), entendu comme catégorie du patrimoine¹⁴⁴⁸, mais surtout comme catégorie de valeur¹⁴⁴⁹. Le musée s'éloigne de sa dimension institutionnelle, devenant un espace (« *space* ») convoquant les notions d'« humain » (« *human* »), de « social » (« *social* ») et de mémoires (« *memory* »), utilisés plus fréquemment dans leurs contributions que dans celles des autres régions du globe. Cela laisse envisager une vision bien plus ouverte, moins institutionnelle et plus sociale, du musée.

¹⁴⁴⁵ « Un musée est un site, concret ou immatériel, où le patrimoine de l'humanité et son environnement naturel sont préservés, conservés et étudiés pour informer, éduquer, guider et divertir les personnes de toutes les ethnies, croyances, âges, sexes et langues. » (Japon, Annexe 1) (« *A museum is a site, concrete or immaterial, where the heritage of humanity and its natural environment is preserved, curated, and researched to inform, educate, guide, and entertain people of all ethnicities, beliefs, ages, genders, and languages.* »)

¹⁴⁴⁶ Je rappelle ici que l'intégration de la notion du patrimoine immatériel avait également pour objectif de pallier le déséquilibre mondial du patrimoine culturel mondial (1972) lié à une conception occidentale du patrimoine. La Convention de l'Unesco (2003), adoptée sous la mandature de Koïchiro Matsuura (Japon), répond ainsi à une demande des pays du Sud d'inscrire les traditions, les pratiques relevant de l'oralité, du savoir-faire et de la performance au sein de l'organisme mondial.

¹⁴⁴⁷ Je renvoie le lecteur aux Actes du colloque international organisé par le Conseil québécois du patrimoine vivant en 2020 sur le thème *Les systèmes des Trésors humains vivants dans le monde*, qui en propose un état des lieux récents (Gauthier et Conseil québécois du patrimoine vivant, 2021).

¹⁴⁴⁸ « Le musée est une plateforme d'exposition physique et virtuelle dont les fonctions comprennent la conservation, la recherche et la communication. Il constitue le point de départ du développement social en promouvant les valeurs, l'appropriation du patrimoine naturel et culturel d'une époque historique spécifique et l'appartenance sociale. » (Mexique, Annexe 1) (« *The museum is both a physical and virtual exhibition platform whose functions include conservation, research and communication. It entails the starting point for social development as it promotes values, ownership of natural and cultural heritage from a specific historical epoch and social belonging.* »)

¹⁴⁴⁹ « Le musée du XXI^e siècle doit contenir l'authenticité culturelle des sociétés qui va au-delà du matériel ; c'est un réseau qui reconnecte le temporaire et le permanent à la sensibilité commune. » (Colombie, Annexe 1) (« *The 21st century museum must contain the cultural authenticity of societies that go beyond the material; it is a network that reconnects the temporary and permanent to the common sensibility.* »)



Il n'est évidemment pas possible à ce stade de l'analyse — qui repose en grande partie sur l'observation et l'intuition — de formuler des conclusions définitives à partir de ces spécificités régionales, qui ne sont pas claires et délimitées. Pour autant, cette première répartition des mots n'est pas anodine : dans un sens, elle présume l'existence de tendances marquées au sein des propositions et va nécessairement supposer des comportements particuliers des pays membres de l'ICOM, notamment au regard du processus de définition. De manière globale, elle laisse entendre l'existence de visions différenciées du musée. Tel est ici le but de l'exploration des résultats de l'application des méthodes de l'analyse de données textuelles, revenant à la fois sur les enjeux méthodologiques soulevés par une « transformation radicale » de la définition, et supposant une analyse conceptuelle de la notion de musée. De ces deux explorations complémentaires pourront ainsi émerger de nouvelles compréhensions du mot « musée ».

2. Confronter les définitions : évaluer la « transformation radicale » des musées

La « transformation radicale » de la définition, au cœur du processus dit « démocratique », « participatif » et « transparent » mené par le MDPP en 2019, n'a pas eu lieu. Alors que l'issue du processus est aujourd'hui connue, explicitée, analysée¹⁴⁵⁰, il pourrait sembler superflu de revenir sur une démarche dont les carences méthodologiques et sémantiques ont été démontrées. Car cette volonté de rupture, produit d'une pensée muséologique particulière, s'appuie sur le travail préparatoire du Comité mené par Jette Sandahl et sur la mise en place des huit paramètres¹⁴⁵¹) plus que sur le contenu des 269 définitions collectées par l'ICOM. L'analyse qu'en a fait Émilie Girard pour le comité français de l'ICOM (ICOM France, 2019), corroborée par celle réalisée plus tard par Helena Robinson (2021), souligne déjà l'inadéquation statistique entre les propositions reçues et le résultat final, laissant imaginer que d'autres versions et formulations auraient pu — ou du — voir le jour. Pour autant, ces analyses postérieures à l'action du MDPP ne permettent pas une exploration optimale du corpus de ces 269 contributions, limitées à une approche comparative et élaguant sa dimension temporelle et géographique. La « transformation radicale » souhaitée à Kyoto correspondait-elle véritablement à une rupture dans l'évolution du monde des musées ? Est-ce que cette transformation peut se rattacher à des comportements, entre adhésion et rejet, régionalisés ? Il apparaît opportun à l'aune de cette expérience de comprendre comment — et si — ces propositions se détachent réellement de la définition officielle adoptée par l'ICOM en 2007 à Vienne, dans sa conception comme dans son vocabulaire, ou en offrent une perception renouvelée pouvant contribuer à appréhender les dynamiques à l'échelle mondiale.

¹⁴⁵⁰ Voir Chapitre 8. 3. « Révéler les fractures du monde muséal : enjeux professionnels, idéologiques et géopolitiques ».

¹⁴⁵¹ Voir Chapitre 8. 2. A. « Définir les “paramètres” d'une définition politisée ».



A. Conflits de définitions

Un point de passage, et non un point de rupture : tel est le rôle qui aurait dû être attribué au corpus des 269 contributions, figé entre la définition adoptée par l'ICOM à Vienne en 2007 et celle proposée à Kyoto en 2019. De fait, son rôle et sa constitution présentent de prime abord une asymétrie dans la possibilité de comparaison entre ces deux formulations, mesurant l'influence *de* la définition de 2007, mais dégageant une influence *sur* celle de 2019. Comme je l'ai décrit plus tôt, la définition proposée à Kyoto (2019) rompt en effet particulièrement avec la tradition dessinée par les multiples définitions du musée adoptées par l'ICOM depuis 1945, et plus particulièrement depuis la version votée en 1974¹⁴⁵², à la suite de la Conférence de Santiago du Chili (1972), qui marque la dernière modification historique de cette définition.

Construire un thésaurus : un vocabulaire discriminant

De manière peu novatrice, l'analyse de données textuelles se fonde ici sur une comparaison de l'apparition des termes de la définition de 2007 et de ceux appartenant à la proposition de 2019 sur l'ensemble des contributions récoltées. D'un point de vue formel, si la définition de 2007 est composée d'un paragraphe et d'une quarantaine de mots¹⁴⁵³ (44), la proposition de 2019 compte une centaine de mots (99) formant deux paragraphes. Pour les besoins de l'analyse, les termes issus spécifiquement de la définition de 2007 (17 mots) et ceux n'apparaissant que dans la proposition faite en 2019 (37 mots) ont été isolés, créant ainsi un thésaurus (ou dictionnaire) particulier permettant une analyse sémantique poussée. Comme vu plus tôt¹⁴⁵⁴, seuls quatre termes sont communs entre les définitions de 2007 et de 2019 : « patrimoine » (« *heritage* »), « but non lucratif » (« *non-profit* »), recherche (« *research* ») et « exposition » (« *exhibit* »), issus des versions antérieures des définitions de l'ICOM. Si cela indique bien le caractère exclusif de ces deux définitions dont le vocabulaire diffère, ces quatre exceptions ne constituent en l'état pas des termes discriminants pouvant se référer à l'une ou l'autre des versions des définitions. Elles ne peuvent ainsi pas être prises en considération dans le corpus analysé. Les mots et les groupes de mots faisant directement référence aux deux définitions sont, eux, également pris en compte afin de vérifier leur apparition.

¹⁴⁵² « Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son environnement, 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. » (ICOM, statuts, 1974, article 3)

¹⁴⁵³ Le comptage est réalisé sur la version anglaise des définitions. Voir Chapitre 8. 1. B. « Réaliser une transformation radicale : actions et réactions autour de Jette Sandahl et du Comité pour la définition du musée, perspectives et potentiels ».

¹⁴⁵⁴ Voir Chapitre 8. 3. B. « Du passé, faire table rase ».



Mesure de l'intensité lexicale : une assimilation asymétrique des termes

Les définitions proposées sont, dans leur globalité, plus proches du vocabulaire issu de la définition de 2007 que de la proposition de 2019. En effet, l'intensité lexicale, soit le pourcentage de mots issus de l'une ou l'autre définition et se retrouvant dans le corpus étudié, varie du simple au double entre les deux propositions (Fig. 77). De fait, 11,5 % des mots utilisés dans l'ensemble des 269 contributions analysées proviennent de la définition adoptée en 2007, alors que l'on ne retrouve les termes issus de la définition de 2019 qu'à hauteur seulement de 6,5 %. Cet écart, témoignant de l'influence relativement limitée de ces contributions sur la définition élaborée par le MDPP, est d'autant plus significatif que cette dernière contient deux fois plus de mots que la définition actuelle.

FIGURE 77. Influence lexicale des définitions de 2007 et 2019 selon le pourcentage de mots (intensité lexicale)

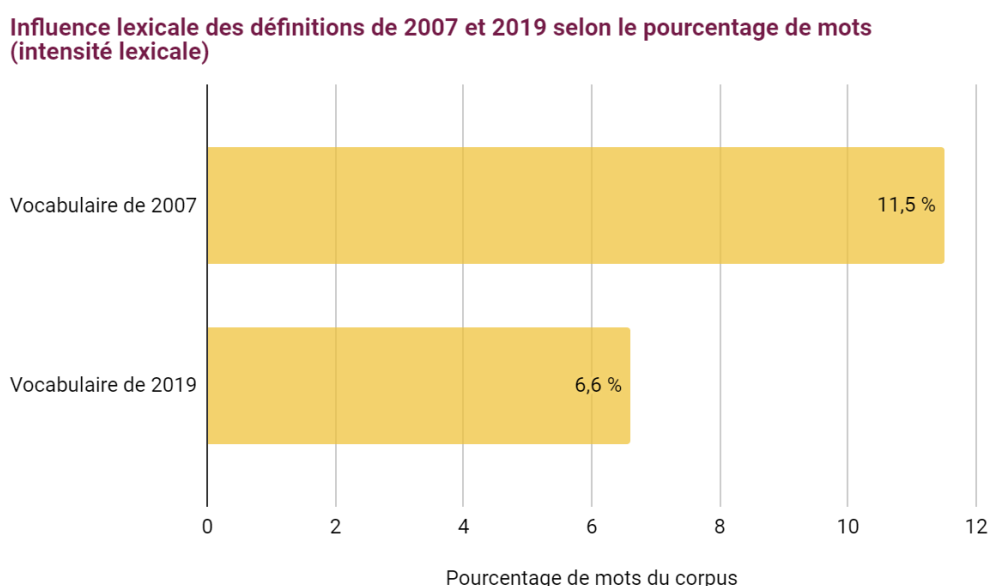
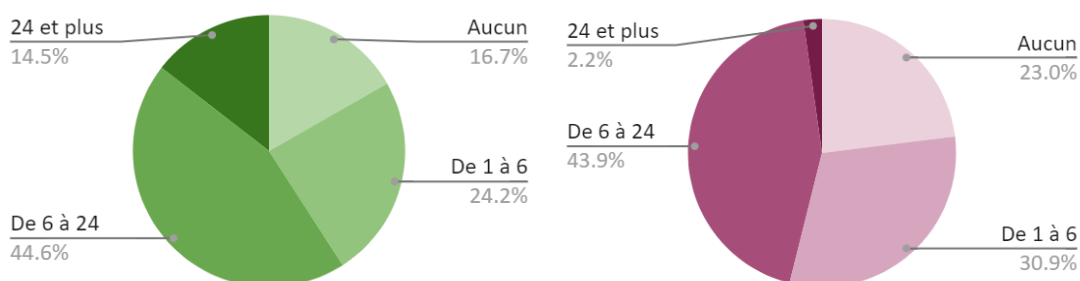


FIGURE 78. Répartition des contributions selon l'influence lexicale des définitions de 2007 (gauche) et de la proposition de 2019 (droite)





La fréquence d'apparition des termes (Fig 78.) indique deux différences révélatrices : 45 propositions (soit 16,7 % du corpus) ne possèdent aucun terme appartenant à la définition de 2007, alors que c'est le cas de 62 propositions du corpus (23 % des propositions totales) pour celle de 2019. La deuxième observation porte à l'inverse sur les propositions comportant un nombre important de mots issus de l'une ou l'autre des deux définitions. Le résultat est clairement en défaveur de la définition proposée à Kyoto : seules six propositions (2,2 % du corpus) comportent plus de 24 termes que l'on retrouvera plus tard dans la formulation du MDPP. Au contraire, 39 propositions utilisent plus de 24 mots issus de la définition adoptée à Vienne. Cette tendance semble signaler que la définition de 2007 reste ancrée dans les contributions, laissant même supposer une reprise conséquente de sa formulation originale.

Ainsi, sans revenir dès lors sur l'analyse des mots et des concepts même (voir *infra*), on observe d'ores et déjà un usage variable des termes relatifs de ces deux formulations, qui tend à nuancer le désir d'une transformation radicale de la définition. Si, à ce stade, il n'est pas possible d'en faire une analyse géographique ou sémantique, cette assimilation va dans le sens d'un attachement de la tradition muséologique incarnée par la définition de 2007, ou du moins d'une réutilisation plus aisée des termes déjà partagés par la communauté muséale, et d'une meilleure intégration de sa structure et de ses enjeux.

B. Variations géographiques

La rupture de processus incarnée par la proposition d'une nouvelle définition en 2019 est également un résultat tangible de l'analyse de fréquence (ICOM France, 2019 ; Robinson, 2021). Néanmoins, ce que ces études n'ont pas été en mesure de réaliser, c'est une traversée des dynamiques régionales qui s'expriment au sein de ce corpus, et peuvent être envisagées au regard des attitudes et des positionnements qui se sont exprimés lors de la Conférence générale de Kyoto.

Fluctuations géographiques : des « écarts » de comportements

En effet, l'analyse de l'intensité lexicale permet de mettre au jour des variations notables entre les contributions issues des différentes parties du monde (Tab. 43). Le vocabulaire correspondant à la définition « classique » de l'ICOM (2007) se retrouve surreprésenté principalement dans les propositions en provenance des pays européens (12,9 %), mais également asiatiques (12,7 %). Son usage est moindre — mais toujours dans la moyenne — en Amérique du Nord, en Afrique et dans les pays du monde arabe. Le cas le plus frappant regroupe plutôt les contributions en provenance d'Amérique latine, où ce vocabulaire traditionnel est clairement sous-représenté (8,3 %), en deçà du seuil de la moyenne. D'une certaine manière, cette première répartition souligne le fait que dans la plupart des zones géographiques, il n'existe pas de rupture véritable — on pourrait peut-être même y voir un certain attachement — avec la définition de 2007, à l'exception notable de l'Amérique latine qui pourrait être à l'origine de la fracture engagée avec la définition de Kyoto.



Par ailleurs, au regard de l'influence lexicale mesurée pour la proposition de Kyoto, il semblerait que — toutes proportions gardées — les tendances s'inversent. Les propositions déposées par l'Amérique latine (7,6 %), l'Afrique et les pays du monde arabe (7,5 %) apparaissent comme les plus proches des terminologies mobilisées dans la formulation du MDPP. En revanche, les zones Europe et surtout, Asie-Pacifique, les ont moins utilisées et ce vocabulaire, bien qu'existant, est sous-représenté (correspondant respectivement à 6,2 % et 5,7 % de leurs corpus).

TABLEAU 43. Influence lexicale des définitions de 2007 et de 2019 selon la surreprésentation des termes dans les régions géographiques

	Influence de la définition de 2007 (en %)	Influence de la définition de 2019 (en %)
Afrique et États arabes	11,7	7,5
Amérique latine	8,3	7,6
Amérique du Nord	11,5	6,7
Asie-Pacifique	12,7	5,7
Europe	12,9	6,2
Total	11,5	6,7

La comparaison entre ces deux catégories d'intensité lexicale laisse apparaître ainsi des spécificités régionales, qu'il conviendrait d'interroger au regard des positionnements des acteurs lors — et à la suite — de la Conférence générale de Kyoto. Si le positionnement européen est cohérent au regard de cette répartition, celui des autres régions du monde est plus nuancé. L'Amérique du Nord (Canada et États-Unis) s'inscrit également dans ce même mouvement, et ne présente ni velléités particulières par rapport au vocabulaire classique utilisé dans la définition du musée, ni d'engouement pour la terminologie usitée dans la proposition du MDPP. Cette tendance — largement due aux contributions étatsuniennes, alors que seulement six proviennent du Canada — ne reflète pas l'engagement des membres d'ICOM-US lors de la Conférence générale de Kyoto, réclamant à l'exemple de Lonnie Bunch lors de la session plénière du 3 septembre 2019, « La définition du musée : la colonne vertébrale de l'ICOM » la tenue d'un vote permettant de « sortir de la tradition ».

Ce que nous disons simplement, c'est que [les musées] sont attachés aux valeurs traditionnelles, mais que notre profession, comme il est dit ici, s'intéresse à l'avenir de la tradition, et que nous voulons nous assurer que nous débattons, mais que nous ne sommes pas prisonniers de cette tradition.. En fait, ce que nous faisons, c'est envisager un avenir où les musées sont inclusifs, où les musées sont valorisés et, surtout, où les musées jouent un rôle pour aider le public à trouver des outils, à combler les fossés qui nous séparent. C'est ambitieux, mais n'est-ce pas ce que nous voulons tous ? Nous voulons rendre le monde meilleur¹⁴⁵⁵. (Annexe 1)

¹⁴⁵⁵ « *What we're simply saying is they're of traditional values but where we are as a profession is as it says up here we're looking at the future of tradition so we want to make sure that we debate, but that we're not held captive by that tradition. And that in essence what we're doing is looking to a future*



De la même manière, on peut interroger la place laissée aux régions extraoccidentales, alors que la justification d'un tel processus et de la proposition qui s'en est suivie, devant « reconnaître et traiter avec respect et considération les différentes visions, conditions et traditions qui régissent les musées dans le monde » (MDPP, 2018, p. 2) avait pour ambition clairement affirmée de sortir d'une « hégémonie » européenne¹⁴⁵⁶. Or, il serait intéressant de remettre en perspective la vague unicité que revêt l'ensemble de ces régions « extra-occidentales », considéré dans le discours comme un « bloc » opposé à une vision européenne du musée. Les pays de l'Asie et du Pacifique notamment n'expriment pas une volonté de transformation radicale, étant plus enclins à utiliser le vocabulaire classique que celui, plus aspirationnel, de la définition de Kyoto. D'autre part, si les contributions originaires de l'Afrique, des États arabes et de l'Amérique latine présentent plus d'affinités avec le lexique de la proposition de 2019, on peut également remarquer que ce positionnement est loin d'être cohérent avec les positions et les discours officiels tenus lors des débats et de l'Assemblée générale extraordinaire de Kyoto, où ces voix n'étaient soit pas revendicatives (pour les pays africains notamment), soit en faveur d'un report du vote¹⁴⁵⁷. Par ailleurs — et c'est un fait particulier —, au regard de la faible intensité lexicale des termes de la définition de Vienne, il aurait été possible, voire même probable, d'imaginer une surreprésentation des termes de la définition de Kyoto dans les contributions en provenance des pays d'Amérique latine. Il n'en est rien et les pourcentages obtenus ne semblent pas discriminants, ou assez peu significatifs pour contrebalancer cette défection envers une vision traditionnelle. L'explication doit ainsi se trouver ailleurs, hors de l'antagonisme entre définition traditionnelle et définition de la rupture, faisant émerger l'hypothèse d'une pensée muséologique originale qui se développerait dans l'espace latino-américain.

Des comportements hétérogènes au sein des régions géographiques

Cette approche par grandes régions géographiques ne doit cependant pas oblitérer les variations pouvant exister au sein d'un même espace. Si la répartition des contributions par pays ne permet pas de les considérer dans leur ensemble, il est possible de se pencher sur le cas des dix États les plus engagés dans le processus de définition, proposant un nombre suffisant de contributions¹⁴⁵⁸ pour être significatifs (Tab. 44).

Au sein de l'Europe de l'Ouest, la France fait partie des pays ayant mobilisé les termes de la définition de 2007 le plus fréquemment (17 %), à la suite du Portugal (18,4 %). En contrepartie, les termes de la définition de 2019 apparaissent de manière nettement moins

where museums are inclusive, museums are valued and most importantly, museums play a role to help the public find tools, to close the chasms that divide us. It's aspirational but isn't that what we all want? We want to make a world better. »

¹⁴⁵⁶ Voir : Chapitre 8. 3. B. « L'influence des *Cultural Studies* : l'anglosaxonisation de la muséologie ».

¹⁴⁵⁷ Voir : Chapitre 8. 3. C « Les enjeux de la représentativité au prisme de la démocratie ».

¹⁴⁵⁸ En dessous, l'intensité lexicale peut varier du fait d'une seule contribution, et ne permet pas de dégager des tendances claires.



prégnante : cette tendance est tout particulièrement marquée en France où l'on ne retrouve que 2,4 % des termes de la définition de Kyoto dans l'ensemble de ses 11 contributions¹⁴⁵⁹. L'attachement aux caractéristiques, aux fonctions et aux missions du musée faisant partie de l'héritage de l'ICOM est sensible dans plusieurs pays d'Europe où la vision du musée s'éloigne des nouvelles orientations prises par l'ICOM en 2019.

TABLEAU 44. Influence lexicale des définitions de 2007 et de 2019 selon la surreprésentation des termes pour les dix pays ayant déposé le plus de contributions

Pays	Zone géographique	Nombre de contributions	Influence de la définition de 2007 (en %)	Influence de la définition de 2019 (en %)
Brésil	Amérique latine	23	9,5	6,6
Espagne	Europe de l'Ouest	19	9,5	6,6
États-Unis	Amérique du Nord	16	11,6	7,1
Mexique	Amérique latine	14	10,7	8,4
Allemagne	Europe de l'Ouest	13	9,7	5,2
Royaume-Uni	Europe de l'Ouest	13	10,1	11,7
France	Europe de l'Ouest	11	17	2,4
Iran	Asie	11	13,2	5,2
Colombie	Amérique latine	9	4,8	7,0
Portugal	Europe de l'Ouest	9	18,4	5,7

Dans une certaine mesure, on y retrouve une justification du rôle majeur joué par ICOM France¹⁴⁶⁰ par l'entremise de sa présidente Juliette Raoul-Duval lors de la « bataille » de Kyoto (Mairesse, 2020c). Pour autant, le comité national français de l'ICOM ne représente évidemment pas l'intégralité des positionnements pouvant émerger au sein des institutions muséales françaises. D'autres réactions permettent d'enrichir les débats : la Fédération des écomusées et des musées de société (FEMS) par exemple, salue la prise en considération des enjeux démocratiques, mais souligne l'incapacité des musées à atteindre les objectifs politiques de cette définition (FEMS, 2019, p. 16) et rejoint le positionnement d'ICOM France, craignant — comme Bruno David, président du Muséum national d'Histoire naturelle — une « expropriation de la science du musée » (MNHN, 2019, p. 22). Cette situation est loin d'être anodine, car l'héritage de l'ICOM, son fonctionnement et sa pensée, est largement tributaire de certaines figures emblématiques françaises, liées en grande partie à ce processus de définition, notamment George Henri Rivière — « pour qui [le] poste de directeur de l'ICOM devait revenir à un Français » (Varine, 2017b, p. 9) — et à sa suite, Hugues de Varine. Cette tendance « conservatrice » n'est cependant pas partagée par le Royaume-Uni, où la terminologie issue de la proposition de 2019 est plus mobilisée (11,7 %) que celle de la définition classique (10,1 %). Cette inversion pourrait aller dans le sens de l'influence

¹⁴⁵⁹ C'est également le cas de la Finlande, de la Serbie et de l'Irlande qui n'utilisent aucun terme retrouvé dans la définition de 2019. Néanmoins, ces pays n'ayant qu'une contribution à leur actif, nous ne pouvons en définir une tendance générale.

¹⁴⁶⁰ Voir : Chapitre 8. 1. B. « Réaliser une transformation radicale : actions et réactions autour de Jette Sandahl et du Comité pour la définition du musée, perspectives et potentiels ».



des *Cultural studies* et de l'anglosaxonisation de la pensée muséologique¹⁴⁶¹ dont ont fait montre les acteurs les plus engagés pour une transformation radicale de la définition du musée.

L'espace latino-américain est également porteur de tensions internes. En effet, certains pays poursuivant un schéma proche de celui de l'Europe comme le Brésil ou le Mexique¹⁴⁶², dont le vocabulaire mobilisé tend plus vers la définition traditionnelle que vers la proposition soumise par le MDPP, alors que l'inverse se confirme en Colombie, marquée par une nette sous-représentation des termes de la définition de 2007.

D'une certaine manière, il est intéressant de noter que la répartition géographique définie par l'intensité lexicale des termes issus de la définition de Vienne et ceux provenant de la proposition de nouvelle définition du MDPP ne recoupe pas exactement les attendus et les positionnements qui se sont exprimés officiellement lors de la Conférence générale de Kyoto. Mais celle-ci semble cohérente dès lors que la focale ne se porte plus sur les régions, mais sur les pays, prenant ainsi en considération l'hétérogénéité de ces espaces, et peut être corrélée aux enjeux idéologiques et géopolitiques¹⁴⁶³ de la définition. Cependant, s'il n'est pas possible d'en tirer des conclusions significatives au regard de l'échantillon observé, d'autres hypothèses peuvent être émises. Les variations géographiques pourraient être enrichies d'une vision générationnelle, où les regards et les attentes sur le monde muséal peuvent se confronter. Mais surtout, ce qui semble ici se dessiner, outre la non-représentativité du processus, c'est l'idée que les enjeux de l'ICOM ne recourent pas l'entièreté des visions qui peuvent être exprimées sur le phénomène muséal.

C. Variations lexicales

La mesure de l'intensité lexicale permet ainsi de mettre en évidence différents degrés d'assimilation d'un vocabulaire différencié à partir de deux formulations de la définition du musée. Néanmoins, sans précision sur le vocabulaire lui-même, et sur les termes les plus mobilisés, elle ne permet pas d'évaluer plus précisément les rapprochements et les distances entre les concepts et mots-clés. Il faut ainsi replonger dans l'analyse de fréquence des termes utilisés, qui peuvent également être remis en perspective avec les résultats de la Consultation 2 dirigée par ICOM Define (2021) afin de réévaluer la « transformation radicale » engagée autour du processus de redéfinition.

Fréquence des termes : une « rupture » incarnée par les valeurs

Au regard des termes issus des définitions de 2007 et de 2019 et de leur fréquence d'apparition dans le corpus des contributions (Tab. 45), il apparaît que certains termes de la définition

¹⁴⁶¹ Voir : Chapitre 8. 3. B « L'influence des *Cultural Studies* : l'anglosaxonisation de la muséologie ».

¹⁴⁶² Il est par ailleurs intéressant de noter que l'Espagne suit la même mouvance que le Brésil, avec une même répartition de l'intensité lexicale, qui pourrait évoquer le même partage de valeurs au sein de l'espace ibéro-américain.

¹⁴⁶³ Voir Chapitre 8. 3. B « Fractures idéologiques » et Chapitre 8. 3. C « Fractures géopolitiques ».



classique sont plébiscités. C'est notamment le cas du mot « institution » (et affiliés) que l'on retrouve dans plus de la moitié des contributions (54,7 %), qui disparaît dans la définition de 2019, au profit du terme « espace » (« *space* ») présent uniquement dans 63 contributions (soit 28,6 % du corpus). Ce premier regard confirme les analyses antérieures (ICOM France, 2019 ; Robinson, 2021) indiquant que ce ne sont pas les termes les plus employés qui ont été choisis pour la définition de Kyoto.

Cependant, malgré ces variations, le champ lexical engagé dans les deux définitions est plutôt similaire. En effet, les termes et les notions exprimées se rattachent aux mêmes dimensions exprimées dans la définition : sa nature (« institution », « espace »), ses bénéficiaires (« société », « communauté », « humanité », « personnes »), son contenu (« immatériel », « mémoire », « présent », « passé ») et surtout ses fonctions (« communiquer », « préserver ») et missions (« éducation », « dialogue »). Au regard de ces catégories, l'idée d'une rupture totale peut être relativisée. Par ailleurs, tous ces termes ne sont pas en complète opposition. Par exemple, la fonction de préservation, apparue dans la proposition de nouvelle définition, fait partie du modèle PRC défini par Peter van Mensch et comprend « les opérations de collecte, de documentation, de conservation et de gestion des collections » (Bergeron, 2022, p. 527). Se manifestant par un rapport au « temps long », Yves Bergeron (2022) rappelle que si le mot n'est pas explicitement inscrit dans la définition du musée adoptée en 2007, « la préoccupation pour ce qu'elle représente reste cependant bien présente » (p. 528). De même, la notion de mémoire (« *memory* ») n'est pas entièrement décorrélée de celle de « patrimoine » — exclue de cette analyse — qui s'en « alimente » (Desvallées, 2022b, p. 367).

TABLEAU 45. Les dix termes les plus utilisés dans les 269 contributions provenant des définitions de 2007 et de 2019.

Termes de la définition de 2007	Nombre de contributions	%	Termes de la définition de 2019	Nombre de contributions	%
Institution	123	54,7	Preserve	68	30,9
Intangible	68	30,2	Space	63	28,6
Society	62	27,6	Community	60	27,3
Environment	57	25,3	Present	52	23,6
Purpose	57	25,3	People	46	20,9
Humanity	54	24,0	Memory	37	16,8
Communicate	52	23,1	Past	36	16,4
Education	52	23,1	World	33	15
Open	51	22,7	Dialogue	24	10,9
Development	48	21,3	Generation	20	9,1

Dans cette comparaison, les mots « monde » (« *world* », 33 contributions), « dialogue » (« *dialogue* », 24 contributions) et « génération » (« *generation* », 20 contributions) font figure d'exceptions et introduisent des notions non abordées — peut-être, car moins circonscrites — entièrement par la définition de 2007. Quant aux termes les plus



problématiques discutés à Kyoto, comme « égalité » (« *equality* », 8 occurrences), « bien-être » (« *well-being* », 8 occurrences), « justice » (« *justice* », 5 occurrences) ou encore « inclusion » (« *inclusion* », 4 contributions), ne sont que très peu — voire pas — représentés. De fait, il apparaît plutôt que la véritable rupture n'est pas tant celle des mots et des concepts, mais celle de la structure même de la définition, qui se matérialise autour de l'intégration de valeurs communes. Elle fait ainsi écho aux discussions autour de l'opposition entre « définition » et « déclaration de mission » qui a été largement soulignée autour de la Conférence générale de Kyoto¹⁴⁶⁴.

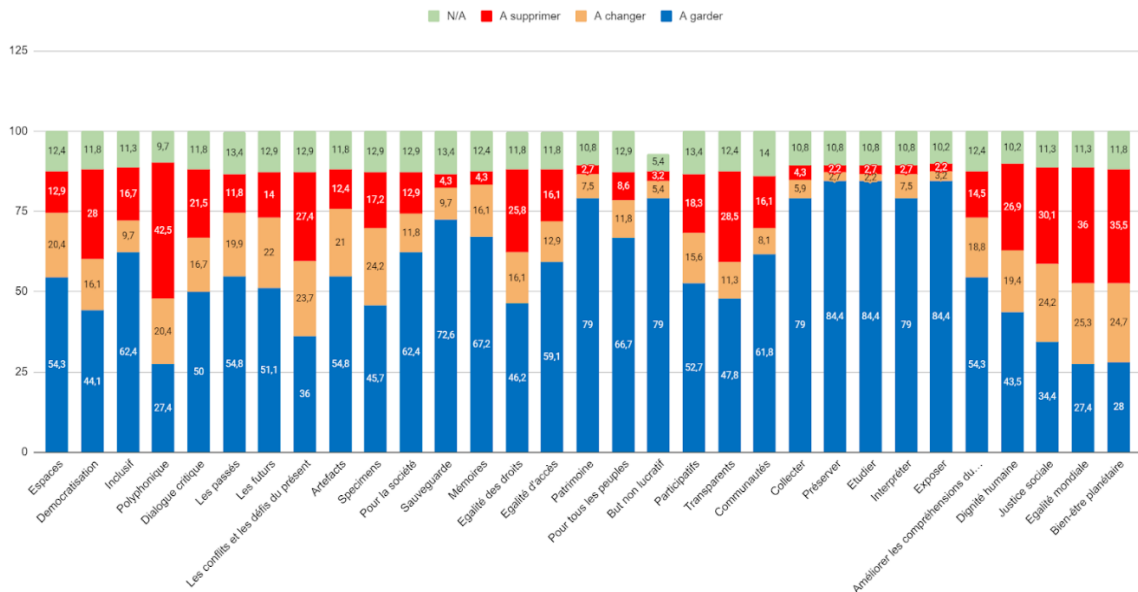
La confrontation entre les définitions de Vienne et de Kyoto ne peut ainsi être abordée uniquement par le prisme de l'antagonisme, et suppose des jugements plus nuancés autour d'attitudes polarisées qui s'exprimeraient dans le monde muséal. Les discussions post-Kyoto engagées par les comités nationaux et internationaux vont par ailleurs dans le même sens. Par exemple, dans *l'Enquête Icofom sur la nouvelle définition du musée* (Guiragossian et Bertin, 2020), les termes présentés dans la définition proposée à Kyoto n'ont pas soulevé le même enthousiasme ni les mêmes réticences auprès des 186 répondants (Fig. 79). On y retrouve le même schéma, où le consensus s'oriente notamment vers les termes issus de la définition de Vienne, mais également de manière plus large autour des missions du musée correspondant au modèle *Preservation – Research – Communication* (Mensch, 2020/1992) (avec près de 80 % des répondants souhaitant les conserver). Le véritable point de tension s'exprime autour des objectifs et à des buts à atteindre, qui suscitent davantage de débats.

¹⁴⁶⁴ Voir Chapitre 8. 1. B. « [1-7 septembre 2019] “Une discussion dangereuse entre nous” : la Conférence générale de Kyoto ».



FIGURE 79. Analyse des termes de la proposition de définition de 2019 issues de l'Enquête Icofom pour la nouvelle définition (2020)

Analyse des termes de la nouvelle définition



Source : Guiragossian et Bertin, 2020, p. 286.

Le caractère « polyphonique » du musée, sa prise en compte des « conflits et défis du présent » et les valeurs et objectifs souhaités par la définition de Kyoto (« justice sociale », « égalité mondiale », « bien-être planétaire ») sont parmi les éléments plus décriés et forment de véritables points de tension. On peut cependant noter en parallèle que si ces expressions sont loin de faire consensus, elles ne sont pas rejetées par toutes et tous. À l'exception du terme « polyphonique », près d'un quart des répondants exprime un accord autour des idées évoquées, mais demandent une modification des termes et des expressions utilisées pour les exprimer.

Comparaison temporelle : l'influence des méthodologies

L'approche sémantique du corpus des 269 contributions, engagé autour d'une démarche comparative, indique de fait une assimilation différente des termes et la possibilité d'un espace commun au sein de ces deux définitions dont le point de rupture s'incarne autour de l'intégration de valeurs spécifiques. Il serait néanmoins intéressant de remettre en question la production de ces termes au regard des résultats de la Consultation 2 menée par ICOM Define en 2021, conçue comme une collecte des mots-clés et des concepts devant intégrer la proposition du musée, auprès des comités nationaux, des comités internationaux et des alliances régionales de l'ICOM. Cette démarche, comme je l'ai mentionné précédemment¹⁴⁶⁵, ne produit pas une rupture nette avec les définitions antérieures adoptées par l'ICOM, mais

¹⁴⁶⁵ Voir Chapitre 8. 3. B. « Du passé, faire table rase ».



elle ne confirme pas non plus la présence des termes issus de la définition de Kyoto. Si l'on retrouve côte à côte des concepts « nouveaux » et un vocabulaire ancré dans la tradition muséale de l'organisation, elle propose un autre classement des termes qui peuvent traduire une transformation de l'institution muséale (Tab. 46).

Deux éléments apparaissent de manière plus frappante. En premier lieu, parmi les termes mobilisés dans la définition de Kyoto, les plus mentionnés dans le corpus de 269 contributions, peu apparaissent parmi les concepts choisis par les comités de l'ICOM. Les termes « présent » (« *present* »), « personne » (« *people* »), « monde » (« *world* »), « génération » (« *generation* ») n'y apparaissent pas (Krajcovicova et al., 2021b, p. 20-22). Certains rapprochements, autour notamment des missions de « conservation » et de « préservation » (cité par 76 % des comités), mais également de « communauté » et « société » (44 %) tendant à flouter les frontières entre un vocabulaire utilisé dans l'une ou l'autre des deux définitions étudiées. D'autre part, et c'est sans doute le point le plus intéressant, cette consultation met au jour un langage plus original, lié notamment à certaines valeurs relatives au rôle social de l'institution muséale : « inclusif » (cités par 66 % des comités), « durabilité » (47 %), « accessibilité » (45 %) et « diversité » (41 %). Si ceux-ci n'étaient pas absents des 269 contributions, ils sont véritablement plébiscités dans les concepts soumis par les comités de l'ICOM, et ce sans différences significatives entre les différentes régions du monde (Krajcovicova et al., 2021b, p. 49).

TABLEAU 46. Apparition dans les résultats de la Consultation 2 d'ICOM Define des dix termes les plus utilisés dans les 269 contributions provenant des définitions de 2007 et de 2019

Termes de la définition de 2007	Citation dans les contributions de la Consultation 2 (%)	Termes de la définition de 2019	Citation dans les contributions de la Consultation 2 (%)
Institution	39	Preserve/conserves	76
Intangible/tangible	46	Space	22
Society/community	44	Society/community	44
Environment	8	Present	0
Purpose	0	People	0
Humanity	17	Memory	27
Communicate	40	Past	7
Education	71	World	0
Open (to the society/public)	52	Dialogue	31
Development	23	Generation	0

Source : Krajcovicova et al., 2021b, p. 20-22

Cette comparaison, du fait de méthodes et de structures différenciées, n'a en l'état pas de valeur absolue. Mais elle permet de remettre en perspective la portée de l'analyse sémantique



engagée autour du corpus des 269 définitions. Les méthodes de l'analyse de données textuelles permettent ici de confirmer une intuition : il n'existe pas de rupture nette dans le corpus de propositions avec la définition du musée adoptée par l'ICOM en 2007. Cependant, cette conclusion doit être prise avec précaution. Si elle suppose de s'interroger, *a posteriori*, sur la méthodologie utilisée dans la mise en œuvre de cette définition, elle ne permet pas à ce stade d'établir ce à quoi cette définition aurait pu — ou du — ressembler. Deux éléments se dessinent cependant dans la perspective de cette recherche. D'une part, on peut esquisser l'hypothèse que les transformations de l'institution muséale s'opèrent en dehors du cadre institutionnel de l'ICOM. De l'autre, on observe une vision particulière du musée se développant de manière différenciée selon les régions du monde, qui souligne, par ailleurs, une pensée originale dans les pays d'Amérique latine.

3. « Voir » les musées : une nouvelle approche des dynamiques muséales dans le monde

Jusqu'alors, l'étude du corpus des 269 définitions collectées par l'ICOM en 2019 n'a été envisagée qu'à travers le filtre de ce processus même, et reste cantonnée à une approche comparative visant à mettre en exergue ses propres incohérences. Pourtant, plusieurs hypothèses saillantes, allant dans le sens de compréhensions différenciées du phénomène muséal à travers le monde, restent encore à explorer et à confirmer. Par-delà le processus de définition, cet ensemble forme une base de données pouvant servir la recherche en muséologie et pose des jalons novateurs pour l'étude du phénomène muséal. En sortant du cadre organisationnel de l'ICOM, les définitions, dans toute leur diversité, deviennent ici le prétexte d'une analyse visant à offrir une appréhension renouvelée de la notion de musée. Décloisonnons alors nos ambitions : il ne s'agit plus de chercher comparaisons ou classements, mais bien d'explorer l'ensemble des potentialités — dans la limite du possible — offertes par ces données inédites. C'est à cette condition uniquement qu'il sera possible de repenser les dynamiques qui traversent le monde muséal dans le monde.

A. Reconfigurer le réel et sa complexité : un essai de typologie muséale

Au commencement des définitions, manipulant le langage pour décrire le monde, sont les mots. Dans cet univers de sens, constitué de noms communs, de verbes ou d'adjectifs, l'analyse de données textuelles contribue à mettre de l'ordre dans le chaos, « [réduisant] la complexité du réel en l'organisant dans des catégories » (Quéré dans Fradin et al., 1994, §11). Les possibilités offertes par ce corpus, et les méthodes mobilisées pour l'explorer, recourent ainsi une préoccupation assez ancienne qui traverse la muséologie depuis la fin du



XIX^e siècle, celle de sa typologisation¹⁴⁶⁶. Considérée comme un « domaine de recherche muséologique, lequel élabore et analyse les classifications des musées » (Walz, 2022c, p. 629), la typologisation permet de fournir une « vision globale du système muséal » (Walz, 2022c, p. 629), permettant de connaître un monde, d'organiser la profession et les activités muséales et de maîtriser sa diversité. De fait, les enjeux sous-jacents à cette étude se révèlent fondamentaux. Opérant un point de jonction avec la recherche en muséologie, elle incarne une opportunité d'accès à la diversité de ce monde non pas par l'observation, mais par le langage, sortant ainsi des classifications traditionnelles fondées en majeure partie sur une approche disciplinaire. De fait, il s'agira ici d'engager une reconfiguration des catégories¹⁴⁶⁷, correspondant à un « moment » de l'évolution du phénomène muséal.

Premières classifications : l'émergence de visions différenciées du musée

En reprenant l'ensemble des mots issus du corpus, l'analyse factorielle des correspondances (établissant la distance entre les mots utilisés) permet de faire émerger quatre catégories spécifiques, clairement définies par une classification hiérarchique descendante. Cette catégorisation permet ici de proposer une typologie muséale, pouvant être interprétée comme correspondant à quatre approches thématiques particulières de l'institution (Fig. 80). Afin d'explicitier ce qui apparaissait comme la « meilleure » synthèse des quatre ensembles établis statistiquement, ces catégories ont été requalifiées. Ainsi, après interprétation des résultats, cette typologie peut être présentée de la manière suivante :

1. Le **Musée classique** (28,5 % des propositions du corpus) se constitue autour de définitions comprenant des mots tels que « culturel » (« *cultural* »), « humain » (« *human* »), « lieu » (« *place* »), et personnes (« *people* »). Cette catégorie correspond à l'ensemble formé autour des notions « Musée, humain, lieu » (« *Museum, Human, Place* »).
2. Le **Musée communautaire** (27,7 % des contributions du corpus) est formé autour des notions « Espace, Communauté, Savoirs » (« *Space, Community, Knowledge* »). Si celui-ci est proche du musée classique, il s'en distingue en intégrant une dimension communautaire. On y retrouve les termes « espaces » (« *space* »), « communauté » (« *community* »), « institution » (« *institution* ») et « culturel » (« *cultural* »).
3. Le **Musée-exposition** (26,4 % des propositions) apparaît autour des aspects « Institution, public, exposition » (« *Institution, public, exhibit* »). Celui-ci est plutôt centré autour des aspects institutionnels du musée et de ses fonctions (« *functions* »), en particulier l'exposition (« *exhibition* »).
4. Le **Musée social** (17,4 % des propositions) se matérialise autour des termes « Culturel, Social, Patrimoine » (« *Cultural, Social, Heritage* ») et présente une

¹⁴⁶⁶ L'une des premières classifications, fondée sur une approche taxinomique et disciplinaire, est réalisée par George Brown Goode dans le traité *Principles of Museums Administration* (1895).

¹⁴⁶⁷ Voir : Annexe 1. « Définitions. Étude : définir et catégoriser comme modalités de représentation du phénomène muséal : du musée aux musées ».



logique plus centrée autour de la société (« culturel », « social », « institution », « patrimoine », « public »). Mais cette catégorie semble avoir une influence plus limitée et circonscrite, assez éloignée des autres thèmes.

FIGURE 80. Catégorisation issue de l'analyse factorielle des correspondances

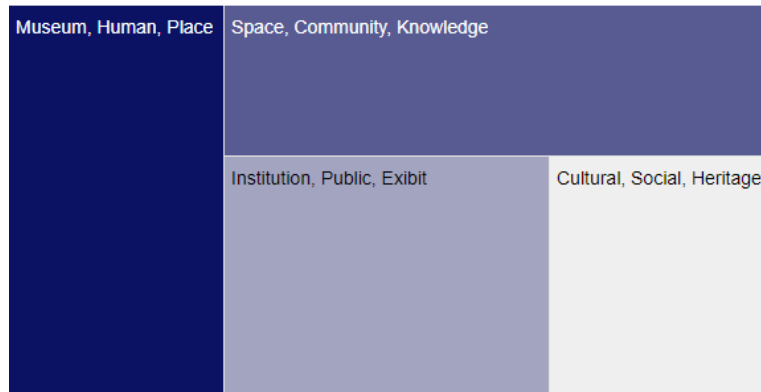
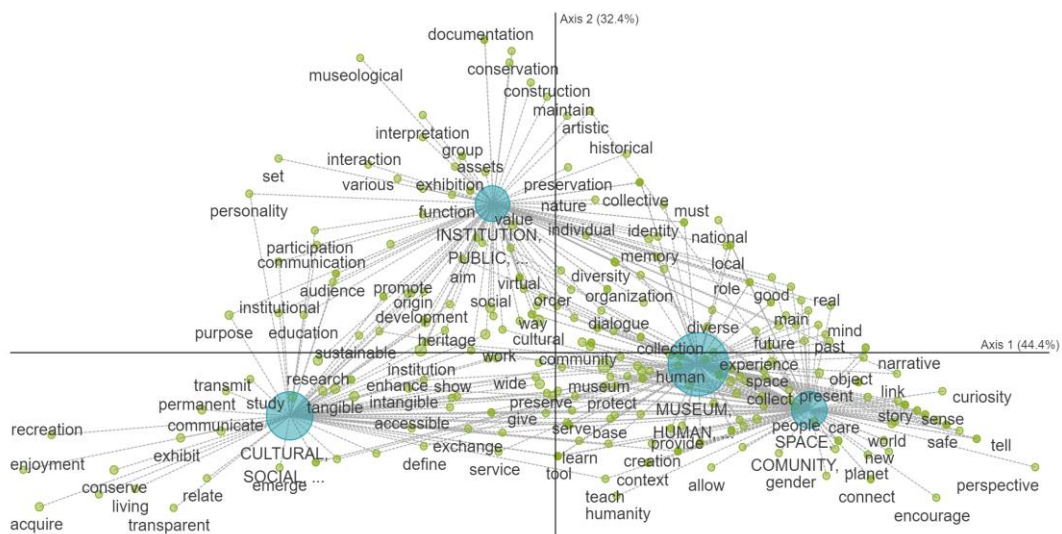


FIGURE 81. Carte des correspondances des quatre groupes émergeant des 269 définitions du musée



La carte des correspondances (Fig. 81) permet de mettre en exergue une certaine proximité entre les catégories du Musée classique et du Musée communautaire, qui partagent un vocabulaire lié à l'espace (« *space* »), à la collection (« *collection* », « *collect* »), à l'expérience (« *experience* »), à la présentation (« *present* ») ou encore aux visiteurs (« *people* », « *human* »). Les ensembles du Musée-exposition et du Musée social semblent plus éloignés de ces deux types de musées et de leurs traits constitutifs. Le Musée-exposition regroupe autour de lui des termes liés aux fonctions du musée (« *function* », « *exhibition* », « *conservation* », « *preservation* », « *interpretation* ») et à ses objectifs, mais également à la qualité des sujets du musée : « historique » (« *historical* »), artistique (« *artistic* »), muséologique (« *museological* »), ou encore virtuel (« *virtual* »). Quant au Musée social, lié



en partie à la fonction de recherche (« *research* ») et d'étude (« *study* »), mais également d'éducation (« *education* ») du musée, il intègre — de manière assez marquée — des termes liés au rôle social des musées, faisant aujourd'hui partie de ses préoccupations, tels que l'accessibilité (« *accessible* ») ou le développement durable (« *sustainable* »).

Des ancrages géographiques spécifiques

Cette première classification peut s'enrichir d'une nouvelle dynamique, étudiée à partir de la répartition géographique des contributions analysées. De leurs correspondances se dessinent des rapprochements éclairants. De manière générale, les quatre catégories définies se retrouvent dans l'ensemble des régions du monde, à l'exception notable de celle du Musée social, complètement absente des contributions en provenance d'Amérique du Nord. Néanmoins, des spécificités émergent ici également par surreprésentation (Tab. 47), qui pourraient s'organiser autour de trois pôles (Fig. 82), plus ou moins éloignés. Un premier se forme autour des régions Europe et Asie-Pacifique, proches des catégories du Musée classique et du Musée-exposition.

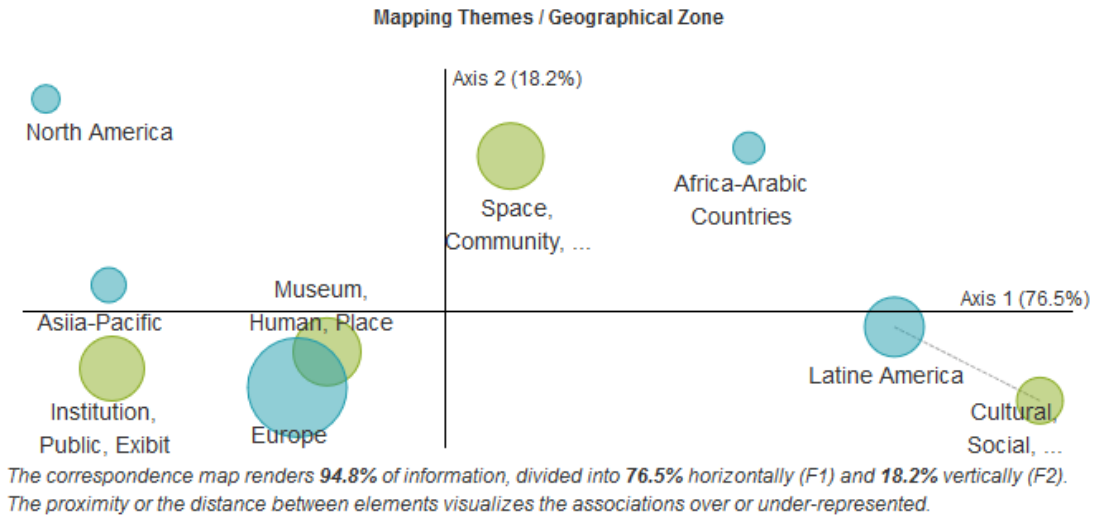
Dans cette représentation graphique (Fig. 81), la proximité est directe entre l'Europe et la catégorie du Musée classique, de laquelle la région Asie-Pacifique paraît également proche. La catégorie du Musée-exposition n'est pas en reste, et semble également plus proche de ces deux régions que du reste du monde. Le second ensemble se rattache à la conception du Musée communautaire : malgré une représentation assez distendue, cette conception semble en l'occurrence plus marquée en Amérique du Nord et dans les pays africains et arabes. Surtout, la véritable rupture a lieu au regard du modèle du Musée social, clairement surreprésenté en Amérique latine. Ce dernier pôle fait apparaître un lien direct entre une catégorie muséale et une région géographique, alors qu'on ne le retrouve que peu — voire pas du tout — dans les autres régions du monde, en particulier en Asie-Pacifique et en Amérique du Nord.

TABLEAU 47. Les quatre catégories de définitions et leur répartition géographique

	Musée classique	Musée communautaire	Musée exposition	Musée social
	<i>Museum, human, place</i>	<i>Space, community, knowledge</i>	<i>Institution, public, exhibit</i>	<i>Cultural, social, heritage</i>
Afrique et États arabes	16.0	40.0	20.0	24.0
Amérique du Nord	33.3	38.1	28.6	0.0
Amérique latine	27.1	28.8	13.6	30.5
Asie-Pacifique	31.0	27.6	34.5	6.9
Europe	29.9	22.4	32.7	15.0



FIGURE 82. Carte des correspondances des quatre catégories en fonction des régions



En considérant les définitions comme l'adéquation entre un fait de langage et une réalité historique, mais non immuable (Deloche, 2007, p. 93), l'analyse des données textuelles appliquée au corpus de 269 définitions ouvre de nouvelles perspectives pour appréhender le monde muséal. L'émergence de quatre catégories, autour du Musée classique, du Musée communautaire, du Musée-exposition et du Musée social, permet d'objectiver des compréhensions différenciées de la notion de musée, inscrites dans des dynamiques régionales spécifiques. Elle ouvre ainsi de nouvelles potentialités de perception et d'appréhension d'un phénomène multidimensionnel et multiforme.

B. De quoi le musée est-il le nom ?

Cette typologie forme ainsi une première matrice d'analyse pour comprendre le phénomène muséal. Cependant, les catégories qui la composent supposent d'en dégager leurs logiques internes, qui complexifient dans le même temps les dimensions que revêt la notion de musée. Afin de détailler et de mieux comprendre cette typologie, un thésaurus correspondant aux concepts liés aux termes apparaissant dans le corpus des 269 propositions a été réalisé. Celui-ci incarne une modélisation particulière des connaissances (Moscarola, 2018, p. 208) — mais n'en forme pas une catégorisation absolue¹⁴⁶⁸ — à partir de dimensions définies par un vocabulaire parfois varié pouvant émerger de manière discriminante et dont peuvent émerger des rapprochements signifiants. La diversité du champ lexical pouvant être regroupé au sein d'une même sous-catégorie montre à quel point celles-ci recoupent une multiplicité de réalité.

¹⁴⁶⁸ Pour exemple, un premier thésaurus a été défini autour des subdivisions du format de la définition (forme, contenu, fonctions, missions, rôle social), mais n'a donné pas de résultats significatifs, tant ces dimensions sont intégrées dans la structure définitionnelle.



Il est par ailleurs intéressant de noter que toutes les sous-catégories ne se valent pas en termes de nombre de mots : leur constitution est à géométrie variable.

Afin d'appréhender l'ensemble des catégories qui seront mentionnées dans la suite de notre propos, elles sont regroupées ici (Tab. 48), en simplifiant les occurrences sémantiques qui y sont incluses.



TABLEAU 48. Organisation du thésaurus

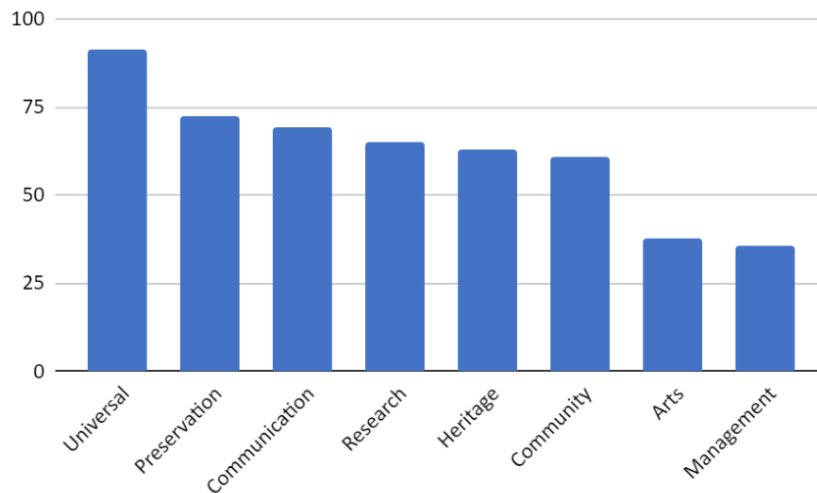
Catégorie	Sous-catégorie	Mots regroupés à travers cette catégorie
HERITAGE	Heritage	Heritage, patrimony, transmission, legacy, testimony, treasure, monument, archives, intangible
	Memory	Memory, history, time, posterity, ancestor
UNIVERSAL	Universal	Civilization, nation, humankind, universality, society, world, culture, citizen, population, universal, environment, institution, development, permanent
	Public	Public, people, visitor, spectator, open
COMMUNITY	Community	Community, dialogue, meeting, forum, collective, group, voice, local, belonging, multicultural, person, identity, territory, ethnicity, local, belonging, multicultural
	Social	Social, participation, engagement, cooperation, collaboration, accessibility, minority, facilitator, inclusion, empowerment
	Values	Value, equality, sustainability, citizenship, gender, justice, transparency, peace, well-being, fraternity, multiculturalism, ethics, harmony, happiness, solidarity, democracy, respect, rights, cohesion, consciousness, criticism, crisis
RESEARCH	Research	Knowledge, research, study, documentation, inventory, objectivity, taxonomy, systematize, science, investigation, academic, concepts, expertise, intellect, methodology, analyse, reality, ethnographicals, archaeological
	Museology	Museology, museography, museodiversity
PRESERVATION	Preservation	Preservation, conservation, care, safeguard, protection, curator, curated, custodian, guardian, keeper, restore
	Collection	Object, acquisition, specimen, repository, collect, artefact, select, material
	Authenticity	Original
COMMUNICATION	Communication	Information, communicate, dissemination, message
	Education	Learning, interpretation, exploration, educate, learn, lesson, mediator, socioeducacional, teaching, understand, disseminate, interpret, meaning, mediation, experience, experiment, explain, explore, discover
	Exhibition	Exhibit, display, expose, present
ARTS	Art	Artist, artwork, art
	Creation	Creativity, creation, dream, inspiration, vocation
	Emotions	Contemplate, delight, emotion, enjoyment, celebration, emotions, feelings, love, cherish, amaze, wonder, wow's
MANAGEMENT	Management	Assets, management, stakeholder, strategy, performance, business, economy, entrepreneurship, factory, team, skill, worker, challenge, mission, aim, vision, technology, professional, innovation, organization, administrate, accountability, technique
	Tourism	Tourism, entertainment



Notions partagées et approches discriminantes : le musée comme institution universelle

L'analyse sémantique permet alors de mettre au jour plusieurs notions partagées au sein de l'ensemble des définitions (Fig. 83).

FIGURE 83. Fréquence des thèmes dans les 269 propositions de définition



La dimension la plus prégnante dans les contributions (91,4 % des contributions) est liée à l'universalité supposée du musée, pouvant être comprise sous deux perspectives. D'une part, elle replonge dans les origines du phénomène muséal en tant qu'institution, autour du modèle du « musée universel » dont le British Museum (créé en 1753) ou le Muséum central des Arts (1793) — et plus récemment, le Louvre Abu Dhabi — se font les représentants. Elle suppose évidemment une réflexion sur la nature et la provenance des collections, regroupant « les artefacts et les spécimens de tous pays et de toute nature aux fins de produire une représentation globale du monde » (Griener et Hurley, 2022b, p. 419). Cette dimension semble assez intéressante, car elle remet en perspective l'idée d'un musée centré sur sa communauté : c'est par ailleurs l'un des arguments avancés par les dix-huit musées signataires de la *Declaration on the importance and Value of Universal Museum* (2002) (*Déclaration sur l'importance et la valeur du musée universel*). Refusant la logique de restitutions d'objets appropriés ou susceptibles d'avoir été acquis illégalement, ceux-ci avancent l'idée que « ces objets, s'ils étaient restitués au terme d'un rapatriement, ne jouiraient plus d'un public universel, mais seulement local » (Griener et Hurley, 2022b, p. 420). D'autre part, la dimension universelle du musée s'attache à son ouverture et son accès, à toutes et tous, dans le temps et dans l'espace. On y retrouve notamment les questions liées au public (le terme apparaît dans 140 contributions) soulignant l'importance donnée à la question des « bénéficiaires » du musée et à l'accessibilité du lieu à la plus large audience possible.



De manière moins discriminante, les différentes fonctions structurantes des musées sont présentes dans plus de la moitié des contributions : la conservation (qui comprend les tâches de collecte, de documentation, de conservation et de gestion des collections), la communication (c'est-à-dire le partage des connaissances et des expériences) et la recherche. Ainsi choisies, ces fonctions « traditionnelles », reprenant le modèle Préservation-Recherche-Communication présenté par Peter van Mensch, confirment l'absence d'une véritable inversion épistémologique (voir *supra*). Il est par ailleurs intéressant de noter que, malgré leur fréquence d'apparition, les fonctions de recherche — au premier rang des résultats des consultations menées par ICOM Define — et de conservation sont bien plus présentes dans les contributions (dans respectivement 169 et 164 contributions) que la fonction de communication, intégrant donc les expositions, présente dans « uniquement » 73 propositions. De la même manière, et sans grande rupture, on retrouve les notions liées au patrimoine et à la mémoire, mais également aux aspects communautaires — qui laissent la place aux questions de société, d'identité et de territoire et aux valeurs, proches de l'activisme muséal — se retrouvant dans une large part des contributions.

Finalement, seuls deux aspects apparaissent comme étant nettement moins mobilisés. En premier lieu, les questions liées à l'art, et par extension, à la création artistique et aux émotions, dans une optique de contemplation et d'émerveillement, ont moins d'importance que les fonctions patrimoniales et mémorielles des musées, fondés sur la transmission, le temps et l'espace. De même, alors que le musée se développe dans une logique managériale, avec l'apparition de gestionnaires de musées et l'essor du phénomène des filiales, accompagnant notamment le développement du tourisme culturel, il est intéressant de noter que les aspects liés au management et au tourisme sont particulièrement peu ancrés dans les contributions proposées. La pertinence du musée semble passer par sa dimension sociale, plus que par son rôle dans un système économique donné.

Polarisations géographiques

La correspondance des thèmes du thésaurus en rapport à la catégorisation précédemment définie (Fig. 84) laisse graphiquement apparaître trois regroupements qui permettraient, finalement, de préciser certains aspects présents dans les catégories définies et d'enrichir leur appréhension.

Le premier s'opère entre les catégories du Musée classique et du Musée communautaire — que j'ai mentionné *supra*. Celui-ci s'attache aux dimensions de recherche, d'éducation, mais intègre également des aspects liés à la mémoire et à l'art. Le second ensemble se concentre autour du Musée-exposition, dont l'aspect communicationnel (fonction d'exposition, prise en compte du public, dimension de communication et d'émotions) est évident. Enfin, le Musée social se polarise autour de la dimension communautaire du musée, incluant autant les notions de communauté, de valeurs, d'aspect social et d'éducation. En quelque sorte, cette répartition traduit la distance avec la catégorie du Musée communautaire, qui semble paradoxalement moins liée à ce vocabulaire. Elle peut notamment s'expliquer par des échelles de



compréhensions différenciées autour du mot même de « communauté ». Dans le cadre du Musée communautaire, celui-ci s'entend principalement à partir du retournement paradigmatique d'une institution centrée sur ses collections à celle centrée sur ses publics. Mais pour le Musée social, ce renversement n'est qu'un point de départ pour envisager la communauté comme force vive du musée, des actions plus engagées, opérant par là même une transformation des fonctions et des missions mêmes de l'institution muséale.

FIGURE 84. Carte des correspondances entre les notions du thésaurus et la typologie muséale en quatre catégories

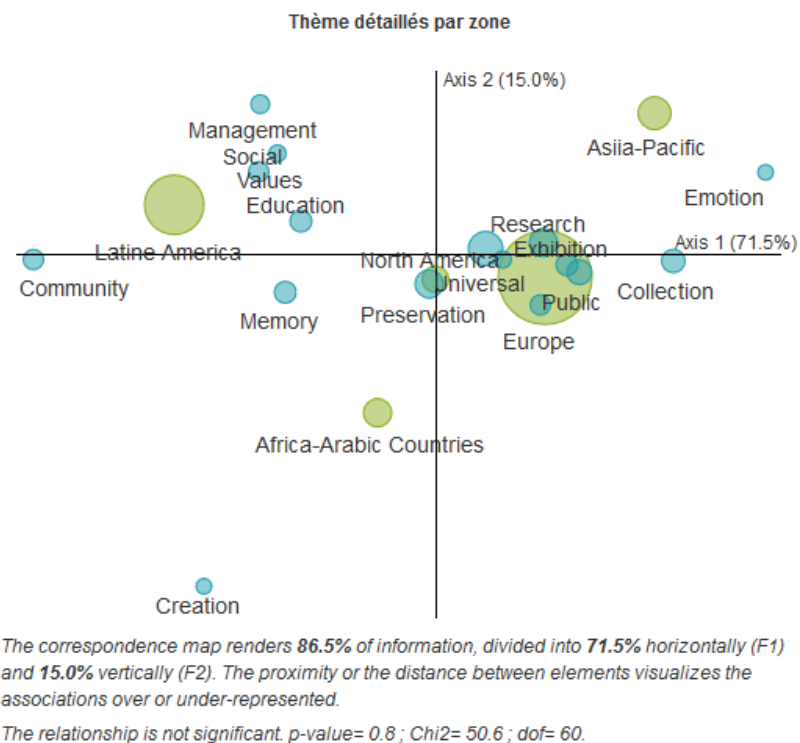


Les différences ainsi observées se précisent autour de leur répartition géographique permise par une analyse des correspondances (Fig. 85). L'Europe et l'Amérique du Nord se rapprochent ici autour de la notion d'universalité, autour des fonctions principales du musée (préservation, recherche, exposition), mais également autour de la question des publics. Dans une moindre mesure, bien que plus éloignée, la notion de collection peut se rattacher à cet ensemble. De leur côté, les pays asiatiques, africains et arabes paraissent également se dégager des autres régions géographiques, mais il paraît bien difficile de les relier à des thèmes spécifiques. Finalement, c'est encore une fois de l'Amérique latine que provient la véritable



rupture. Comme cela était déjà perceptible dans l'analyse des spécificités appliquée à l'ensemble du vocabulaire (voir *supra*, Fig. 76), l'espace latino-américain est particulièrement proche des questions communautaires, des valeurs sociales, de la thématique de l'éducation, mais également d'enjeux liés à la gestion. Si ces dimensions ne lui sont pas entièrement exclusives, il s'agit pourtant des dimensions qui donnent corps à une vision particulière du Musée social et constituent les soubassements pour une pensée muséologique particulièrement forte et dynamique dans cette région du monde.

FIGURE 85. Carte des correspondances des thèmes développés dans le thésaurus en fonction des zones géographiques



Le croisement de ces différentes analyses permet ainsi d'enrichir la première matrice catégorielle (définie *supra*), permettant ainsi une régionalisation des visions du musée et des notions qui leur sont associées (Tab. 49).



TABLEAU 49. Une typologie muséale augmentée

Catégories de musées	Pôle	Zone géographique	Notions
Musée classique	Musée, humain, lieu (<i>Museum, Human, Place</i>)	Europe Asie-Pacifique	Recherche Mémoire Éducation Art
Musée communautaire	Espace, communauté, savoirs (<i>Space, Community, Knowledge</i>)	Afrique et États arabes Amérique du Nord	Recherche Mémoire Éducation Art
Musée-exposition	Institution, public, exposition (<i>Institution, Public, Exhibit</i>)	Europe Asie-Pacifique	Exposition Communication Émotions
Musée social	Culturel, social, patrimoine (<i>Cultural, Social, Heritage</i>)	Amérique latine	Communauté Muséologie

Cette typologie « augmentée » (Tab. 49) offre ainsi une grille de lecture structurée du phénomène muséal, comme le point de départ — ou comme confirmation — de l'existence de dynamiques mondiales, observées, mais difficilement objectivées. Le monde des musées n'apparaît plus comme un ensemble uniforme, mais laisse apparaître plusieurs manières de le voir, de la concevoir, au sein notamment de mêmes régions géographiques. Elle esquisse ainsi non plus une, mais plusieurs visions partagées du phénomène muséal, comme plusieurs modèles de musées, répartis non exclusivement à travers le monde, avec une identité particulièrement forte autour de l'Amérique latine.

Néanmoins, les significations portées par cette typologie se confrontent aux limites de cette étude et de son matériau : les garanties de représentativité des données sont relativement faibles, eu égard au nombre de définitions étudiées, et surtout à l'absence d'informations plus complètes sur leur provenance. Il serait bien difficile à ce stade de valider une « nouvelle » typologie muséale *stricto sensu*, qui serait la plus pertinente et la plus complète — voir la plus juste — pour approcher la diversité du phénomène. Pour autant, elle engendre de nouvelles potentialités permettant d'écrire et de décrire l'évolution des musées dans le monde.

C. Repenser les dynamiques du phénomène muséal

Au-delà de la typologie telle qu'elle a été dessinée, envisagée et objectivée ici, le point majeur de cette recherche réside dans la possibilité de confirmer une intuition largement présente depuis le début de ce travail — et qui traverse à la fois la construction d'un paysage muséal par l'usage de bases de données ou par la mise en place de statistiques internationales — celle de l'existence de visions différentes du phénomène muséal, en proposant une modalité



d'appréhension et un point de vue particuliers, celui de la définition. Elle ouvre ainsi un espace de discussion au cœur duquel peuvent être repensées les appréhensions et les compréhensions d'un modèle muséal, mais également des différentes dynamiques qui régissent son évolution et s'éloignent d'une transcription linéaire par changements successifs de paradigmes¹⁴⁶⁹. Ainsi, la mise au jour de cette typologie, malgré ses limites, offre une manière d'envisager la diversité — hors des catégorisations taxinomiques — du phénomène muséal, qui ne se borne pas à l'existence d'une définition universelle en dessinant une frontière entre ce qui *est* et ce *n'est pas* musée.

Un vocabulaire commun pour des rapprochements de modèles

En premier lieu, et sans surprise, un vocabulaire partagé se retrouve dans l'ensemble des régions du monde. Il trace ainsi le schéma d'une structure « classique » de la définition du musée, reprenant ses principales composantes autour de sa nature, de ses caractéristiques techniques, de ses fonctions, de son contenu et de ses missions. Cette vision commune se rattache aux termes les plus fréquemment cités (voir *supra*) et comprend de manière assez consensuelle des termes comme « musées » (« *museum* »), « institution » (« *institution* »), patrimoine (« *heritage* »), public (« *public* »), culturel (« *cultural* ») ou des actions liées à la préservation (« *preserve* », « *conserve* »), à l'acquisition (« *acquire* », « *collect* »), à la recherche (« *research* ») ou à la communication (« *exhibit* », « *communicate* ») voire à la création (« *create* »). On peut cependant noter que parmi ce vocabulaire commun, les termes « social » (« *social* ») et « communauté » (« *community* »), particulièrement prégnants dans les différentes contributions déposées sur la plateforme de l'ICOM, ne sont que très peu intégrés dans les définitions officielles¹⁴⁷⁰. Ce lexique, maintes fois utilisé dans les différentes versions de la définition de l'ICOM produites depuis 1946, et présent dans la dernière mouture adoptée à Prague, pourrait ainsi indiquer l'existence de caractéristiques et de valeurs communes, répandues dans les musées aux quatre coins du globe. Elle permettrait ainsi d'envisager une même évolution pour un certain nombre d'institutions muséales à travers le monde.

Néanmoins, l'existence de cet espace sémantique partagé ne peut se contenter d'explications simplistes. Celui-ci doit réintégrer une réflexion sur le rôle profondément prescriptif d'une définition opérant son tournant normatif en 1974 (Mensch, 2020, p. 371). Désignant des normes circonscrivant le monde des musées, tout en orientant le développement de ceux-ci, cette conception « universelle » du musée se rattache à la diffusion d'une matrice générale, opérant toujours sur les mêmes modalités de reconnaissance et d'invisibilisation du champ muséal. De fait elle encadre la diversité muséale au sein de ses propres frontières, et pose ainsi la question de la perspective (interne et externe) des transformations qui s'y manifestent.

Tout l'intérêt de la typologie muséale esquissée par cette étude est ainsi, de manière non négligeable, d'envisager le phénomène muséal au-delà de cette structure commune,

¹⁴⁶⁹ Voir Partie IV. « Introduction générale ».

¹⁴⁷⁰ Le terme de « communauté » n'intègre la définition du musée de l'ICOM qu'à partir de 2022.



particulièrement liée à la reproduction d'une structure et d'un vocabulaire entériné par une organisation internationale. Au regard des données, cette étude ne permet pas de qualifier et circonscrire précisément l'existence du Musée classique et du Musée communautaire dont les traits s'entremêlent. Si ceux-ci se construisent autour des mêmes notions (recherche, mémoire, éducation, art), elles ne se développent pas de manière cohérente sur les mêmes parties du globe (l'Europe et l'Asie-Pacifique pour l'un, l'Amérique du Nord, l'Afrique et les pays arabes pour l'autre). Néanmoins, l'existence de traits spécifiques suppose de considérer le paysage muséal à partir de points de vue plus complexes. Cette approche est permise notamment par les autres deux catégories définies, qui se distinguent plus nettement : celles du Musée-exposition et du Musée social. Dans cette perspective, leur existence est loin d'être anecdotique, et pourrait donner des indicateurs pertinents quant aux mouvements et aux dynamiques de l'évolution du phénomène muséal.

Le Musée-exposition : les transformations du champ muséal hors des collections

Particulièrement présent en Asie, ainsi qu'en Europe — deux régions déjà imprégnées par le modèle du Musée classique —, la catégorie dessinée par le Musée-exposition renvoie à une vision du musée centrée autour de sa fonction de communication au travers de la technologie — au sens entendu par Jean Davallon (1992b, p. 101) — de l'exposition. Pouvant justifier à elle seule l'existence de ces institutions, le renforcement de la fonction expographique participe du tournant communicationnel des musées opéré à partir des années 1960¹⁴⁷¹. De fait, ce modèle rappelle qu'une partie des transformations du champ muséal des dernières décennies s'organise autour du rôle de l'institution en tant que média (Davallon, 1992b), à partir de l'exposition comme espace d'opérativité symbolique (Davallon, 2000b, p. 11). Elles touchent notamment son régime de production, sur le mode du temporaire et de l'éphémère, marqué par la multiplication d'une offre pouvant répondre à la fois aux exigences de la démocratisation culturelle et de la loi du marché (Schiele, 2019, p. 29). Parallèlement, l'exposition contribue à l'effacement — relatif — de la mission de gestion des collections, habituellement considérée comme le noyau central du musée.

Ainsi, la dimension expositionnelle du musée s'est nourrie des évolutions politiques, sociales, économiques, mais également technologiques, qui n'orientent plus le musée sur la constitution de collections, et opèrent un retournement symbolique autour du public.

Cette « métamorphose » — qui n'est peut-être pas si novatrice — se matérialise notamment dans la transformation de l'image même du musée dont on trouve certains marqueurs dans l'épiphénomène des filiales des « grands musées » ou des « musées superstars ». L'exemple phare du Guggenheim implanté à Bilbao (Lus Arana et al., 2014) traduit ainsi l'idée d'un musée centrée autour d'une architecture spectaculaire et d'un programme d'exposition

¹⁴⁷¹ Voir Chapitre 1. 2. B. « Le musée dans le temps : une structure pour penser le développement de l'institution muséale ».



dynamique, plus qu'il ne repose sur la constitution et la possession de collections propres¹⁴⁷². Cette entrée par le biais d'architectures monumentales constitue un véritable mouvement en Asie, notamment en Chine, où « la construction de musées est un phénomène national¹⁴⁷³ » (Jacobson, 2014, p. ix), comme des icônes destinées à « faire une déclaration¹⁴⁷⁴ » (Jacobson, 2014, p. ix) dans multiples configurations¹⁴⁷⁵, mais pouvant être conçus sans collections. Au Japon notamment, les « musées vides » (« *empty museums* ») désignent un type particulier d'établissements qui se multiplient au XX^e siècle, « sans collection, sans exposition permanente et sans conservateur¹⁴⁷⁶ » (Morishita, 2010, p. 1-2). *De facto*, ces musées nationaux d'art comme le Tokyo Metropolitan Art Museum (*Tokyo-to (Tokyo-fu) Bijutsukan*) créé en 1926 ou le National Art Center (*Kokuritsu Shin Bijutsukan*) ouvert à Tokyo en 2007, accueillent « diverses expositions temporaires parrainées et organisées par d'autres organisations, y compris celles des médias, des sociétés d'exposition privées et des “groupes artistiques” (“*bijutsu dantai*”) locaux et nationaux¹⁴⁷⁷ » (Morishita, 2010, p. 2). Comme nous le verrons *infra*, la frontière semble ainsi tenue, voire inexistante, entre ces musées et les centres d'expositions, souvent relégués dans les marges du phénomène muséal. On peut par ailleurs voir dans le développement de ce courant, une course à la « séduction » des visiteurs (Jacobi, 2017), qui se manifeste, entre autres, par l'usage accru des nouvelles technologies. Cette tendance, observée en Corée du Sud notamment (Ji, 2018), se retrouve en France autour de structures immersives à la jonction de l'art, du multimédia et du spectacle, à l'instar des Carrières de Lumières (Baux-de-Provence) ou de l'Atelier des Lumières (Paris). D'une certaine manière, le Musée-exposition se pose comme une possibilité de penser le musée à l'écart de ses collections.

¹⁴⁷² Comme vu dans le Chapitre 4. 1. B. « Au cœur du phénomène muséal français : l'appellation musée de France », ces musées ne sont pas toujours considérés comme tel. Au regard de la loi du 4 janvier 2002 relative aux musées de France, le Louvre-Lens ou le Centre Pompidou-Metz ne peuvent obtenir l'appellation éponyme.

¹⁴⁷³ « *While the most-publicized new museums exist in China's main urban centers, museum building is a nationwide phenomenon.* »

¹⁴⁷⁴ « *New museums in China are not simply anonymous buildings; they are designed to make a statement.* »

¹⁴⁷⁵ « Un musée peut être construit pour désigner le cœur d'une nouvelle ville, ou témoigner qu'un centre industriel aspire à devenir un centre culturel, ou encore suggérer qu'une collection d'art autrefois privée est prête à s'ouvrir à une communauté. Il peut aussi être construit dans un but moins altruiste, par exemple pour marquer le territoire d'un homme politique ou augmenter la valeur d'un complexe résidentiel voisin. » (Jacobson, 2014, p. ix) (« *A museum might be built to designate the heart of a new town, or it might witness that an industrial center aspires to be a cultural center, or it might suggest that a once-private art collection is ready to open up to a community. Then again, it might be built for a less altruistic purpose, such as establishing a politician's mark on his territory or increasing the value of neighboring housing complex.* »)

¹⁴⁷⁶ « *In the case of Japan, it means the museum without a collection, permanent display, and curators.* »

¹⁴⁷⁷ « *A museum of this kind accommodated various temporary exhibitions sponsored and curated by other organizations, including those of the mass media, private exhibition companies, and local and national “art groups” (“bijutsu dantai”).* »



L'Amérique latine et le Musée social : un espace de renouveau pour la muséologie ?

Un second espace se définit clairement au sein de cette typologie, de manière à la fois géographique et conceptuelle, et s'incarne autour de la catégorie du Musée social, particulièrement ancrée — et presque exclusivement — en Amérique latine. Pourtant, la question du rôle social du musée est loin d'être un motif nouveau restreint à ce continent : elle peut remonter aux musées sociaux du XIX^e siècle¹⁴⁷⁸ en Europe et se renforce lors des périodes de crises économiques, sociales et politiques, susceptibles de réinterroger la pertinence de cette institution¹⁴⁷⁹. Les interrogations contemporaines, liées à la manière dont les musées peuvent aujourd'hui répondre aux enjeux des sociétés, se sont ainsi développées à travers le monde, constituant l'une des préoccupations principales quant au futur de l'institution (Brown et Mairesse, 2018).

Ici, l'Amérique latine constitue un terrain particulièrement fertile, dynamique, où se développe une thématique particulière liée à l'engagement social et à l'organisation de nouvelles formes de musées et de patrimonialisation. Cette pensée spécifique prend notamment racine à partir de la Table ronde de Santiago du Chili (1972), organisée par l'Unesco¹⁴⁸⁰ avec le concours de l'ICOM (Varine, 2000), formant un soubassement solide pour envisager la place du musée dans son environnement contemporain. Novatrice par son format (regroupant muséologues et experts externes aux musées) et par sa langue (exclusivement en espagnol, à une période où seuls le français et l'anglais sont les langues officielles), la Table ronde de Santiago initie une nouvelle émulation, partant du constat que les « musées d'Amérique latine ne sont pas adaptés aux problèmes qui découlent de son développement¹⁴⁸¹ » (Teruggi, 1973, p. 130). Comme le raconte Mario Teruggi (1973) :

Nous nous regardâmes un moment en silence parce que nous avons compris, sans plus, que les musées sont greffés sur l'arbre de la société, mais qu'ils ne sont rien si la sève qui prend naissance dans les champs, les ateliers, les laboratoires, les écoles, les foyers et les villes ne coule pas aisément dans le tronc commun. (p. 129-130)

Devant pallier les carences des agences et des organismes d'État — notamment pour résoudre des questions liées à « la “révolution verte” en agriculture, la diminution de l'analphabétisme, la suppression de maladies épidémiques ou de la sous-alimentation, la meilleure utilisation des ressources naturelles » (Teruggi, 1973, p. 130) — la Table ronde de Santiago du Chili

¹⁴⁷⁸ Voir Chapitre 1. 3. D. « Le musée et la société civile : rôle social et influences symboliques ».

¹⁴⁷⁹ Je rappelle notamment que l'article de Jean Capart, « Le rôle social des musées », publié dans la revue *Muséion* en 1930 s'inscrit dans le contexte du *krach* boursier de 1929.

¹⁴⁸⁰ Cette réunion faisait suite à un ensemble de séminaires régionaux, ayant notamment pris place à Rio de Janeiro (1958), à Jos (Nigeria, 1964) ou encore à New Delhi (1966).

¹⁴⁸¹ « Les musées d'Amérique latine ne sont pas adaptés aux problèmes qui découlent de son développement. Quelles qu'aient été l'opinion préalable de chacun et nos idées politiques personnelles, nous avons tous senti que les musées latino-américains — ces musées qui, bien que pauvres pour la plupart, diffusent la culture avec ténacité et héroïsme — ne remplissaient pas de façon satisfaisante leur mission sociale qui est de faire que le citoyen s'identifie à son milieu naturel et humain considéré sous tous ses aspects. » (Teruggi, 1973, p. 130)



ouvre ainsi un nouveau paradigme « en ce qui concerne les nouvelles façons de conceptualiser, de gérer et de comprendre le musée, ainsi que ses actions et ses liens avec la société et les communautés » (Mellado et Brulon Soares, 2022, p. 25). Celui-ci s'incarne autour de l'idée de « musée intégral » — prenant en compte tous les problèmes de la société (Varine, 2000, p. 182) — apparaissant comme une « proposition *libératrice* des pratiques et des inégalités inhérentes à la scène muséale en Amérique latine » (Brulon Soares, 2022b, p. 90). Devenant ainsi un instrument dynamique du changement social (Varine, 2000, p. 182), la vision du musée émergeant de cette réunion « révolutionnaire » permet également de poser des jalons pour différentes approches muséologiques (Nouvelle muséologie, muséologie critique, muséologie sociale, muséologie expérimentale, muséologie fondée sur les communautés) (Mellado et Brulon Soares, 2022, p. 24-25). L'hypothèse d'une forme originale de pensée du musée s'enrichit ainsi d'un retour sur le développement d'une activité du monde muséal latino-américain, à la fois sur le plan théorique, mais également sur la création de nouvelles formes muséales et patrimoniales « qui ont en commun une ouverture à la différence culturelle et à la participation sociale sans précédent dans l'histoire de la muséologie¹⁴⁸² » (Mellado et Brulon Soares, 2022, p. 25) et s'inscrivent dans une approche sociale, voire *contestataire* de l'institution.

Les décennies suivant les événements de 1972 ont notamment permis le développement d'une pensée critique, en réaction avec « la prétention universelle du musée » (Rússio, 1974, p. 47, citée par Mellado et Brulon Soares, 2022, p. 25). Celle-ci se déploie notamment dans le sillage de certains penseurs comme le pédagogue brésilien Paulo Freire (2005/1970) et du philosophe argentin Enrique Dussel (1985/1977) autour de « la vision du monde des classes opprimées¹⁴⁸³ » (Mellado et Brulon Soares, 2022, p. 26). Souvent occulté par l'hégémonie d'une pensée muséologique globale — décriée notamment par Teresa Scheiner (2016, p. 46) —, le dynamisme de la théorie muséale latino-américaine¹⁴⁸⁴ est incarné par tout un ensemble d'auteurs et d'autrices dont Nelly Decarolis (Argentine), Yani Herreman (Mexique), Felipe Lacouture (Mexique), Norma Rusconi de Meyer (Argentine), Waldisa Rússio (Brésil), Mauricio Segall (Brésil), ou encore Teresa Scheiner (Brésil), mais également par l'activité menée par le sous-comité pour la muséologie œuvrant en Amérique latine (Icofom-LAM).

¹⁴⁸² « *The intended break with the “traditional museum” enabled the appreciation of new experiences that have in common a receptiveness to cultural difference and to a social participation unprecedented in the history of museology.* »

¹⁴⁸³ « *Museology, in this context, debated the new ideas amid a flow of new social perspectives that emerged in Latin American countries under the influence of perspectives present in such writings as, for example, Paulo Freire's Pedagogy of the Oppressed (1970) and Enrique Dussel's Philosophy of Liberation (1977), both concerned with the worldviews of the oppressed classes.* »

¹⁴⁸⁴ On peut noter à titre la publication d'une série d'ouvrages, coordonnés par Olga Nator et publiés par l'Icofom et l'Icofom-Lac, consacrés aux textes fondamentaux de la théorie muséologique latino-américaine (*Teoría museológica latinoamericana. Textos fundamentales*) depuis 2019 (Escudero, 2019).

On y retrouve notamment les textes de Marta Arjona Pérez (Nator et Escudero, 2019), Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (Menezes de Carvalho et Escudero, 2020) ; Felipe Lacouture Fornelli (Vázquez Olvera, 2021), Norma Rusconi (Decarolis, 2021).



Au regard de la répartition des musées dans le monde, le réseau muséal latino-américain peut sembler limité, ne représentant que 8,4 % du parc muséal mondial (Mairesse et Unesco, 2021). Mais cette donnée, dessinant une certaine hiérarchie dans la géopolitique des musées, ne traduit pas la vitalité de ce réseau — qui a pu se manifester dans les débats autour de la définition du musée¹⁴⁸⁵ — autour de son engagement social et du développement de nouvelles formes muséales, comme les *Pontos de memória* (« ponts de mémoire ») (OEI et IBRAM, 2016).

Repenser les dynamiques muséales : inverser le rapport du centre aux périphéries ?

L'examen sommaire des catégories ainsi définies du Musée-exposition et du Musée social, apparues à partir de l'analyse du corpus des 269 définitions, permet ainsi de remettre en perspective certaines observations sur l'évolution du phénomène muséal, à partir du rôle de l'exposition dans le développement d'institutions et au travers de son rôle social. On retrouve certaines cohérences entre les résultats obtenus et l'activité muséale dans les régions du monde considérées, allant dans le sens des typologies définies. Si elles ne peuvent être considérées comme des vérités absolues, nécessitant d'être développées et corroborées autour de données plus robustes et d'analyses plus solides, je souhaiterais néanmoins poursuivre la réflexion à partir d'hypothèses attachées aux dynamiques qu'elles peuvent induire sur le développement du phénomène muséal à travers le monde.

En effet, la prise en considération d'une telle typologie doit contourner un écueil certain : celui de la perception de certaines formes muséales sous le prisme de la « nouveauté », comme l'on pourrait parler de « nouvelles » formes d'organisation du musée « sans collections », d'« innovations » immersives ou technologiques, ou de formes « originales » du musée social. Or, une telle approche, si elle doit permettre de mettre en exergue une manière renouvelée de penser le champ muséal, occulte *de facto* ses points de contact et ses mouvements internes. Par extension, elle ne prend pas non plus en considération l'un des points de tension constitutifs de ce champ : celui de sa reconnaissance et de sa légitimité dans la sphère publique.

Mouvements géographiques : dynamiques des zones de contact

Qu'il s'agisse du modèle du Musée-exposition ou du Musée social, tels qu'ils sont considérés au sein de cette typologie, la question du développement du phénomène muséal outrepassa la description d'une « extension » du phénomène, allant dans un sens unidirectionnel du centre (le monde occidental ou les Nord) aux périphéries (les Suds). Mais elle met en exergue des phénomènes, pour certains de transculturation (Morishita, 2010) ou pour d'autres de « subversion de la disciplinarité normative » (Brulon Soares, 2022b), qui nécessitent de penser

¹⁴⁸⁵ Voir Chapitre 8. 3. C « La transformation des dynamiques régionales : le poids de l'Amérique latine ».



le musée comme une zone de contact, un lieu de réappropriation, voire d'un « nouveau centre ».

L'apparition des musées « vides » (« *empty museums* ») décrits par Masaaki Morishita (2010), évoquant notamment le modèle des *Kunsthalle* allemandes, s'inscrit notamment dans le développement du concept même des musées d'art au Japon — que traduit l'apparition même de ce terme¹⁴⁸⁶ — à partir du contact avec le monde occidental à la fin du XIX^e siècle. Si les musées participent d'une volonté plus générale d'« apprendre » de ce monde, ce processus doit être considéré au travers de sa dimension multidirectionnelle :

En pratique, ce que l'on considère comme un « processus d'occidentalisation » des cultures non occidentales ne représente ni une complaisance à l'égard de l'éclat de l'Occident moderne, ni un accueil chaleureux d'un ensemble complet d'éléments culturels occidentaux, ni une séparation immédiate des pratiques conventionnelles qui prévalaient dans les pays non occidentaux avant l'introduction de la civilisation occidentale. Les musées japonais ont pu être développés en relation avec les politiques gouvernementales d'« occidentalisation », de « modernisation » et de « culturalisation » avant ou après la Seconde Guerre mondiale. Cependant, dans la pratique, leur développement n'a pas été orienté uniquement par ces politiques. Il implique inévitablement un éventail plus large de forces politiques, culturelles et sociales qui ont fait évoluer les caractéristiques des musées dans diverses directions. Le développement du « musée vide » illustre un aspect de ses conséquences¹⁴⁸⁷. (Morishita, 2010, p. 13)

De fait, la création du Tokyo Metropolitan Art Museum (Tokyo-to (Tokyo-fu) Bijutsukan) en 1926, autour de pratiques curatoriales centrées autour des expositions, désigné comme le premier musée d'art par les autorités locales — ce qui serait certainement impossible pour l'administration française par exemple — ne résulte pas d'une mécompréhension des préceptes muséologiques occidentaux, mais d'une décision consciente de ses fondateurs¹⁴⁸⁸.

¹⁴⁸⁶ « Ainsi, le concept occidental d'« art » (*bijutsu*) et celui de « musée » (*hakubutsukan*) ont été adoptés au Japon à la fin du XIX^e siècle, et ont été suivis peu après par le musée d'art (*bijutsu hakubutsukan* ou plus communément *bijutsukan*). Le premier « *bijutsukan* » a été construit en 1877 pour la première Exposition industrielle nationale (Naikoku Kangyō Hakuran-kai). » (Morishita, 2010, p. 7) (« *Thus both the Western concept of "art" (bijutsu) and "the museum" (hakubutsukan) were adopted in Japan from the West at the end of the nineteenth century, and were followed shortly after by the art museum (bijutsu hakubutsukan or more commonly bijutsukan). The first "bijutsukan" was built in 1877 for the first Domestic Industrial Exposition (Naikoku Kangyō Hakuran-kai).* »)

¹⁴⁸⁷ « *In practice, what is regarded as a "Westernization process" of non-Western cultures does not represent either a willing indulgence to the glamour of the modern West, a hearty welcome of a complete set of Western cultural elements, nor a ready separation from the conventional practices prevalent in the non-West before the introduction of the Western civilization. The Japanese museums may have been developed in relation to the governmental policies of "Westernization", "modernization", and "culturalization" either before or after World War II. However, in practice, their development was not oriented solely by such policies. It inevitably involves the broader range of political, cultural and social forces that would stretch the characteristics of the museums in various directions. The development of the empty museum shows an aspect of its consequences.* »

¹⁴⁸⁸ Je renvoie le lecteur au Chapitre 4 de l'ouvrage *The empty museum : Western cultures and the artistic field in modern Japan* (Morishita, 2010) où l'auteur aborde le processus de création du Tokyo Metropolitan Art Museum.



Elle illustre un processus de transculturation, « [indiquant] la réciprocité et l'interaction entre les cultures dominantes et subordonnées et la déstabilisation conséquente de leur relation de pouvoir dans la société coloniale et postcoloniale¹⁴⁸⁹ » (Morishita, 2010, p. 15).

Sur un autre continent et dans un autre contexte, le même principe de réappropriation des modèles « du Nord » à partir des contextes locaux et adaptés aux enjeux des sociétés, pourrait être souligné pour le Musée social (en tant que catégorie de la typologie muséale ici définie, mais également comme forme muséale issue de la muséologie sociale latino-américaine). Celui-ci partage des traits communs avec les musées de sociétés et les écomusées, participant d'une muséologie « contre hégémonique » (Brulon Soares, 2022b, p. 89) développée notamment en France et au Québec et incarnée mondialement au travers du Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM). Si ces « musées », qui n'ont pas toujours été considérés comme tels¹⁴⁹⁰, sont inspirés du tournant de la Table ronde de Santiago du Chili et du modèle du musée intégral, ils jouent dans le contexte brésilien, par exemple, le rôle de « *contre-musée* utilisé par [des] groupes marginalisés afin de dénoncer les exclusions et les inégalités dans la sphère culturelle et sociale » (Brulon Soares, 2022, p. 86). Comme l'exprime Bruno Brulon Soares (2022b), les musées sociaux d'Amérique latine en général deviennent des « musées indisciplinés » (p. 92), en rupture avec le modèle du musée traditionnel, et opèrent à partir d'une subversion de « la normativité disciplinaire » (p. 87) des musées de société qui prennent la société comme objet du musée. Dans la perspective plus spécifique des muséologies expérimentales brésiliennes,

Le « musée » a voyagé du contexte scientifique au contexte social et vice-versa. Manuela Carneiro da Cunha (2009) décrit, de même, le mouvement d'aller et retour (*ida y vuelta*) des concepts et catégories sociales. En effet, une fois intégrés au discours des acteurs sociaux, les concepts de « musée social », « musée communautaire » ou « écomusée » sont utilisés dans une perspective pragmatique visant à revendiquer des droits culturels et la révision des régimes de valeur instaurés. Tout se passe comme dans un mouvement de « reconquête politique du temps » (Tornatore, 2019) selon lequel la valeur patrimoniale peut être étendue à tout ce qui peut recouvrir le mot « musée ». (Brulon Soares, 2022b, p. 98)

Ces deux exemples (les musées d'art au Japon et la muséologie expérimentale brésilienne) permettent de complexifier un *topos* autour la diffusion du phénomène muséal comme l'exportation d'un modèle, remettant ainsi en jeu l'idée d'un champ muséal construit autour d'un centre et de ses périphéries¹⁴⁹¹, à partir des transformations opérées dans les zones de contact. Mais l'on peut également s'interroger dans quelle mesure ces mouvements peuvent prendre d'autres directions, au sein même des marges, mais dans une inversion de sens¹⁴⁹²,

¹⁴⁸⁹ « *It indicates the reciprocity and interaction between the dominant and the subordinated cultures and the consequent destabilization of their power relation in colonial and post-colonial society.* »

¹⁴⁹⁰ Voir Chapitre 1. 3. D. « Le musée et la société civile : rôle social et influences symboliques ».

¹⁴⁹¹ Voir : Chapitre 4. 2. « Décentrer les regards : populations muséales du centre et de la périphérie ».

¹⁴⁹² Je pense notamment à l'exemple du Museu da Pessoa (Musée de la Personne), musée numérique créé en 1991 au Brésil, dans le but de permettre à toute personne d'enregistrer et de conserver son



allant des périphéries aux centres, jusqu'à modifier la substance au cœur de ces délimitations symboliques.

Mouvements du champ muséal : enjeux de reconnaissance et de légitimité

Les mouvements du phénomène muséal ne se traduisent pas uniquement au sein des espaces géographiques, mais peuvent se matérialiser au sein même du champ muséal, dont j'ai modélisé plus tôt la construction comme un ensemble de cercles concentriques¹⁴⁹³. L'existence de visions différenciées du musée apparaît ainsi comme la possibilité d'en modifier une cartographie conceptuelle, se jouant autour de la tension entre reconnaissance et non-reconnaissance des formes muséales qu'elles créent. La catégorie du Musée-exposition, en légitimant l'existence d'un type d'établissement essentiellement consacré à des activités à destination des publics et/ou très peu (voire non) centré sur la constitution ou la conservation de collections opère notamment un point de jonction avec des formes muséales assimilées au musée « classique¹⁴⁹⁴ » (centre d'interprétation ; centres de science ; centres d'exposition). Elle peut ainsi justifier de la prise en compte de tout un ensemble d'institutions et d'établissements se rattachant à ces dimensions en reconnaissant une partie du champ muséal considéré comme « illégitime » et souvent invisibilisé dans l'approche qu'en fait la statistique publique.

Pour autant, en réinterrogeant les limites internes du champ muséal (entre centre, périphéries et hors champs), certaines de ces modalités, sortant des catégories globalisées, restent fragiles. Comme le note Bruno Brulon Soares (2022b), les musées sociaux sont des « musées-problèmes pour les catégories connues qui ont fragmenté la muséologie dans le monde » (p. 101) : s'ils ressortent des discours académiques et communautaires, ils sont plus rarement employés dans les catégories normalisées. Le cas du programme Pontos de memória, visant au développement de muséologies localisées, est à ce titre significatif : s'ils sont intégrés dans les politiques de l'IBRAM, les musées sociaux ne forment pas une catégorie reconnue par les pouvoirs publics et restent ainsi dans les marges du phénomène muséal. Au-delà d'une vision spécifique du musée, elle suppose ainsi d'engager un processus de reconnaissance, voire de négociations et de luttes « entre experts, agents de l'État, activistes et membres des communautés » (Brulon Soares, 2022b, p. 100).

Ainsi, l'émergence d'une typologie muséale, obtenue à partir de l'analyse de données textuelles et appliquées à un ensemble de définitions d'ampleur mondiale, permet de reconfigurer les manières de percevoir et de comprendre l'évolution du phénomène muséal à travers le monde. Dans cette grille de lecture, la place d'une pensée originale du musée ancrée

histoire de vie en tant que « mémoire sociale ». Cet établissement a donné l'impulsion à la création d'un musée de la Personne au Portugal en 1999, aux États-Unis en 2001 et enfin au Canada en 2004. Dans une démarche ethnographique, cherchant à avoir un impact social, les musées européens se sont approprié ce principe (Guiragossian, 2014).

¹⁴⁹³ Voir : Chapitre 4. 2. « Décentrer les regards : populations muséales du centre et de la périphérie ».

¹⁴⁹⁴ Voir : Chapitre 4. 2. C. « Dynamiques et dynamisme du monde muséal : pour une tentative de modélisation ».



en Amérique latine corrobore le dynamisme observé à la fois dans la littérature académique, dans l'activité muséale et au sein de l'ICOM, pouvant faire apparaître un espace créateur, capable de bouleverser les logiques d'influence et de domination partagées par des courants de pensée occidentaux. L'apport de cette typologie ne se limite cependant pas à l'objectivation de visions différenciées du phénomène muséal à travers le monde. Si, à ce stade, elle permet seulement d'en esquisser des hypothèses, elle laisse supposer la transformation possible des cartographies géographiques et conceptuelles du champ muséal, organisées autour d'un modèle perçu entre un centre, ses périphéries et son hors champ, à partir de leurs zones de contact. De fait, et sans présager des développements qui ont pu et pourront s'opérer, une telle approche pourrait permettre d'envisager des logiques de transmissions et de diffusion complexes, offrant une certaine légitimité aux marges pour en nourrir les expériences du centre.

Conclusion

Le musée évolue, devant répondre aux défis du XXI^e siècle, mais il n'évolue pas de la même façon partout dans le monde. Dans ce cadre, la base de données constituée par les 269 propositions issues de la consultation lancée par l'ICOM en matière de définition du musée, constitue un terrain d'analyse particulièrement intéressant, bien que les résultats doivent être évalués avec prudence. Les méthodes de l'analyse textuelle des données apparaissent particulièrement pertinentes et adéquates pour extraire les significations de ce corpus, considérant chaque proposition comme un discours sur le musée. Les effets sont multiples : dès les premiers résultats, ces méthodes ont permis d'identifier l'existence de perceptions différentes du musée à travers le monde et le développement, particulière en Amérique latine, d'une pensée originale du musée construit autour de la dimension sociale de l'institution.

Dans le cadre d'un processus aussi important que celui de la définition portée par l'ICOM, ces méthodes permettent de réévaluer la rupture annoncée par la proposition d'une nouvelle définition (2019) au regard de ses prédécesseurs. Mais au-delà d'une vérification purement méthodologique, l'apparition de spécificités régionales dans la manière de considérer le musée, peut supposer de remettre en question l'existence même d'une définition parfaitement consensuelle et correspondant aux besoins des musées à l'échelle mondiale.

Le plus grand apport reste certainement celui de l'émergence d'une typologie muséale, construite autour d'un vocabulaire spécifique, renouvelant ainsi les approches catégorielles possibles de ce monde. Il n'existe cependant pas une opposition entre une unique vision partagée et des compréhensions spécifiques, mais bien des visions partagées, fluctuantes, dynamiques, du phénomène muséal. L'analyse a surtout permis de faire émerger une vision originale, partiellement différente du musée et centrée sur sa dimension sociale, voire contestataire, en Amérique latine. Mais elle n'en indique pas la pérennité, constituant une vision « à la marge », à la fois en termes géographiques et conceptuels, qui appelle à une reconnaissance dans la sphère publique.



Ainsi, les perspectives dessinées par cette typologie ne sont pas figées, ni dans le temps ni dans l'espace : elle permet d'envisager des manières renouvelées de comprendre et de représenter le phénomène muséal, redessinant ainsi sa configuration historique, sa cartographie conceptuelle, mais soulevant également des enjeux majeurs en termes d'influence géopolitique et idéologique pour cette institution inscrite dans un cadre politique, économique, social et culturel. Finalement, au travers de cette recherche, la pertinence de l'unicité de la notion de musée, au fondement d'une statistique mondiale cohérente, est remise en question. Mais elle se pose comme la condition *sine qua non* pour concevoir ce champ dans toute son extension et toute sa complexité, et offrir au musée des perspectives d'avenir pertinentes.

Les bénéfices des méthodes utilisées sont nombreux et les résultats esquissés sont engageants. Néanmoins, cette étude mériterait d'être consolidée et affinée, par la mise en place d'une base de données plus exhaustive, garante de la représentativité du phénomène muséal à l'échelle mondiale et intégrant des variables de contextes plus développées. Pour un champ de recherche relativement récent, comme la muséologie, l'utilisation des méthodes de l'analyse des données textuelle pourrait permettre d'asseoir son implication dans son champ universitaire, en sciences de l'information et de la communication. Quoiqu'il en soit, ces méthodes augurent de résultats prometteurs en matière d'analyse de la pensée muséologique, et pourront à l'avenir contribuer à son développement.

Conclusion

L'ambition première de cette thèse, comme je le soulignais dans son introduction, s'attache à interroger les représentations du phénomène muséal et de son évolution, prenant pour point d'entrée la production de données statistiques autour de l'institution « musée ». Ce faisant, elle opère un cheminement autour d'un basculement significatif, débutant par l'interrogation pragmatique *Combien y a-t-il de musées dans le monde ?* pour soulever, celle plus conceptuelle, *Qu'est-ce qu'un musée ?*, comme le passage d'une réflexion sur les conditions de production des connaissances à la possibilité d'appréhension de cette entité et d'un champ en extension.

Trajectoires de thèse

De fait, cette thèse opère à la manière d'une ouverture successive de boîtes noires. La première, explorée dans la *Partie I*, permet de mettre en exergue les fondements d'une réflexion habituellement fantomatique autour des enjeux de la représentation du phénomène muséal. Ce travail se fonde ainsi sur le constat d'un manque, rarement précisé et exploité dans la littérature scientifique étudiée au *Chapitre I*, de connaissances et de données sur le monde des musées, et par extension, d'une approche fondée sur la diversité du champ muséal. Car les définitions et les catégories existantes sur les musées, considérés comme des faits de langage, permettent de mettre en avant leur capacité à représenter ce monde tout en réduisant sa complexité. Elles montrent que les enjeux touchent à la manière même de penser et de transcrire la notion de musée, permettant de le considérer à la fois — et souvent, dans une relation antinomique qui ne dit pas son nom — comme un sujet scientifique (le musée est le sujet d'une discipline, la muséologie) et comme une organisation inscrite dans un environnement social, politique, économique, touristique, géopolitique nécessitant la mise en place d'indicateurs permettant de mesurer l'efficacité des politiques culturelles et muséales. Cette réflexion prend ainsi appui sur une tension constitutive du champ muséal, entre reconnaissance et invisibilisation, que mettent en exergue les difficultés à accompagner et intégrer la diversité de ses expériences et ses évolutions.

En découlent alors trois lignes d'analyses potentielles (présentées au *Chapitre 2*), toutes liées à la production et à l'exploitation de données statistiques muséales, « lieu d'interaction entre les mondes du savoir et du pouvoir, de la description, du “il y a” et du “il faut” » (Desrosières, 2010/1993, p. 10). La première s'organise autour de la notion de « donnée », issue de l'appareil statistique, qui prend en considération deux aspects à la fois autour du recensement des institutions muséales et des données statistiques issues d'un ensemble d'indicateurs appliqués à l'objet considéré. La seconde repose sur la mise au jour des actants (reprenant ainsi la théorie de l'Acteur réseau développée par Michel Callon et Bruno Latour), c'est-à-dire des acteurs, des outils et des méthodes qui régissent la production de données sur les musées, afin d'en faire apparaître le travail invisible — « récupérer le

désordre que cache la rébarbative uniformité de l'information représentée », dirait Susan L. Star (2018/1999, p. 199). Elle soulève ainsi des questionnements parfois fondamentaux sur la complexité des regards pouvant être portés sur le phénomène muséal. Enfin, le dernier axe parcouru, et peut-être le plus essentiel, réside dans la construction de l'objet « musée » : comment se construit aujourd'hui le portrait du champ muséal et à quoi correspondent les connaissances que nous en avons ? Qu'est-ce que les statistiques peuvent nous dire sur l'évolution des musées et sur l'appréhension du muséal ?

Cette thèse s'articule, outre sa *Partie I*, introductive mais fondamentale, autour de trois espaces de recherche reliés, comme autant de facettes permettant d'offrir des points de vue indépendants et complémentaires sur ce lien entre représentation et définition. Elle s'organise à partir trois notions clés : le recensement, l'observation et la diversité.

Ainsi, dans la *Partie II*, je me suis attachée à proposer une méthode de recensement des musées en France, élaborée à partir d'une exploration historique et contemporaine des musées de Paris (*Chapitre 3*). Il s'agissait ainsi d'obtenir à la fois une vision plus complète du phénomène muséal sur un territoire national délimité et d'en comprendre les différentes visions apparentées. Elle se fonde notamment sur l'analyse de bases de données existantes et discriminantes (Liste des musées de France, *Museums of the World*, Wikidata, TripAdvisor) et sur leur compilation. La création d'une base de données, composés de 7477 établissements muséaux, offre ainsi la possibilité de mettre à jour de nouvelles cartographies géographiques et conceptuelles du phénomène muséal (*Chapitre 4*). Afin de développer une approche compréhensive, j'ai pris le parti dans le *Chapitre 5* de remettre ces données en perspective avec des systèmes de légitimation et de reconnaissance (notamment législatifs), en France, mais également au regard d'autres méthodologies développées à d'autres échelles nationales, notamment les projets MuseumStat (États-Unis) et Mapping Museums (Royaume-Uni).

La *Partie III* se fonde sur une approche des acteurs de l'observation des musées à l'échelle européenne et sur leurs stratégies, interrogeant ainsi la possibilité d'une représentation commune du phénomène muséal à partir d'une statistique cohérente. Le *Chapitre 6* s'attache ainsi à étudier l'écosystème informationnel formé par 86 acteurs de la production, de l'analyse et de la diffusion de statistiques ou de la gestion de périmètres muséaux, recensés dans 33 pays. Elle se centre ainsi sur les conditions de productions de ces données, alors que le *Chapitre 7* étudie les conditions nécessaires — mais non réalisées — d'une harmonisation des données, que traduit la difficile transformation de la définition du musée en concept statistique.

Face à l'incapacité de la statistique à prendre en charge une vision mondiale et cohérente du phénomène muséal, la *Partie IV* met en regard l'apparente unicité qu'exprime la définition du musée adoptée par l'ICOM — comme outil de la maîtrise de la diversité d'un monde — avec l'hypothèse de l'existence de visions différenciées de l'institution. Le *Chapitre 8* étudie ainsi les controverses qui ont émergées autour de la Conférence générale de l'ICOM à Kyoto, autour de la volonté de transformation radicale de la définition,

permettant ainsi de souligner les lignes de clivages (géopolitiques, théoriques, identitaires) d'une organisation internationale. Enfin, comme une ouverture vers d'autres manières de « voir le musée », le *Chapitre 9* propose d'explorer ces fractures en réinvestissant un matériel inédit et significatif. Il se fonde sur l'analyse de 269 définitions du musée, issues du processus de redéfinition engagé en 2019, à partir des méthodes de l'analyse de données textuelles, permettant d'objectiver des visions différenciées du phénomène muséal à travers le monde et de souligner la place d'une pensée originale en provenance d'Amérique latine.

Les chemins empruntés au cours de cette recherche ont ainsi donné lieu à plusieurs conclusions, et tout autant de questionnements. Je souhaite ainsi ici exposer les principaux enseignements tirés de cette recherche aux multiples chemins.

Les structures informationnelles : des intermédiaires qui ont des choses à dire

Cette thèse s'attache à la production de connaissances à partir de ses intermédiaires, en considérant comme protagonistes les structures informationnelles, englobant ainsi ressources humaines et dispositifs sociotechniques. La logique de ce travail, traversant les *Parties II* et *III*, s'appuie ainsi sur leurs traces (les données) pour remonter aux actants (acteurs, outils, méthodes) et en faire émerger les logiques d'actions et leurs enjeux sous-jacents.

Les systèmes d'information mobilisés ne contribuent pas seulement à offrir une possible comptabilité des musées sur un territoire défini qui irait, comme le souligne Serge Chaumier (2003), dans l'idée d'un recensement de « toujours plus de lieux » (p. 20). Car l'on ne saurait dire sans les confronter si cette augmentation correspond à une évolution effective du phénomène muséal ou serait tributaire des ambitions des auteurs ou de leur prise de distance avec une définition officielle de l'institution. Les musées peuvent être les sujets des listes officielles, des répertoires, des guides touristiques ou des bases de données — dont l'évolution structurelle et textuelle est décrite aux *Chapitres 3* et *4* — : elles expriment autant de points de vue particuliers sur cette institution. La confrontation de sources — considérées comme plus ou moins légitimes, c'est-à-dire la liste des Musées de France, le répertoire *Museums of the World*, la plateforme TripAdvisor et la base de données Wikidata — dans la proposition d'une base de données globale des musées en France entérine l'idée d'une physionomie mouvante du phénomène muséal (que je décrirai *infra*). Car ce ne sont pas seulement les chiffres qui sont différents. Cette morphologie se matérialise au travers d'un ensemble d'éléments concrets et mesurables : par la variabilité des périmètres définis, par la spécificité des acteurs qui s'y engagent et leurs méthodes de collecte, par la fluctuation des indications fournies, mais surtout par le contenu des listes ainsi constituées, intégrant des populations muséales variables.

C'est là le premier apport de cette thèse, dont découle son principal argumentaire : la représentation du phénomène muséal et de sa diversité est conditionnée par les systèmes d'information dans lesquelles la catégorie des « musées » s'insère. Ces systèmes traduisent techniquement des hypothèses variables, sous-tendues par une conceptualisation donnée du champ muséal (*Chapitre 5*).

Trois manières de voir le musée émergent de l'analyse du territoire parisien (*Chapitre 3*) et plus généralement, français (*Chapitre 4*) : une vision administrative, une vision muséologique (ou érudite) et une vision touristique.

Néanmoins, ces visions ne constituent pas des entités monolithiques, qui seraient reproductibles dans le temps et dans l'espace. La comparaison des données officielles au sein des pays européens, que tente de prendre en charge la statistique internationale (*Chapitre 7*), soulève l'existence non seulement de paysages muséaux différents, mais de représentations variables. Le monde des musées n'apparaît plus comme un ensemble « uniforme », mais comme un réseau réticulaire, dont les critères d'inclusion et d'exclusion des populations muséales considérées forment les strates les plus visibles. Il témoigne de rapports différenciés avec des systèmes nationaux de légitimation, avec la définition du musée et son interprétation, mais également avec des formes muséales qui n'en portent pas le nom.

Ces constructions soulignent la porosité entre ces « visions » du monde des musées, superposant les périmètres ainsi établis — entre hypothèses minimale et maximisée — avec d'autres manières de penser ce monde. Les périmètres de musées constituent ainsi des espaces de négociations avec des systèmes de reconnaissance, qui s'incarnent autour de la mise en œuvre de règles, et surtout de leurs arrangements.

Mettre au jour un écosystème informationnel

Il est alors nécessaire de comprendre la manière dont ces systèmes d'information s'organisent, agissent et forment un écosystème devant assurer, à la manière d'objets-frontières, les échanges entre sphères politique, économique, sociale et médiatique. Ces structures forment un ensemble particulièrement hétérogène, pouvant intégrer autant les acteurs institutionnels, les acteurs de l'édition ou encore du tourisme, dont les stratégies et les productions évoluent et diffèrent (*Chapitre 4*).

En France, la construction d'un périmètre muséal est principalement conditionnée par l'Administration et ses composantes (en particulier le Service des musées de France), répondant ainsi d'une histoire muséale construite dans son rapport avec le pouvoir central et inscrite autour d'enjeux législatifs dont la loi du 4 janvier 2002 et l'appellation « Musées de France » constituent le dernier maillon. Pour autant, l'identification des acteurs nationaux institutionnels de la statistique européenne (*Chapitre 6*) dessine un écosystème informationnel bien plus complexe et varié. Leur portrait sommaire laisse apparaître une typologie en quatre catégories (organismes gouvernementaux, offices statistiques nationaux, associations de musées, départements universitaires). Ainsi, leurs configurations varient d'un

territoire à un autre et témoignent de leur intégration inégale dans une écologie informationnelle soumise à des enjeux politique, économique et scientifique.

Cette approche par les acteurs rend possible la mise au jour du second apport de cette thèse, car le lien entre système informationnel et représentation muséale se décline autour de trois paramètres structurants, qui justifient de la difficulté d'obtenir une statistique internationale cohérente et conditionnent les visions de l'institution (*Chapitre 6, Chapitre 7*). En premier lieu, les systèmes d'information sont tributaires de contextes économique, politique, social et culturel, impliquant une diversité muséale géographiquement et géopolitiquement située. En second lieu, ces systèmes sont, par nature, imparfaits, du fait de leurs méthodes, de leur (dis)continuité, de leur développement : la représentation du phénomène muséal ne peut, de fait, qu'être partielle. Enfin, les systèmes d'information reposent sur un ensemble d'acteurs particuliers : cette représentation dépendant notamment d'un ensemble de personnalités fortes constitutives de ces travaux, des politiques de recrutement et interroge de fait, l'importance des formations muséales.

Si les portraits successifs de ces acteurs permettent de redonner de la substance à une production dite « invisible », structurée par des enjeux scientifiques, politiques, économiques, sociaux et culturels, ce qu'il est apparu tout au long de ces pages, c'est leur instabilité, voir leur fragilité. Elle peut s'expliquer par le positionnement récent de la question muséale au sein du champ plus large des politiques et des statistiques culturelles. Malgré le mandat et les compétences de certains acteurs (comme l'Institut für Museumsforschung en Allemagne ou le Muzejski Dokumentacijski Centar en Croatie), la majorité des acteurs opèrent à partir de domaines de compétences et d'expertise plus généraux. Cette situation marque le risque d'une certaine dissolution des intérêts, voire d'une concurrence endogène autour d'un même secteur, conditionnant le développement de données et de projets dédiés. Pour citer Clara Camacho (Direção-Geral do Património Cultural, Portugal), « les musées ne font plus l'objet d'autant d'attention que par le passé, lorsqu'il existait un organe directeur normal pour eux¹⁴⁹⁵ » (Annexe 1). Cette inconstance peut également être aggravée par les contextes économiques et sociaux. Je reprends ici l'exemple de la crise économique des *subprimes* en 2008, qui a provoqué la suppression du Portuguese Museum Institute (Institut portugais des Musées) et de l'Observatory of Cultural Activities (Observatoire des Activités culturelles), remplacés plus tard par d'autres institutions aux compétences modifiées. Le champ de la connaissance muséale est ainsi traversé par des transformations, des disparitions, des réorganisations, qui ont pour effet d'engendrer la modification ou la perte d'informations sur le champ muséal.

De manière bien plus globale, les connaissances produites sur les musées sont fonction des volontés et des enjeux du politique, qui y affectent — ou non — des ressources financières et humaines nécessaires (*Chapitre 5, Chapitre 7*). Si la dimension humaine autour de

¹⁴⁹⁵ « *Museums aren't being paid so much attention as they were in the past, when there was a normally governing body for them.* »

personnalités particulières est non négligeable pour pallier l'absence de directives politiques — en témoigne le rôle d'EGMUS en Europe — elle n'est pas toujours suffisante pour maintenir ces structures informationnelles de la manière la plus efficace et durable possible.

Les modalités d'actions de ces structures informationnelles, et par extension, l'existence de leurs productions, n'a pas seulement pour effet de proposer une ou plusieurs représentations du phénomène muséal. Surtout, elle réinterroge l'importance sociale accordée au musée (en tant que secteur) et à la recherche (en tant qu'activité) dans la sphère publique.

Modéliser le paysage muséal : réinvestir la tension entre reconnaissance et invisibilisation

Ce discours pourrait sembler marqué d'un certain fatalisme, sur le désintérêt et le risque pesant sur le monde muséal. Tel n'est pas mon propos : je pense, au contraire, que ce changement d'approche, la réinterrogation de ces axes qui sont fondamentalement liés à la production des connaissances a un potentiel régénérateur, voire créateur, qui s'incarne notamment dans l'approche que ces outils offrent pour aborder le phénomène muséal.

C'est là le troisième apport fondamental de cette thèse, qui tente de déconstruire les représentations issues d'un imaginaire de l'évolution du monde des musées, formé autour du *trope* de la diffusion du musée d'art universel, incarné par le musée du Louvre, et cherche à exploiter la difficulté constitutive du champ muséal à se définir. Elle ne s'applique pas à étudier les différentes typologies de musées, qui supposeraient « une relecture patiente des filiations historiques pour comprendre les répartitions et les orientations muséographiques choisis par chacun » (Chaumier, 2003, p. 20). Au contraire, cette recherche s'appuie sur l'hypothèse de visions différenciées du musée apparue au *Chapitre 2*, et objectivées par l'étude des listes et des bases de données sur un territoire (*Chapitre 3*, *Chapitre 4*) et par l'analyse de 269 définitions du musée produites à travers le monde (*Chapitre 9*). Ce faisant, elle ne prend plus pour porte d'entrée « le musée ». Comme le signale Serge Chaumier (2003) :

Le terme contribue à l'invisibilité sociale et à la confusion entre des institutions à l'histoire et aux projets hétérogènes. L'amalgame, sous un même vocable, a pour effet de faire disparaître les spécificités, de standardiser le développement de lieux les plus modestes. Il n'a pas seulement pour effet d'occulter une certaine diversité, il cherche aussi à unifier des devenirs. (p. 22)

Il s'agit ainsi d'engager une réflexion à partir du muséal, permettant de prendre en considération le développement du champ hors des bordures des systèmes de reconnaissance et de légitimation, et des définitions qui en maîtrisent la diversité à l'intérieur de leurs propres bornes (*Chapitre 8*). Cette approche a permis de faire émerger une grille de lecture du phénomène muséal qui se construirait autour d'un centre, de ses marges et de son hors-champ, à la manière de cercles concentriques dont les points de contact sont mouvants et peuvent être réévalués.

Cette configuration touche ainsi à deux types de modélisations. La première, géographique, en signale les effets en termes de répartition territoriale, mais également de géopolitique muséale. Elle peut ainsi s'appliquer à différentes lectures des espaces. En France, elle permet notamment de décrire l'organisation des établissements muséaux sur le territoire national, diffusés à partir de la capitale parisienne, la plus proche du pouvoir administratif, mais touchant jusque dans ses marges plus éloignées. À l'échelle mondiale, elle offre l'opportunité de réévaluer le *topos* autour d'une diffusion du modèle muséal européen dans le monde, que contrebalance l'émergence d'une vision muséologique en provenance d'Amérique latine (*Chapitre 9*). La seconde modélisation est d'ordre conceptuel, traduisant les modifications substantielles du champ muséal, soulignant le potentiel agrégatif et séparatif du muséal (*Chapitre 4*), qui permettent de dessiner une nouvelle cartographie relationnelle des populations pouvant être affiliées à ce phénomène.

La possibilité d'une application de cette grille de lecture suppose ainsi de comprendre les représentations du phénomène muséal à partir d'une opposition constitutive entre reconnaissance et invisibilisation, qui participe de l'évolution de ses frontières. Ainsi les efforts de définition et de redéfinition, soumis à cette tension, ne pourront jamais en exprimer toute l'extension, et tel n'est pas par ailleurs leur rôle. Néanmoins, il ne s'agit pas de considérer le monde muséal dans une description à partir de strates superposées et figées dans le temps et dans l'espace. Au contraire, ce modèle reconfigure les dynamiques et les échanges au sein du monde muséal, et souligne de fait son potentiel générateur. Car si ce schéma part d'un centre pour en exploiter ses périmètres, celles-ci constituent des zones de contacts dynamiques, dans lesquelles se jouent les transformations du phénomène muséal. C'est peut-être dans la « rébellion des marges » (Brulon Soares, 2022b, p. 98) que repose le futur des musées et de la muséologie.

Repenser les méthodes en muséologie : de nouvelles perspectives ?

Cette thèse prend ainsi le parti de redonner de la visibilité — et pourrait-on dire, une certaine légitimité — à tout un ensemble de productions et d'acteurs généralement écartés du monde muséal et des approches en muséologie. Cependant, les conclusions qui s'en dégagent laissent apparaître des résultats prometteurs pour cette discipline, non seulement dans les compréhensions renouvelées du phénomène muséal, mais également dans la prise en charge de nouvelles méthodologies de recherche.

Outre, peut-être, une meilleure connaissance du champ muséal, cette recherche propose de nouvelles méthodes — comme je le signalais en introduction —, notamment collectives, dont peut s'emparer la muséologie afin de répondre aux besoins de modélisation sollicités par Bernard Deloche (2001) et ainsi défendre sa scientificité et son autonomie. Elle suppose — comme une mise en abîme — d'ouvrir un débat sur les compétences nécessaires au sein des études muséales. Comme le signale Fiona Candlin, il s'agit d'une perspective à développer

dans les cursus universitaires, qui pourraient ainsi contribuer au développement de ce champ de recherche :

Je pense que nous devrions, dans le cadre des études muséales, faire des choses comme des modules sur la collecte et l'analyse des données, mais il y a une collecte de données critique et une compréhension du fait que la façon dont vous collectez les données façonne ce qu'il est possible de savoir. Il ne s'agit pas seulement d'un exercice instrumental. C'est un exercice incroyablement politique. La manière dont ces systèmes sont mis en place a une éthique et une politique qui ne semblent pas faire l'objet de discussions¹⁴⁹⁶. (Annexe 1)

Les perspectives ouvertes par ces questions, dont cette recherche est loin d'avoir épuisé tous les ressorts, sont multiples. Elles supposent une véritable prise de conscience pour engager les transformations de ce champ de recherche, qui ne peut fonctionner en vase clos avec le reste de la société, avec le monde des musées, et avec les développements traditionnels de la discipline.

Difficultés de paroles : des limites à ne pas dépasser

Le parti-pris de cette thèse, exprimé au *Chapitre 2*, mais faisant écho au travail de remise en perspective et de collecte engagée dans le *Chapitre 1*, est de développer une approche du phénomène muséal à partir de ses non-dits (ou de ses non-vus). Cette approche suppose évidemment des limites inévitables. D'une part, peu de travaux abordent ce sujet de manière frontale, comme si celui-ci n'avait que peu d'intérêt : la recherche menée ici s'appuie alors sur un effort de regroupement parcimonieux et de traitement de sources, souvent éclatées, parfois difficilement accessibles, car disparues ou considérées comme peu légitimes. Mais surtout, cette absence et ces lacunes sont significatives, s'attachant non plus à la pertinence même du sujet, mais à ses implications. Il m'est apparu tout au long de ce parcours une certaine difficulté à faire émerger, ou simplement à les diffuser quand l'information était donnée, une parole plus « libre » des personnes interrogées. Si certaines thématiques ont pu être abordées, le sujet des limites du phénomène muséal et de la possibilité de dépasser les systèmes de reconnaissance, de la mise en œuvre et de la légitimité d'outils ou de projets sortant de ce cadre, ou encore des relations entre acteurs issus de différentes sphères, restent des sujets délicats et peu dicibles.

S'il n'est pas de mon ressort d'en exposer et d'en affirmer les raisons, il m'apparaît néanmoins essentiel de pouvoir esquisser un début de compréhension de ces difficultés. Celles-ci ressortent notamment du positionnement — souvent institutionnel — des acteurs interrogés et de l'intégration de cette réflexion dans un cadre concurrentiel. Comme je l'ai notamment montré au *Chapitre 5* et au *Chapitre 7*, les volontés politiques sont essentielles dans le développement de ces structures informationnelles. La dépendance notamment aux subsides

¹⁴⁹⁶ « *I do think we should as part of museum studies, be doing things like modular zone on data collection and data analysis, but there's a critical data collection and understanding that how you collect data shapes what it's possible to know. It's not just a kind of instrumental exercise. It's an incredibly political exercise. How you set these systems up has got an ethics and politics to it, which just doesn't seem to get discussed.* »

publics rend ainsi nécessaire, dans un contexte de raréfaction de ressources, du support des acteurs du politique. J'en reviens ainsi aux réflexions opérées par Lianne Mc Tavish dans l'introduction de *Voluntary detours: small-town and rural museums in Alberta* (2021) — évoquées dans le *Chapitre 6* — qui souligne un certain sentiment de délégitimation des acteurs : la professionnalisation du secteur muséal constitue un enjeu fondamental, se constituant autour d'un espace en constante négociation, dont les systèmes de reconnaissance sont des facteurs de développement. L'exemple des métiers de la médiation culturelle, mentionné dans le *Chapitre 8*, en est significatif. Par ailleurs, comme l'avait par ailleurs déjà noté Kenneth Hudson en 1990,

l'influence la plus intéressante et la plus profonde des musées indépendants a peut-être été d'affaiblir, voire d'anéantir la croyance selon laquelle un emploi dans un musée est un emploi sûr. Quel que soit le pays, l'emploi dans un musée indépendant dépend en grande partie des besoins du moment¹⁴⁹⁷. (Hudson, 1990, p. 16)

D'une certaine façon apparaît en filigrane une certaine fragilité des professions muséales, nécessitant d'être socialement légitimées, malgré l'existence d'une organisation de représentation mondiale, au poids politique et symbolique. Peut-être même, et on ne peut ici que le suggérer, ce contexte suppose également de faire émerger des questionnements en termes de trajectoire de carrière. Pourtant, malgré cette logique de délégitimation, les apports d'une meilleure connaissance sur les musées devraient contribuer à sa reconnaissance auprès des représentants de ce secteur ainsi que des pouvoirs politiques et économiques.

Ouverture(s)

Le travail réalisé n'a pas vocation à poser des conclusions strictes et figées, mais bien de mettre au jour de nouvelles grilles de lecture du phénomène muséal, à partir des connaissances que nous en avons. Si j'ai tenté dans le cadre de cette thèse d'élaborer des « choses qui tiennent » — pour reprendre l'expression d'Alain Desrosières (1989) — en explorant des territoires et des acteurs divers, l'unité de cette recherche est loin d'être indépassable, car elle est elle-même tributaire de choix méthodologiques, d'un contexte spécifique et évidemment, du temps consacré à sa réalisation. J'ai souhaité, tout au long de ces chapitres, expliciter ces décisions, et indiquer les espaces d'exploration possibles, mais non réalisés. Il me semble néanmoins que cette recherche est riche d'ouvertures à envisager. Dans la perspective de contribuer et de renforcer la légitimité de ce domaine de recherche, jusqu'ici peu développé dans les travaux issus de la muséologie, mais qui me semble fondamental, deux modalités apparaissent prometteuses.

D'une part, il serait possible de confirmer et d'affermir les analyses autour des listes et des bases de données, à la fois comme champ et comme objet de recherche, en les confrontant à des terrains « physiques », permettant de visiter ces lieux, ces dispositifs — on

¹⁴⁹⁷ « *Perhaps the most interesting and most far-reaching influence of the independant museums has been to weaken and possibly shatter the belief that a museum job is a safe job. In whatever country, employment in an independant museum depends very much on the needs of the moment.* »

pourrait ici reprendre le terme de « paysage » — et en interrogeant leur propriétaire ou les acteurs locaux (politiques, touristiques), comme ont pu le faire sur d'autres territoires Fiona Candlin (2022) au Royaume-Uni et Lianne McTavish (2021) au Canada. Ces nouveaux espaces de recherche constitueraient également une opportunité de réintégrer les conceptions, les perceptions et les vécus des publics, grands absents de ce travail, pour affermir une représentation du phénomène muséal multisituée et compréhensive.

Ce rapprochement entre un territoire et sa perception peut également être appliqué au regard des dynamiques mondiales apparues au *Chapitre 9*. La typologie muséale qui a été développée, offrant plus de possibilités de lecture qu'elle ne permet d'établir des frontières fixes entre visions du phénomène muséal, pourrait prendre une tout autre ampleur à partir d'enquêtes ancrées dans la matérialité du territoire et des expériences, et je ne peux que les appeler de mes vœux.

Dans cette même volonté d'offrir un regard renouvelé sur la muséologie et de redonner de la substance aux analyses opérées tout au long des pages de cette thèse, il me semble essentiel de redonner une place aux hommes et aux femmes contribuant aux systèmes d'information cités dans l'histoire de la muséologie. Comme avait pu le faire Edward Alexander dans *Museums Masters* (1983), inspirant notamment l'ouvrage *Écrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs* (Bergeron, et al., 2020), il serait possible — afin de participer à leur positionnement dans le champ muséal — de replacer les personnalités particulières, contribuant au développement des systèmes informationnels et permettant par ce biais à la production de connaissance sur les musées, dans une histoire de la muséologie. Cette approche par personnalités — comme une prosopographie des acteurs — incarnant le développement de cette branche de la muséologie s'inscrit dans une double réflexivité. Il ne s'agit pas tant de savoir qui est au fondement de cette réflexion particulière sur les musées que d'inscrire ces individualités dans un champ de recherche plus global, permettant de prendre en considération leurs formations, leurs actions, leurs stratégies, et positionner les connaissances produites sur le phénomène muséal.

Ces premières pistes, qui pourront évidemment en développer d'autres, contribuent évidemment — et c'est là ma conviction profonde — au dynamisme et à l'avenir de la recherche. Pour autant, elles ne peuvent être envisagées sans replacer ce travail dans son contexte. Car, comme un jeu de miroir, une production de connaissance faisant écho à une autre, la réalisation de cette thèse résonne avec les problématiques rencontrées et soulevées par les acteurs des structures des systèmes d'information. Plusieurs éléments s'y retrouvent : le besoin de légitimité à partir d'une structure institutionnelle, l'intérêt porté à ce sujet par un faible nombre d'acteurs dont le rôle est absolument structurant pour sa réalisation, la nécessité de ressources financières et temporelles, mais également le manque de compétences — supposant formations et collaborations — et de volontés politiques. L'avenir de la muséologie doit également s'envisager à partir de son contexte de développement, que souligne la recension récente de formations muséales dans le monde (Doyen et Mairesse, 2022). Malgré une forte augmentation des cursus universitaires, accompagnant les transformations du monde

des musées et son besoin en compétences spécifiques, son ancrage spécifique n'est pas prédominant (Doyen et Mairesse, 2022, p. 38). Cette fragilité pose d'autant plus question au regard du fonctionnement du secteur universitaire (Wauthy, 2006), dont la structure concurrentielle — endogène et exogène — s'inscrit dans un contexte de rationalisation budgétaire et de précarisation des emplois. De la même manière, comme je l'ai évoqué au *Chapitre 8*, la place des chercheurs et des chercheuses interroge leur rôle et leurs relations au sein d'un secteur perçu par le biais de sa professionnalisation.

Que cette conclusion soit ainsi un plaidoyer pour la recherche sur les musées, car si est apparue au fil des pages de thèse la question de la légitimité sociale des musées, celle de la recherche est tout aussi essentielle. J'espère que le travail réalisé pourra y contribuer.

Références bibliographiques

Les références bibliographiques présentées ici mêlent à la fois sources primaires et secondaires. Afin que le lecteur puisse d'y retrouver, elles sont uniquement classées par ordre alphabétique et correspondant aux éléments cités dans le texte principal et les annexes. Néanmoins, d'autres références et ouvrages pourraient témoigner de l'étendu de ce sujet. Je tiens ma bibliographie extensive à disposition du lecteur qui souhaiterait la consulter.

A

- ABBEY, D., et CAMERON, D. F. (1959). *The Museum Visitor* (1-3). Information Service of the Royal Ontario Museum.
- ABOUDRAR, B. N., MAIRESSE, F., et MARTIN, L. (2021). *Géopolitiques de la culture : L'artiste, le diplomate et l'entrepreneur*. Armand Colin.
- ABUNGU, G. O. (2019). Museums : Geopolitics, Decolonisation, Globalisation and Migration. *Museum International*, 71(1-2), 62-71. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638030>
- ABUNGU, G. O., ANDERSON, M., SANDAHL, J., et WEST Jr., R. (2020). *Reflexions on our resignation from the ICOM MDPP2*. <https://icomsweden.se/wp-content/uploads/2020/07/REFLECTIONS-ON-OUR-RESIGNATION-FROM-THE-ICOM-MDPP2.pdf?fbclid=IwAR2sU81SNEpX55wv3AUXWIHHICtb3A28NN9EWC6cRCed0I-fYhflcRtyxw>
- ACADEMIE FRANÇAISE. (1762). *Dictionnaire de l'Académie françoise* (4^e édition, Vol. 2). Vve B. Brunet. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A4M1409>
- ACADEMIE FRANÇAISE. (1798). *Dictionnaire de l'Académie française* (5^e édition, Vol. 2). J. J. Smits. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A5M1434>
- ACADEMIE FRANÇAISE. (1835). *Dictionnaire de l'Académie Française* (6^e édition, Vol. 2). Firmin-Didot frères. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6M1591>
- ACADEMIE FRANÇAISE. (1878). *Dictionnaire de l'Académie française : Dans laquelle on a reproduit pour la première fois les préfaces des six éditions* (7^e édition, Vol. 2). F. Didot. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A7M1739>
- ACADEMIE FRANÇAISE. (1935). *Dictionnaire de l'Académie française* (8^e édition, Vol. 2). Hachette. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8M1756>
- ACADEMIE FRANÇAISE. (2011). *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e édition, Vol. 3). Librairie Arthème Fayard & Imprimerie nationale. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M3244>
- Act No. CLV of 2016 on Official Statistics, (2016). https://www.ksh.hu/docs/bemutakozas/eng/act_no_clv_of_2016_on_official_statistics.pdf
- ADAMS, G. K. (2020, mars 17). *Museums and galleries close as coronavirus emergency intensifies*. Museums Association. <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2020/03/17032020-museum-closures-coronavirus-covid-19/>
- ADAMS, G. K. (2021, mars 2). *Ideological rift persists as Icom restarts museum definition consultation*. Museums Association.

- <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2021/03/ideological-rift-persists-as-icom-restarts-museum-definition-consultation/>
- ADAMS, G. K. (2023, juin 20). *Research project to examine UK museum closures from 2000 to 2025*. Museums Association. <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2023/06/research-project-to-examine-uk-museum-closures-from-2000-to-2025/>
- ADOTEVI, S. S. (1972). Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains [1971]. Dans ICOM (Éd.), *Actes de la neuvième Conférence Générale de l'ICOM : le musée au service des hommes aujourd'hui*. (p. 19-30). ICOM.
- AFP, et RTBF Culture. (2013, février 11). Un musée de l'histoire des féminismes en projet en France. RTBF. <https://www.rtbf.be/article/un-musee-de-lhistoire-des-feminismes-en-projet-en-france-11150699>
- AGAMBEN, G. (2006). Théorie des dispositifs (M. Rueff, Trad.). *Po&sie*, 115(1), 25. <https://doi.org/10.3917/poesi.115.0025>
- AGENCIJA ZA STATISTIKU BOSNE I HERCEGOVINE. (2022). *Kultura i umjetnost 2021*. Agencija za statistiku Bosne i Hercegovine.
- AKRICH, M., CALLON, M., et LATOUR, B. (Éds.). (2006). *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*. Mines.
- AKSOY, S. (2019). *Lettre de la Présidente Suay Aksoy aux membres de l'ICOM*. https://gallery.mailchimp.com/fc89d8adc65a4e85a807fb5db/files/17f40070-506f-4a6a-923a-98869d59b333/Letter_from_President_Suay_Aksoy_to_all_ICOM_Members.pdf
- AKSOY, S. (2020a). *Letter of resignation*. <https://comcol.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/9/2020/07/Resignation-of-President-Suay-Aksoy.pdf>
- AKSOY, S. (2020b, juin 21). *Message d'au revoir de la Présidente Suay Aksoy*. International Council of Museums. <https://icom.museum/fr/news/message-dau-revoir-de-la-presidente-suay-aksoy/>
- ALBERTA MUSEUMS PROJECT. (s. d.). *Introduction*. Alberta Museums Project. <http://albertamuseumsproject.com/index.html>
- ALEXANDER, E. P. (1983). *Museum masters : Their museums and their influence*. American Association for State and Local History.
- ALEXANDER, E. P., et ALEXANDER, M. (2008). *Museums in motion : An introduction to the history and functions of museums* (2^e édition). AltaMira Press.
- ALEXANDER, V. D., BLANK, G., et HALE, S. A. (2018). TripAdvisor Reviews of London Museums : A New Approach to Understanding Visitors. *Museum International*, 70(1-2), 154-165. <https://doi.org/10.1111/muse.12200>
- ALIBERT, D., BIGOT, R., et HATCHUEL, G. (2005). *Fréquentation et image des musées au début 2005* (R240). CREDOC. <https://www.credoc.fr/publications/frequentation-et-image-des-musees-au-debut-2005>
- ALIBERT, D., BIGOT, R., et HATCHUEL, G. (2006). *Aller au musée : Un vrai plaisir, mais une attente de convivialité et de pédagogie* (CONSOMMATION&MODES DE VIE N°CMV195). CREDOC.
- ALLAN, D. A. (1959). Le rôle des musées. Dans Unesco (Éd.), *L'Organisation des musées : Conseils pratiques* (p. 13-29). Unesco.
- ALLARD, M., et LEFEBVRE, B. (2011). *La formation en muséologie et en éducation muséale à travers le monde*. <http://sbiproxy.uqac.ca/login?url=https://international.scholarvox.com/book/88816090>
- ALLIN, P. (2000). The development of comparable European cultural statistics. *Cultural Trends*, 10(37), 65-75. <https://doi.org/10.1080/09548960009365109>

- ALSOP, J. (1982). *The rare art traditions : The history of art collecting and its linked phenomena wherever these have appeared*. Thames and Hudson.
- ALTSHULER, B. (1994). *The avant-garde in exhibition : New art in the 20th century*. Abrams.
- ALTSHULER, B. (Éd.). (2005). *Collecting the new : Museums and contemporary art*. Princeton University Press.
- ALTSHULER, B. (Éd.). (2008). *Salon to biennial : Exhibitions that made art history*. Phaidon.
- ALTSHULER, B. (2013). *Biennials and Beyond : Exhibitions that made art history*. Phaidon.
- AMBROSE, T., et PAINE, C. (2018). *Museum basics : The international handbook* (4e édition). Routledge.
- AMERICAN ALLIANCE OF MUSEUMS. (1986, 2000). *AAM Code of Ethics for Museums*. American Alliance of Museums. <https://www.aam-us.org/programs/ethics-standards-and-professional-practices/code-of-ethics-for-museums/>
- AMERICAN ALLIANCE OF MUSEUMS. (s. d.). *Accredited Museums. Museums Committed to Excellence*. American Alliance of Museums. <http://ww2.aam-us.org/resources/assessment-programs/accreditation/accredited-museums>
- AMERICAN ALLIANCE OF MUSEUMS. (1970). *Museum accreditation : A report to the profession*. American Association of Museums.
- AMERICAN ALLIANCE OF MUSEUMS (Éd.). (1976). Looking at accreditation (Dossier). *Museum News*, 55(2), 15-26.
- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS et FEDERAL COUNCIL ON THE ARTS AND THE HUMANITIES. (1969). *America's museums; the Belmont report. A report to the Federal Council on the Arts and the Humanities*.
- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS (Éd.). (1980). Beyond the beginning : Accreditation after 10 years (Dossier). *Museum News*, 60(1), 33-70.
- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS, et SWINNEY, H. J. (1982). *Professional standards for museum accreditation the handbook of the accreditation program of the American Association of Museums*. American Association of Museums.
- AMES, P. (1990). Breaking new ground : Measuring museums' merits. *Museum Management and Curatorship*, 9(2), 137-147. <https://doi.org/10.1080/09647779009515204>
- ANDERSON, M. (2019). Towards Cultural Democracy : Museums and their Communities. *Museum International*, 71(1-2), 140-149. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638070>
- ANDIA, B. [de] (Éd.). (2004). *Les musées parisiens : Histoire, architecture et décor*. Action artistique de la ville de Paris.
- ANDREACOLA, F. (2014). Musée et numérique, enjeux et mutations. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 5. <https://doi.org/10.4000/rfsic.1056>
- ANTILLE, D. (2019a). Pour un musée polyphonique. Dans D. Antille (Éd.), *Retour à l'objet, fin du musée disciplinaire?* (p. 5-26). Peter Lang.
- ANTILLE, D. (Éd.). (2019b). *Retour à l'objet, fin du musée disciplinaire?* Peter Lang.
- ANTONOVA, I. (1973). *Lettre d'Irina Antonova, adressée à Hugues de Varine, datée du 18 avril 1973* (ART. 2. Statuts et Règlements 1973-1974, Sous dossier « 1973-1974 »). Archives de l'ICOM.
- APUR, Atelier parisien d'urbanisme. (2016). *Lieu culturel existant. Recensement des lieux culturels accueillant du public existants et cartographiés dans le cadre de l'étude « Grand Paris Express et lieux culturels » en juin 2015*. APUR. <https://opendata.apur.org/datasets/lieu-culturel-existant/explore?showTable=true>
- ARONSSON, P., et ELGENIUS, G. (Éds.). (2014). *National museums and nation-building in Europe, 1750-2010 : Mobilization and legitimacy, continuity and change*. Routledge.
- ARPIN, R. (1999). *La fonction politique des musées*. Fides; Musée de la civilisation.

- ARPIN, R. (2000a). La révolution tranquille des musées. Dans : S. Jaumain (Éd.), *Les musées en mouvement : Nouvelles conceptions, nouveaux publics (Belgique, Canada)* (p. 19-37). Editions de l'Université de Bruxelles.
- ARPIN, R. (2000b). *Notre patrimoine, un présent du passé : Abrégé de la proposition présentée à madame Agnès Maltais ... Par le Groupe-conseil sous la présidence de monsieur Roland Arpin*. Ministère de la culture et des communications. <http://www.politique-patrimoine.org/PDF/Abrege.pdf>
- Arrêté du 5 mai 2022 retirant l'appellation « musée de France » en application de l'article L. 442-3 du code du patrimoine, (2022).
<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/arrete/2022/5/5/MICCC2201076A/jo/texte>
- Arrêté du 20 décembre 2018 retirant l'appellation « musée de France » en application de l'article L. 442-3 du code du patrimoine, (2018).
<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/arrete/2018/12/20/MICCC1900059A/jo/texte>
- Arrêté du 21 mars 2011 attribuant l'appellation « Musée de France » en application de l'article L. 442-1 du code du patrimoine, (2011).
<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/arrete/2011/3/21/MCCCC1106335A/jo/texte>
- Arrêté du 23 juin 2008 approuvant le transfert de propriété des collections et attribuant l'appellation « musée de France » en application des articles L. 451-8 et L. 442-1 du code du patrimoine, (2008).
<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/arrete/2008/6/23/MCCCF0813890A/jo/texte>
- ART COUNCIL ENGLAND. (s. d.). *List of Accredited Museums*. Arts Council England. Consulté 13 novembre 2023, à l'adresse <https://www.artscouncil.org.uk/supporting-arts-museums-and-libraries/uk-museum-accreditation-scheme/about-accreditation>
- ART COUNCIL ENGLAND. (2018). *Accreditation Standard—Accreditation Scheme for Museums and Galleries in the United Kingdom*. Art Council England.
<https://www.artscouncil.org.uk/supporting-arts-museums-and-libraries/uk-museum-accreditation-scheme/about-accreditation#t-in-page-nav-1>
- ARTOTHEQUE ANTONIN ARTAUD. (s. d.). *Qu'est-ce que l'artothèque ?* Artothèque Antonin Artaud à Marseille. <http://www.artothequeantoninartaud.fr/quest-ce-que-lartotheque/>
- ASSOCIATION BIBLE ET TERRE SAINTE. (2014, janvier 12). *Le musée Bible et Terre Sainte*. Bible et Terre Sainte. <https://bibleterresainte.wordpress.com/le-musee/>
- ASSOCIATION CALES SAINT-DENIS DE LAMANON. (s. d.). *Le musée de Calès de l'Association Calès Saint-Denis de Lamanon*. Association Calès Saint-Denis de Lamanon.
<http://www.cales-lamanon.fr/lemuseedecales/>
- ASSOCIATION DES BIBLIOTHECAIRES DEPARTEMENTAUX. (2023, mars 23). *Une nouvelle typologie pour les bibliothèques ! ABD*. <https://www.abd-asso.org/actualite/une-nouvelle-typologie-pour-les-bibliotheques/>
- ASSOCIATION DES MUSEES SUISSES. (s. d.). *Statistiques*. museums.ch.
<https://www.museums.ch/fr/notre-engagement/communication/statistiques-1779.html>
- AUBOUIN, N., et Kletz, F. (2018). Ombres et lumières sur la médiation : Une activité en quête de profession. *L'Observatoire*, N° 51(1), 12-15. <https://doi.org/10.3917/lobs.051.0012>
- AUDIT COMMISSION FOR LOCAL AUTHORITIES and the NATIONAL HEALTH SERVICE IN ENGLAND AND WALES (Éd.). (1991). *The road to Wigan Pier? Managing local authority museums and art galleries*. H.M.S.O.
- AUFAURE, C., et SINGER, J. (2017). *Paris Musées : Histoire des musées de la Ville de Paris*. Paris-musées, les musées de la Ville de Paris.
- AUGUST, R. S. (1983). Museum : A Legal Definition. *Curator: The Museum Journal*, 26(2), 137-153. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1983.tb00602.x>

AVERTY, C. (2020, octobre 22). L'histoire des musées s'écrit encore. *Le Monde.fr*.
https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/10/22/l-histoire-des-musees-s-ecrit-encore_6056923_3246.html

B

- BABELON, J.-P., et Chastel, A. (2010). *La notion de patrimoine* (Quatrième réimpression). Liana Levi.
- BADULESCU, C., et DE LA VILLE, V.-I. (Éds.). (2019). La médiation muséale au prisme du numérique. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 16.
<https://doi.org/10.4000/rfsic.5581>
- BAGHLI, A., BOYLAN, P. J., et HERREMAN, Y. (1998). *Histoire de l'ICOM : 1946-1996*. ICOM : Maison de l'Unesco.
- BAILEY, N. (Éd.). (1763). *An universal etymological English dictionary* (20^e édition). T. Osborne et 27 others. <https://archive.org/details/universaletymolo00bail/page/n5/mode/2up>
- BALLARINI, M. (2020). Musées et financements participatifs. Nouvelles pratiques et représentations. *Réseaux*, 219(1), 203-240. <https://doi.org/10.3917/res.219.0203>
- BALLATORE, A., et CANDLIN, F. (2022). A geography of UK museums. *Transactions of the Institute of British Geographers*, tran.12578. <https://doi.org/10.1111/tran.12578>
- BALLE, C. (1996). La sociologie des musées : Un domaine de recherche. Dans Direction de l'information scientifique et technique et des bibliothèques et Direction des Musées de France (Éds.), *Musées & recherche : Actes du colloque, [tenu à] Paris, Musée national des arts et traditions populaires, les 29, 30 novembre et 1er décembre 1993* (p. 285-295). OCIM.
- BALLE, C. (2000). Les musées, émergence d'un nouveau modèle. Dans : Direction des musées de France, Centre de sociologie des organisations (France), et Musée national du Moyen Âge (Éds.), *Publics & projets culturels : Un enjeu des musées en Europe : Journées d'étude, 26 et 27 octobre 1998, Paris, Musée national du Moyen Age* (p. 137-145). Harmattan.
- BALLE, C. (2001). Sociologie, musées et publics. *Bulletin du Musée National d'Art de Catalogne*, 5, 109-117.
- BALLE, C. (2003). Musées, changement et organisation. *Culture & Musées*, 2(1), 17-33.
<https://doi.org/10.3406/pumus.2003.1176>
- BALLE, C., et POULOT, D. (2004). *Musées en Europe : Une mutation inachevée*. La Documentation française.
- BALLE, C., et POULOT, D. (2020). *Musées en Europe : Tradition, mutation et enjeux* (2^e édition). La Documentation française.
- BANN, S. (2003). The Return to Curiosity : Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display. Dans : A. MCCLELLAN (Éd.), *Art and its Publics* (p. 117-132). Blackwell Publishing Ltd.
<https://doi.org/10.1002/9780470775936.ch5>
- BARNAUD, G. (1959). *Répertoire des musées de France et de la Communauté*. Institut pédagogique national.
- BARNAUD, G. (1968). *Guide des musées de Paris*. Arts et métiers graphiques.
- BARNAUD, G., et SAMOYAU, J.-P. (1982). *Répertoire des musées et collections publiques de France*. Réunion des musées nationaux.
- BARROSO, É., et VAILLANT, E. (Éds.). (1994). *Musées et sociétés*. Direction des musées de France.
- BARROT, O., et LE VAVASSEUR, G. (2006). *Guide Dexia des musées en France*. Le Cherche Midi.

- BARY, M.-O. de, DESVALLEES, A., et WASSERMAN, F. (Éds.). (1994). *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie 2* (Vol. 2). Editions W ; M.N.E.S.
- BASSO, A., et FUNARI, S. (2004). A Quantitative Approach to Evaluate the Relative Efficiency of Museums. *Journal of Cultural Economics*, 28(3), 195-216.
- BASSO PERESSUT, L. (1999). *Musées : Architectures 1990-2000* (M. Pozzoli, Trad.). Actes Sud ; Motta.
- BAUDRILLARD, J. (1968). *Le système des objets*. Gallimard.
- BAYART, D., et BENGHOZI, P.-J. (1993). *Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger*. La Documentation française.
- BAZIN, G. (1967). *Le Temps des musées*. Desoer.
- BECKER, H. S. (2010). *Les mondes de l'art [1982]* (J. Bouniort, Trad.). Flammarion.
- BEKENOVA, K. (2023). African museums and their participation in the debates on the ICOM new museum definition. *Museum History Journal*, 16(2), 141-161. **Erreur ! Référence de lien hypertexte non valide.**
- BELAËN, F. (2005). L'immersion dans les musées de science : Médiation ou séduction ? *Culture & Musées*, 5(1), 91-110. <https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1215>
- BELGIUM.BE. (s. d.). *La Belgique, un Etat fédéral*. Belgium.be. Informations et services officiels. https://www.belgium.be/fr/la_belgique/pouvoirs_publics/la_belgique_federale
- BELLAIGUE, M., et NONAS, R. (1996). Premières réflexions. *Museology and art, XVIIIth Annual Conference of Icofom, Rio de Janeiro, 10-20 mai 1996, PrePrints*, 31-33.
- BELTRAME, T. N. (2012). Un travail de Pénélope au musée : Décomposer et recomposer une base de données. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 6(1). <https://doi.org/10.3917/rac.015.0255>
- BELTRAME, T. N., et JUNGEN, C. (2013). Cataloguer, indexer, encoder : Ou comment les données prennent vie. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 7, 4(4), 747. <https://doi.org/10.3917/rac.021.0747>
- BENAITEAU, M. (2023, 5 janvier). 7,8 millions de visiteurs au musée du Louvre en 2022. Espace presse du musée du Louvre. <https://presse.louvre.fr/7-8-millions-de-visiteurs-au-musee-du-louvre-en-2022/>
- BENES, J. (1987). Contribution au symposium. *Icofom Study Series*, 12, 71-80.
- BENHAMOU, F. (2002). *L'économie du star-system*. Jacob.
- BENHAMOU, F. (2003). *L'économie de la culture* (4e édition). La Découverte.
- BENHAMOU, F. (2008). Généraliser la gratuité des musées nationaux ? Une mauvaise réponse... à une mauvaise question. *Esprit*, Juin(6), 83. <https://doi.org/10.3917/espri.0806.0083>
- BENNETT, T. (1988). The Exhibitionary Complex. *New formations*, 4, 73-102.
- BENNETT, T. (1990). The political rationality of the museum. *Continuum*, 3(1), 35-55. <https://doi.org/10.1080/10304319009388148>
- BENNETT, T. (1995). *The birth of the museum : History, theory, politics*. Routledge.
- BENNETT, T. (2004). *Pasts beyond memory : Evolution museums colonialism*. Routledge.
- BENNETT, T. (2015). Thinking (with) museums. From exhibitionary complex to governmental assemblage. Dans : A. Witcomb et K. Message (Éds.), *The International Handbooks of Museum Studies : Museum Theory*. (Vol. 1). Wiley-Blackwell.
- BENNETT, T., et JOYCE, P. (Éds.). (2010). *Material powers : Cultural studies, history and the material turn*. Routledge.
- BERCK, B. (1992). Musées : Quelles limites? *Museum International (Édition Française)*, 44(2), 69-72. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1992.tb00473.x>
- BERGERON, Y. (2014). Musées et muséologie au-delà de l'Atlantique. Dans : A. GOB et N. DROUGUET (Éds.), *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels* (4e édition). Armand Colin.

- BERGERON, Y. (2016). Musées et muséologie : Entre cryogénéisation, ruptures et transformations. Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (p. 229-246). La Documentation française.
- BERGERON, Y. (2022). Préservation. Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Dictionnaire de muséologie* (p. 527-530). Armand Colin.
- BERGERON, Y., et BAILLARGON, L. (2018). Musées et contrat social : Les enjeux du vivre ensemble et de la gouvernance. Dans : È. LAMOUREUX et M. UHL (Éds.), *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines* (p. 31-46). Presses de l'Université Laval.
- BERGERON, Y., et COTE, J.-A. (Éds.). (2016). « Diriger sans s'excuser » : *Patrimoine, musée et gouvernance selon Roland Arpin*. L'Harmattan.
- BERGERON, Y., DEBARY, O., et MAIRESSE, F. (Éds.). (2020). *Écrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs. Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique*. Icofom.
- BERGERON, Y., et LOGET, V. (Éds.). (2021). *Du sens et du plaisir : Une muséologie pour les visiteurs. Musée et exposition selon Raymond Montpetit*. L'Harmattan.
- BERNADAC, F. M. F. (1895). *Le musée d'artillerie*. Berger-Levrault & Cie.
- BERNARD, F., et JOULE, R.-V. (2005). Le pluralisme méthodologique en sciences de l'information et de la communication à l'épreuve de la « communication engageante ». *Questions de communication*, 7, 185-208. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4647>
- BERTIN, M. (2019). Décoloniser les musées du Pacifique : Quelques défis pour le futur. Dans : K. Smeds (Éd.), *The future of tradition in Museology. Materials for a discussion*. (p. 22-26). ICOFOM.
- BERTIN, M. (2020). La statuette ambassadrice : Diplomatie kanak au musée du quai Branly. *Terrain*, 73, 228-235. <https://doi.org/10.4000/terrain.20572>
- BERTINET, A. (2015). *Les musées de Napoléon III : Une institution pour les arts, 1849-1872*. Mare & Martin.
- BERTRAND-RIVAL, J.-F. (1801). *Précis historique, physiologique et moral des principaux objets en cire préparée et colorée d'après nature qui composent le muséum de J.-Fois Bertrand-Rival*. Imprimerie Richard. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96905363>
- BIBLIOTHEQUE PUBLIQUE D'INFORMATION DU CENTRE POMPIDOU (Éd.). (1997). *Le musée et la bibliothèque, vrais parents ou faux amis ?* Bibliothèque publique d'information, Centre Georges-Pompidou.
- BINNI, L., et PINNA, G. (1989). *Museo : Storia e funzioni di una macchina culturale dal '500 a oggi*. Garzanti.
- BLACK, G. (2012). *Transforming museums in Twenty-First Century*.
- BLOCH, M. J. (2004). Le musée, organisme à but non lucratif. *ICOM News*, 57(2), 4-5.
- BLOCH, M. J. (2003, juin 19). *Definition of museum*. ICOM-L Archives - International Council of Museums Discussion List. <https://home.ease.lsoft.com/scripts/wa-HOME.exe?A2=ICOM-L;957004f4.0306&S=>
- BOCOUM, H., CREMIERE, C., FEAU, E., et MUSEUM D'HISTOIRE NATURELLE DU HAVRE (Éds.). (2018). *Vers le musée africain du XXI^e siècle : Ouverture et coopération*. MkF.
- BOISSY D'ANGLAS, F. (1794). *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement et sur divers établissements nécessaires à l'enseignement adressées à la Convention Nationale et au Comité d'instruction Publique*. Imprimerie nationale. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48853h.image>
- BOLAÑOS, M. (2008). *Historia de los museos en España : Memoria, cultura, sociedad* (2^e édition, revue et augmentée). Ediciones Trea.
- BONDIL, N., MEUNIER, A., et ROSE, J. (2019). Vers un musée humaniste et inclusif. *La Lettre de l'OCIM*, 182, 54-57. <https://doi.org/10.4000/ocim.2394>

- BONILLA-MERCHAV, L. (2019). Letting Our Voices Be Heard : MDPP Roundtables on the Future of Museums. *Museum International*, 71(1-2), 160-169. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638073>
- BONILLA-MERCHAV, L., et BRULON SOARES, B. (2022). Arriving at the Current Museum Definition : A Global Task and a Decentralising Exercise. *Museum International*, 74(3-4), 134-147. <https://doi.org/10.1080/13500775.2022.2234200>
- BONNAFFE, E. (1884). *Dictionnaire des amateurs français au XVIIe siècle*. A. Quentin.
- BORDEAUX, M.-C. (2016). Marie-Christine Labourdette, Les Musées de France : Paris : PUF (coll. « Que sais-je ? »), 2015. *Culture & musées*, 27, 150-151. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.1042>
- BORDEAUX, M.-C., et CAILLET, É. (2013). La médiation culturelle. Pratiques et enjeux théoriques. *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture, Hors-série*, Article Hors-série. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.749>
- BOTTE, J. (2017). Les musées de femmes : De nouvelles propositions autour du genre et du rôle social du musée. *Culture & musées*, 30, 51-71. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.1181>
- BOTTE, J., DOYEN, A., et UZLYTE, L. (2017). « Ceci n'est pas un musée » : Panorama géographique et historique des définitions du musée. Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Définir le musée du XXI^e siècle : Matériaux pour une discussion*. Icofom. https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/03/2017_definir_le_musee_du_XXIe_siecle.pdf
- BOUCHER, F. (1937). Statistiques. Généralités pour l'Exposition de Muséographie. *L'Amour de l'art*, 18, 1-32.
- BOUGHZALA, Y., MOSCAROLA, J., et HERVE, M. (2014). Sphinx Quali : Un nouvel outil d'analyses textuelles et sémantiques. *JADT 2014 : 12es Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles*. https://www.lesphinx-developpement.fr/wp-media/uploads/2020/01/SphinxQuali_YB_JM_MH_JADT2014.pdf
- BOUGNOUX, D. (1993). *Sciences de l'information et de la communication*. Larousse.
- BOUQUILLARD, O. (1995). Qu'est-ce que MUSEOSTAT ? *Musées et collections publiques de France*, 208, 62-65.
- BOTTE, O. (1998). Peut-on vraiment classer les musées par disciplines ? Les modes d'intérêt thématique du public, le cas des musées d'histoire. Dans : M.-H. JOLY et T. COMPERE-MOREL (Éds.), *Des musées d'histoire pour l'avenir* (p. 143-150). Editions Noësis.
- BOUQUILLON, P., MIEGE, B., et MOEGLIN, P. (2013). *L'industrialisation des biens symboliques : Les industries créatives en regard des industries culturelles*. Presses universitaires de Grenoble.
- BOURDIEU, P. (1994). *Raisons pratiques : Sur la théorie de l'action*. Éditions du Seuil.
- BOURDIEU, P. (2007). *Science de la science et réflexivité : Cours du Collège de France 2000 - 2001* (3. éd). Éd. Raisons d'agir.
- BOURDIEU, P. (2015). *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire [1992]* (Édition revue et corrigée). Éditions du Seuil.
- BOURDIEU, P., et DARBEL, A. (1966). *L'amour de l'art*. Editions de Minuit.
- BOURE, R. (2007). L'histoire des sciences de l'information et de la communication (2). Le cas des origines littéraires des SIC. *Questions de communication*, 11, 257-287. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7358>
- BOWKER, G. C. (2000). Biodiversity Datadiversity. *Social Studies of Science*, 30(5), 643-683. <https://doi.org/10.1177/030631200030005001>
- BOWKER, G. C., et STAR, S. L. (1999). *Sorting things out : Classification and its consequences* (1^e édition). MIT Press.
- BOWKER, G. C., et STAR, S. L. (2000). Invisible Mediators of Action : Classification and the Ubiquity of Standards. *Mind, Culture, and Activity*, 7(1-2), 147-163. <https://doi.org/10.1080/10749039.2000.9677652>

- BOYANCE, P. (1937). *Le culte des muses chez les philosophes grecs : Études d'histoire et de psychologie religieuses*. E. de Boccard.
- BOYLAN, P. J. (Éd.). (2004). *Running a museum : A practical handbook*. ICOM.
- BRESON, M. (2015, avril 29). *Quel avenir pour le Musée Arménien de France fermé il y a 20 ans à Paris ? - France Bleu*. Ici, par France Bleu et France 3. <https://www.francebleu.fr/infos/societe/quel-avenir-pour-le-musee-armenien-de-france-ferme-il-y-a-20-ans-paris-1430300922>
- BRISSON, C. (1956). Les musées de Normandie. *Études Normandes*, 20(73), 401-416. <https://doi.org/10.3406/etnor.1956.3158>
- BROC, N. (1974). Un Musée de Géographie en 1795. *Revue d'histoire des sciences*, 27(1), 37-43. <https://doi.org/10.3406/rhs.1974.1045>
- BROWN, K., et MAIRESSE, F. (2018). The definition of the museum through its social role. *Curator: The Museum Journal*, 61(4), 525-539. <https://doi.org/10.1111/cura.12276>
- BROWNING, C. S., et FERRAZ DE OLIVEIRA, A. (2017). Introduction : Nation Branding and Competitive Identity in World Politics. *Geopolitics*, 22(3), 481-501. <https://doi.org/10.1080/14650045.2017.1329725>
- BRULON SOARES, B. (2015). L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie. *Icofom Study Series*, 43a, 57-72. <https://doi.org/10.4000/iss.563>
- BRULON SOARES, B. (Éd.). (2019). *A history of museology : Key authors of museological theory*. Icofom.
- BRULON SOARES, B. (Éd.). (2020). Defining the museum : Challenges and compromises of the 21st century. *Icofom Study Series*, 48-2.
- BRULON SOARES, B. (2021). Decolonising the Museum? Community Experiences in the Periphery of the ICOM Museum Definition. *Curator: The Museum Journal*, 64(3), 439-455. <https://doi.org/10.1111/cura.12436>
- BRULON SOARES, B. (2022a). Décolonisation. Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Dictionnaire de muséologie* (p. 170). Armand Colin.
- BRULON SOARES, B. (2022b). Du musée intégral au musée social : L'épistémologie politique de la muséologie sociale au Brésil. *Culture & musées*, 39, 85-108. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.7725>
- BRULON SOARES, B., BROWN, Karen E., et NAZOR, O. (Éds.). (2018). *Defining museums of the 21st century : Plural experiences. Papers from the ICOFOM symposia in Buenos Aires, Rio de Janeiro and St. Andrews, in November 2017*. https://openarchive.icomos.org/id/eprint/2353/1/Museo_constructor%20de%20ciudadania%20-%20Escudero%202018.pdf
- BRULON SOARES, B., et MAIRESSE, F. (2022). Musée (définition du). Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Dictionnaire de muséologie* (p. 394-399). Armand Colin.
- BRUWIER, M.-C. (2004). Le Mouséion d'Alexandrie, conservatoire du savoir universel à l'époque hellénistique. Dans : MUSEE ROYAL DE MARIEMONT (Éd.), *L'extraordinaire jardin de la mémoire [catalogue d'exposition]* (p. 51-67). Musée royal de Mariemont.
- BUD, R., CAVE, M., et HANNAY, R. (1991). Measuring a Museum's Output. *Museums Journal*, 29-31.
- BUFFON, G.-L. L. de. (1749). *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*.
- BUNCH, L., et LOUGHMAN, T. (2020, juin 25). *ICOM-US Statement : A Message from our Leadership*. <https://mailchi.mp/e2ac3fc7007c/icom-us-newsletter-4030577>
- BURCAW, G. E. (1997). *Introduction to museum work* (3^e édition). Altamira Press.
- BURCHFIELD, R. W. (1972). *The English Oxford Dictionary : A-Z (EOD)*. Clarendon Press. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/museum>

BUSSON, A., et EVRARD, Y. (2013). *Les industries culturelles et créatives : Économie et stratégie*. Vuibert.

C

- CABANNE, P. (1997). *Le nouveau guide des musées de France* (3^e édition). Larousse.
- CACHIN, F. (2000). Ouverture des journées. Dans : DIRECTION DES MUSEES DE FRANCE, CENTRE DE SOCIOLOGIE DES ORGANISATIONS (France), et MUSEE NATIONAL DU MOYEN ÂGE (Éds.), *Publics & projets culturels : Un enjeu des musées en Europe : Journées d'étude, 26 et 27 octobre 1998, Paris, Musée national du Moyen Age* (p. 16-17). Harmattan.
- CADET, E. (2020). Zone de contact autour d'histoires d'objets mal acquis. *Multitudes*, 78(1), 174. <https://doi.org/10.3917/mult.078.0174>
- CAI, Y. (2020). What is in a Museum Definition ? Reflections on ICOM's New Museum Definition. *Museological Review*, 24, 7.
- CAILLET, É. (1994). Introduction. Des professions en mutation : quelques approches. *Culture & Musées*, 6(1), 10-12.
- CAILLET, É. (1995). *A l'approche du musée, la médiation culturelle*. Presses universitaires de Lyon.
- CAIN, J. (1948). L'organisation internationale de la documentation muséologique. *ICOM News*, 1(12), 1-2.
- CALLON, M. (Éd.). (1989). *La science et ses réseaux : Genèse et circulation des faits scientifiques*. La Découverte.
- CALLON, M., et LATOUR, B. (2006). Le grand Léviathan s'appriivoise-t-il ? [1981]. Dans : M. AKRICH, M. CALLON, et B. LATOUR (Éds.), *Sociologie de la traduction : Textes fondateurs* (p. 11-28). Mines.
- CAMERON, D. (1968). A Viewpoint : The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education. *Curator: The Museum Journal*, 11(1), 33-40. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1968.tb00883.x>
- CAMERON, D. (Éd.). (1969). *Are art galleries obsolete? A report of the proceedings of Seminar 2, held January 31 to February 3, 1968, organized by the Art Gallery of Ontario and supported by a grant from the Province of Ontario Council for the Arts*. Peter Martin Associates.
- CAMERON, D. (1971). The Museum, a Temple or the Forum. *Curator: The Museum Journal*, 14(1), 11-24. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x>
- CAMERON, D. (1992). Problèmes de langage en interprétation muséale [1971]. Dans : A. DESVALLEES (Éd.), *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie I* (Vol. 1, p. 271-276). Editions W. ; M.N.E.S.
- CANDLIN, F. (2016). *Micromuseology : An analysis of small independent museums*. Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc.
- CANDLIN, F. (2017a, 21 avril). Not Knowing About Museums. *Mapping Museums Lab*. <http://blogs.bbk.ac.uk/mapping-museums/2017/04/21/on-not-knowing/>
- CANDLIN, F. (2017b, 5 juin). Problems with the Data. *Mapping Museums Lab*. <http://blogs.bbk.ac.uk/mapping-museums/2017/06/05/problems-with-the-data/>
- CANDLIN, F. (2017c, 18 septembre). Mapping Museums : Why bother? *Mapping Museums Lab*. <http://blogs.bbk.ac.uk/mapping-museums/2017/09/18/mapping-museums-bother/>
- CANDLIN, F. (2017d, 30 octobre). Defining Museums. *Mapping Museums Blog*. <http://blogs.bbk.ac.uk/mapping-museums/2017/10/30/defining-museums/>
- CANDLIN, F. (2017e, 13 novembre). Surveying museums : What's in and what's out? *Mapping Museums Blog*. <http://blogs.bbk.ac.uk/mapping-museums/2017/11/13/surveying-museums-whats-whats/>

- CANDLIN, F. (2018, 8 janvier). Galleries without collection : In or out of the surveys? *Mapping Museums Blog*. <http://blogs.bbk.ac.uk/mapping-museums/2018/01/08/galleries-without-collection-surveys/>
- CANDLIN, F., BUTLER, T., et WATTS, J. (2022). *Stories from small museums*. Manchester University Press.
- CANDLIN, F., et LARKIN, J. (2020). What is a Museum? Difference all the way down. *Museum and Society*, 18(2), 115-131. <https://doi.org/10.29311/mas.v18i2.3147>
- CANDLIN, F., LARKIN, J., BALLATORE, A., et POULOVASSILIS, A. (2019). The missing museums : Accreditation, surveys, and an alternative account of the UK museum sector. *Cultural Trends*, 29(1), 50-67. <https://doi.org/10.1080/09548963.2019.1690392>
- CANDLIN, F., CANDLIN, J., BALLATORE, A., et POULOVASSILIS, A. (2020). *Mapping Museums 1960–2020: A report on the data*. Université of Birbeck. <https://museweb.dcs.bbk.ac.uk/static/pdf/MappingMuseumsReportMarch2020.pdf>
- CANDLIN, F., et POULOVASSILIS, A. (2019). Understanding and managing patchy data in the UK museum sector. *Museum Management and Curatorship*, 35(4), 446-459. <https://doi.org/10.1080/09647775.2019.1666421>
- CANTARELLA, R., et FISBACH, F. (2009). *L'anti-musée*. Nouveaux Débats publics.
- CAPART, J. (1930). Le rôle social des musées. *Mouséion*, 12, 219-238.
- CAREZ, C. (2017, 14 novembre). *Paris : Le scandale des manuscrits de la collection Aristophil aux enchères—Le Parisien*. Le Parisien. <https://www.leparisien.fr/paris-75/paris-75009/paris-le-scandale-des-manuscrits-de-la-collection-aristophil-aux-encheres-14-11-2017-7392864.php>
- CARTER, P. L. (2016). Where are the enslaved? TripAdvisor and the narrative landscapes of southern plantation museums. *Journal of Heritage Tourism*, 11(3), 235-249. <https://doi.org/10.1080/1743873X.2015.1100625>
- CASTRILLI, V. (1935). La statistique et les musées. *Mouséion*, 29-30(1-2), 139-147.
- CEDOLIN, F. (2020, 17 janvier). *Yvelines. Le musée du Domaine royal de Marly, ex-musée Promenade, ouvre demain*. actu.fr. https://actu.fr/ile-de-france/marly-le-roi_78372/yvelines-musee-domaine-royal-marly-ex-musee-promenade-ouvre-demain_30842405.html
- CEFAÏ, D. (2015). Mondes sociaux : Enquête sur un héritage de l'écologie humaine à Chicago. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4921>
- CENTRAAL BUREAU VOOR DE STATISTIEK (Pays-Bas). (2022, 23 décembre). *Musea; collectie, bezoeken, tarieven, tentoonstellingen, werkgelegenheid* [Webpagina]. Centraal Bureau voor de Statistiek. <https://www.cbs.nl/nl-nl/cijfers/detail/83533NED?q=musea%20collectie%20bezoeken%20tarieven%20tentoonstellingen%20werkgelegenheid%20plusieurs%20series%20musea%20collectie%20bezoeken%20tarieven%20tentoonstellingen%20werkgelegenheid%20plusieurs%20s%C3%A9ries>
- CENTRĀLĀ STATISTIKAS PĀRVALDE (Lettonie). (s. d.). *Accredited museums | Oficiālās statistikas portāls*. Oficiālās statistikas portāls. Consulté 11 novembre 2023, à l'adresse <https://stat.gov.lv/en/metadata/8238-accredited-museums#contact>
- CHABAUD, G. (1998). Images de la ville et pratiques du livre : Le genre des guides de Paris (XVIIe-XVIIIe siècles). *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*, 45(2), 323-345.
- CHABAUD, G. (2000). Les guides de Paris du XVII^e au début du XIX^e siècle. Remarques sur une construction historique. Dans : G. CHABAUD, E. COHEN, N. COQUERY, et J. PENEZ (Éds.), *Les guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle : Villes, paysages, voyages* (p. 71-80). Belin.
- CHABAUD, G., COHEN, E., COQUERY, N., et PENEZ, J. (Éds.). (2000). *Les guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle : Villes, paysages, voyages*. Belin.
- CHAMPAGNES DE CASTELLANE. (s. d.). *Visites de la Maison de Castellane*. Champagnes de Castellane. <http://www.castellane.com/fr/visites>

- CHARRIER, L. (2017, 7 juillet). *Le musée du XXI^e siècle : Identitaire, ludique ou visionnaire*. TV5MONDE - Informations. <https://information.tv5monde.com/culture/le-musee-du-xxie-siecle-identitaire-ludique-ou-visionnaire-26675>
- CHASSEY, E. de. (2021, juillet). Des chiffres néfastes. *The Art Newspaper - Édition française*, 32, 39.
- CHATEAU DES BRUNEAUX. (s. d.). *Découverte des lieux : Écomusée des Bruneaux, à Firminy*. Château des Bruneaux. <http://www.chateaudesbruneaux.fr/fr/musee/ecomusee/ecomusee.aspx>
- CHAUMIER, S. (2001). Les Amis de Musées : De faux amis ? *La Lettre de l'OCIM*, 3-5.
- CHAUMIER, S. (2003). *Des musées en quête d'identité : Écomusée versus technomusée*. L'Harmattan.
- CHAUMIER, S. (2011). *Expoland : Ce que le parc fait au musée ambivalence des formes de l'exposition*. Éditions Complicités.
- CHAUMIER, S. (2012). *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*. La Documentation française.
- CHAUMIER, S. (2016). Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine. Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (p. 67-80). La Documentation française.
- CHAUMIER, S. (2019). Conceptions opposées du rôle du musée. *La Lettre de l'OCIM*, 186, 25-27. <https://doi.org/10.4000/ocim.3430>
- CHAUMIER, S., et JACOBI, D. (Éds.). (2009). *Exposer des idées : Du musée au centre d'interprétation*. Complicités.
- CHAUMIER, S., et MAIRESSE, F. (2017). *La médiation culturelle* (2^e édition). Armand Colin.
- CHAUMIER, S., et PORCEDDA, A. (Éds.). (2011). *Musées et développement durable*. La Documentation française.
- CHAVANNE, B., GLET, D., et WASSERMAN, F. (2018). *Diriger un musée : Collections, publics et territoires*. Territorial.
- CHENEY, T. (2000). *Summing Up... Better data in an e-culture age : DGCI Needs for Better Data— A Review and Recommendations. Report Prepared for Research, Analysis and Compliance, Publishing Policy and Programmes*. Canadian Heritage.
- CHENNEVIERES, C.-P. de. (1852). *Essai sur l'organisation des arts en province*. J.-B. Dumoulin. <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/5774/?offset=#page=2&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>
- CHENNEVIERES, C.-P. de. (1865). Les musées de province. *Gazette des beaux-arts*, 118-131.
- CHENNEVIERES, P. de. (1878). *Rapport adressé à M. le ministre de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts, par M. Ph. De Chennevières, directeur des Beaux-Arts, sur l'administration des arts, depuis le 23 décembre 1873 jusqu'au 1er janvier 1878 [suivi de] Allocutions prononcées dans diverses solennités intéressant la Direction des Beaux-Arts (1874-1878) [et de] Réunion des Sociétés savantes des départements à la Sorbonne du 4 au 7 avril 1877. Section des beaux-arts*. Impr. Mouillot; E. Plon. <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/16565>
- CHEVALIER, Y. (Éd.). (2009). Le système d'information comme média. *Communication & Langages*, 2(160), 35. <https://doi.org/10.4074/S0336150009002038>
- CHEVALLIER, D. (2013). *Métamorphoses des musées de société*. La Documentation française.
- CHEVILLOT, C. (1994). Liste des musées de France construits au XIX^e siècle. Dans : C. GEORGEL (Éd.), *La jeunesse des musées : Les musées de France au XIX^e siècle [exposition], Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994* (p. 136-137). Réunion des musées nationaux.
- CHISS, J.-L. (2020). Quelques remarques linguistiques sur la définition de « musée ». Dans : *De quelle définition les musées ont-ils besoin ? Actes de la journée des Comités de l'ICOM, Paris, Grande galerie de l'évolution (MNHN), 10 mars 2020* (p. 121-125). ICOM France.

https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2020-06/Dequelledefinitionlesmuseesontilsbesoin_numerique.pdf

- CHOAY, F. (2007). *L'allégorie du patrimoine*.
- CHUNG, Y. S. S., LESCHENKO, A., et BRULON SOARES, B., BROWN, Karen E. (Éds.). (2018). *Defining the Museum of the 21st Century: Evolving Multiculturalism in Museums in the United States*. Icofom. https://drive.google.com/drive/u/5/folders/1DTZumD7wPvbJCOM2G_UcAuxnGR11H0YF
- CITE INTERNATIONALE DE LA TAPISSERIE. (s. d.). *La Cité & son musée*. Cité internationale de la tapisserie d'Aubusson. <https://www.cite-tapisserie.fr/fr/la-cite-son-musee>
- CLAIR, J. (2007). *Malaise dans les musées*. Flammarion.
- CLIFFORD, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Harvard University Press.
- CLOUET, H., OUDOT, J., et NOUS, C. (2021). Une dématérialisation contrainte : Enquêter par temps de Covid-19: *Sociologies pratiques*, N° 43(2), 85-96. <https://doi.org/10.3917/sopr.043.0085>
- CNRTL - CENTRE NATIONAL DES RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES. (s. d.). MUSÉE (Définition de). Centre national des ressources textuelles et lexicales. <https://www.cnrtl.fr/definition/mus%C3%A9e>
- Code du Patrimoine. Livre IV: Musées (Articles L410-1 à L452-4)*. (2004). Légifrance. https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006074236/LEGISCTA000006129163/
- CODET, H. (1921). *Essai sur le collectionnisme*. Faculté de Médecine de Paris.
- COEUR DE SAVOIE - OFFICE DE TOURISME. (2023, juillet 12). *La Chartreuse de Saint-Hugon • Cœur de Savoie Tourisme*. Cœur de Savoie, Office du tourisme. <https://tourisme.coeurdesavoie.fr/fiches/la-chartreuse-de-saint-hugon-606730/>
- COLBERT, E. H. (1961). What is a Museum? *Curator: The Museum Journal*, 4(2), 138-146. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1961.tb01110.x>
- COLE, H. (1884). *Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole, K.C.B, Accounted for in his Deeds, Speeches and Writings* (Vol. 2). George Bell & Sons.
- COLEMAN, L. V. (1929). *Directory of museums in South America*. The American Association of Museums.
- COLEMAN, L. V. (1939). *The Museums in America: A critical study* (1-3). The American Association of Museums.
- COLEMAN, L. V. (1950). *Museums Buildings*. American Association of Museums.
- COLLECTIF. (2019a). *Guide du Routard Paris 2020*. Hachette Tourisimes Guide.
- COLLECTIF. (2019b). *Guide vert Paris Michelin 2020*. Michelin.
- COLLINOT, A., et MAZIERE, F. (1997). *Un prêt à parler: Le dictionnaire* (1^e édition). PUF.
- COLLOMB, G. (1999). Ethnicité, national, musée, en situation postcoloniale. *Ethnologie française*, 29(3), 333-336.
- COMENIUS, J. A. (1658). *Orbis Sensualium Pictus*. Johann Thomas Eblen von Trattner.
- Compte-rendu de la séance « Statuts et programme des musées » présidée par Erik Wettgran, directeur du Musée des Beaux-arts de Stockholm, 30 juin 1948* (ART. 108 Première Conférence biennale 1948, Sous-dossier « Séances de travail et comptes-rendus »). (1948). Archives de l'ICOM.
- CONFERENCE INTERNATIONALE D'EXPERTS POUR L'ETUDE DES PROBLEMES DE MUSEOGRAPHIE GENERALE. (1935). *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art* (Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, et Société des Nations, Éds.; 1-2). Société des nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle,.
- CONN, S. (2010). *Do museums still need objects?* University of Pennsylvania Press.

- CONVENTION NATIONALE. (1793). *Décret de la Convention nationale du 10 juin 1793, l'an second de la République française, relatif à l'organisation du jardin national des plantes & du cabinet d'histoire naturelle, sous le nom de Muséum d'histoire naturelle*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6472815x>
- Council Decision of 18 May 2006 on the conclusion of the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions, 201 OJ L (2006). <http://data.europa.eu/eli/dec/2006/515/oj/eng>
- CONSEIL DEPARTEMENTAL DES ARDENNES. (2023, 16 septembre). *Nouveau musée, nouvelle bibliothèque : L'espace des Carmélites est ouvert à Fumay*. Conseil Départemental des Ardennes. <https://www.cd08.fr/actualites/nouveau-musee-nouvelle-bibliotheque-lespace-des-carmelites-est-ouvert-a-fumay>
- CONSEIL NATIONAL DES UNIVERSITES (CNU). (s. d.). *Sciences de l'information et de la communication—Définition du champ disciplinaire*. Conseil national des Universités (CNU). <https://conseil-national-des-universites.fr/cnu/#/entite/entiteName/CNU/idChild/34/idNode/4471-4497>
- CONTY, H. A. de. (1878). *Les musées de Paris illustrés*. Librairie des guides Conty. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k922560g?rk=21459;2>
- CORNU, M. (2020). Penser le musée comme catégorie juridique, quels enjeux de définition ? *De quelle définition les musées ont-ils besoin ? Actes de la journée des Comités de l'ICOM, Paris, Grande galerie de l'évolution (MNHN), 10 mars 2020*, 115-120. https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2020-06/Dequelledefinitionlesmuséesontilsbesoin_numerique.pdf
- CORNU, M. (2022). Le label « Musée de France », l'émergence d'une nouvelle catégorie juridique. Dans : M. Cornu, J. Fromageau, et D. Poulot (Éds.), *2002, genèse d'une loi sur les musées* (p. 277-287). La Documentation française.
- CORNU, M., FROMAGEAU, J., et POULOT, D. (Éds.). (2022). *2002, genèse d'une loi sur les musées*. La Documentation française.
- CORNU, M., et WAGENER, N. (2022). La nécessité d'une loi : Retour sur les strates de la réglementation des musées. Dans : M. Cornu, J. Fromageau, et D. Poulot (Éds.), *2002, genèse d'une loi sur les musées* (p. 187-206). La Documentation française.
- COSSE, V., GOHY, F., et PAINDAVOINE, I. (2015). *Approches quantitative et qualitative du secteur muséal en Fédération Wallonie-Bruxelles*. Observatoire des Politiques Culturelles (OPC). https://opc.cfwb.be/fileadmin/sites/opc/uploads/documents/Publications OPC/Etudes/Etude_s_N_6_BD.pdf
- COTE, M. (1991). *Musées et gestion*. Musée de la civilisation Université Laval.
- COTE, M. (Éd.). (2011). *La fabrique du musée de sciences et sociétés*. La Documentation française.
- COTTE, D. (2009). Système, information, média, Le SI comme objet des Sciences de l'information et de la communication. *Communication & Langages*, 2009(160), 39. <https://doi.org/10.4074/S033615000900204X>
- COUR DES COMPTES. (s. d.). *Musées nationaux et collections nationales d'œuvre d'art*. Cour des comptes.
- COUSIN, S., CHAREYRON, G., DA-RUGNA, J., et Jacquot, S. (2014). Étudier TripAdvisor. Ou comment Trip-patouiller les cartes de nos vacances. *EspacesTemps.net Revue électronique des sciences humaines et sociales*. <https://www.espacestemp.net/articles/etudier-tripadvisor/>
- COUSSERAND, I. (2009). Musées d'entreprise : Un genre composite. *Communication et organisation*, 35, 192-213. <https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.829>
- COUZINET, V. (Éd.). (2013). Bibliothèque et musée : Notions et concepts communs. *Culture & Musées*, 21.

- CROSNIER-LECONTE, M.-L. (1994). Le musée, sujet de concours théorique. Dans : C. GEORGEL (Éd.), *La Jeunesse des musées : Les musées de France au XIX^e siècle : Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994* (p. 142-143). Réunion des musées nationaux.
- CUNHA, M. C. da. (2009). *Cultura com aspas*. Cosac Naify.
- CUSSO, R. (2003). Les statistiques de l'éducation de l'Unesco : Restructuration et changement politique. *Education et sociétés*, 12(2), 57. <https://doi.org/10.3917/es.012.0057>

D

- DA SILVA, J. (2022, mars 28). *Visitor Figures 2021 : The 100 most popular art museums in the world—but is Covid still taking its toll?* The Art Newspaper - International art news and events. <https://www.theartnewspaper.com/2022/03/28/visitor-figures-2021-top-100-most-popular-art-museums-in-the-world>
- DACHEUX, É. (2009). Les SIC, approche spécifique d'une recherche en communication mondialisée. Dans : É. Dacheux (Éd.), *Les sciences de l'information et de la communication* (p. 9-36). CNRS éd. https://books.google.fr/books?hl=fr&lr=&id=d_2rDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=eric+dacheux&ots=J3KaqOx4my&sig=ERcuRchq0Y1NX01u0iuBtIJvm-M&redir_esc=y#v=onepage&q=eric%20dacheux&f=false
- DAIGNAULT, L. (2011). *L'évaluation muséale : Savoirs et savoir-faire*. Presses de l'Université du Québec.
- DANA, J. C. (1920). *A Plan for a New Museum : The Kind of Museum it Will Profit a City to Maintain*. Elm Tree Press.
- DANA, J. C. (1923). Un musée local en Amérique et ses efforts pour servir le bien public. Dans : *Actes du Congrès d'histoire de l'art, Paris, 26 septembre-5 octobre 1921*. PUF.
- DANA, J. C. (1927). *Should Museums be Useful?* The Museum.
- DANA, J. C. (1999). *The new museum : Selected writings* (W. A. Peniston, Éd.). American Association of Museums
- DARDY-CRETIN, M. (2012). *Histoire administrative du Ministère de la culture et de la communication, 1959-2012 : Les services de l'administration centrale*. Comité d'histoire du Ministère de la culture ; La Documentation française.
- DARRAGH, J., et SNYDER, J. S. (1993). *Museum design : Planning and building for art*. Oxford University Press in association with the American Federation of Arts and the National Endowment for the Arts.
- DAUGERON, B. (2009). Entre l'antique et l'exotique, le projet comparatiste oublié du « Muséum des Antiques » en l'an III. *Annales historiques de la Révolution française*, 356, 143-176. <https://doi.org/10.4000/ahrf.10629>
- DAVALLON, J. (1986). *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : La mise en exposition*. Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle.
- DAVALLON, J. (1992a). Introduction. Le public au centre de l'évolution du musée. *Culture & Musées*, 2(1), 10-18. <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1013>
- DAVALLON, J. (1992b). Le musée est-il vraiment un média ? *Publics et Musées*, 2(1), 99-123. <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1017>
- DAVALLON, J. (1996a). Musées et muséologie. Introduction. Dans : DIRECTION DE L'INFORMATION SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE ET DES BIBLIOTHEQUES (Éd.), *Musées & recherche : Actes du colloque, [tenu à] Paris, Musée national des arts et traditions populaires, les 29, 30 novembre et 1er décembre 1993* (p. 245-256). OCIM.

- DAVALLON, J. (1996b). Réflexions sur l'"objet de musée". *Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques*, 64, 69-90.
- DAVALLON, J. (2000a). Le patrimoine : « une filiation inversée » ? *Espace Temps*, 74(1), 6-16. <https://doi.org/10.3406/espat.2000.4083>
- DAVALLON, J. (2000b). *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*. L'Harmattan.
- DAVALLON, J. (2004). Objet concret, objet scientifique, objet de recherche. *Hermès, La Revue*, 38(1), 30-37. <https://doi.org/10.4267/2042/9421>
- DAVALLON, J. (2006). *Le don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Hermès science publications Lavoisier.
- DAVALLON, J. (2016). Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle. *Sciences de la société*, 99, 15-29. <https://doi.org/10.4000/sds.5257>
- DAVALLON, J. (2019). Les musées, au cœur de la reconfiguration des patrimoines ? Dans : J. LE MAREC, B. SCHIELE, et J. LUCKERHOFF (Éds.), *Musées, mutations...* (p. 53-76). OCIM.
- DAVALLON, J., GOTTESDIENER, H., et VILATTE, J.-C. (2006). À quoi peuvent donc servir les recherches sur les visiteurs. *Culture & Musées*, 8(1), 161-172. <https://doi.org/10.3406/pumus.2006.1411>
- DAVIS, D. (1990). *The museum transformed : Design and culture in the post-Pompidou age*. Abbeville Press.
- DE BENEDICTIS, C. (1991). *Per la storia del collezionismo italiano : Fonti e documenti*. Ponte alle Grazie.
- DE BIASE, A., LEVY, A., et CASTRILLO ROMÓN, M. (2016). Éditorial. Patrick Geddes en héritage. *Espaces et sociétés*, 167(4), 7. <https://doi.org/10.3917/esp.167.0007>
- DE CLERCQ, S., et LOURENÇO, M. (2004). Aperçu de la recherche muséale. *ICOM News*, 57(2), 8.
- DE GRUYTER. (2021, 1^e février). *Museums of the World*. De Gruyter. <https://www.degruyter.com/database/MOW/html>
- DE GRUYTER SAUR (Éd.). (2019). *Museums of the World 2019* (2^e édition). De Gruyter Saur.
- DE KETELE, J.-M., et ROEGIERS, X. (1996). *Méthodologie du recueil d'informations : Fondements des méthodes d'observations, de questionnaires, d'interviews et d'études de documents* (3^e édition). De Boeck Université.
- DE MONTCLOS, V., et HERNANDEZ, B. (2020, avril 30). *Petits musées, grandes questions....* Le Point. https://www.lepoint.fr/culture/petits-musees-grandes-questions-30-04-2020-2373628_3.php
- DEBARY, O. (2002). *La fin du Creusot ou L'art d'accomoder les restes*. Ed. du CTHS.
- DEBARY, O., et ROUSTAN, M. (2012). *Voyage au Musée du quai Branly : Anthropologie de la visite du Plateau des collections*. La Documentation française, Direction de l'information légale et administrative.
- DECAROLIS, N. (Éd.). (2021). *Norma Rusconi*. Icofom ; Icofom-LAC. https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2021/08/Icfm_NormaRusconi_02.pdf
- Décret n° 2009-1393 du 11 novembre 2009 relatif aux missions et à l'organisation de l'administration centrale du ministère de la culture et de la communication, 2009-1393 (2009). <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000021262661>
- Décret n° 2010-633 du 8 juin 2010 relatif à l'organisation et aux missions des directions régionales des affaires culturelles, 2010-633 (2010). <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000022324484>
- Décret n° 2020-1371 du 10 novembre 2020 relatif à la déconcentration de l'appellation « musée de France », 2020-1371 (2020). <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/decret/2020/11/10/MICB2017202D/jo/texte>

- Décret n° 2020-1371 du 10 novembre 2020 relatif à la déconcentration de l'appellation « musée de France », 2020-1371 (2020).
<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/decret/2020/11/10/MICB2017202D/jo/texte>
- DELARGE, A. (2018). *Le musée participatif: L'ambition des écomusées*. La Documentation française, Direction de l'information légale et administrative.
- DELEUZE, G., et GUATTARI, F. (1980). *Mille plateaux*. Editions de Minuit.
- DELOCHE, B. (1989). *Museologica : Contradictions et logique du musée* (2^e édition). Ed. W MNES.
- DELOCHE, B. (2001). *Le musée virtuel : Vers une éthique des nouvelles images* (1^e édition). Presses universitaires de France.
- DELOCHE, B. (2007). Définition du musée. Dans : F. MAIRESSE et A. DESVALLEES (Éds.), *Vers une redéfinition du musée ?* (p. 93-101). L'Harmattan.
- DELOCHE, B. (2011). Muséal. Dans : A. DESVALLEES et F. MAIRESSE (Éds.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 235-250). Armand Colin.
- DELOCHE, B. (2015). Pour une muséologie contractuelle. *Icofom Study Series*, 43a, 83-93.
<https://doi.org/10.4000/iss.587>
- DEMAIS, J.-C. (2000). Le Comité régional de Tourisme. *Études Normandes*, 49(2), 70-73.
<https://doi.org/10.3406/etnor.2000.1363>
- DENNETT, A. S. (1997). *Weird and wonderful : The dime museum in America*. New York University Press.
- DEOTTE, J.-L. (1994). *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée*. L'Harmattan.
- DEOTTE, J.-L. (2001). Le musée de l'Europe à l'épreuve de la disparition! *Tumultes*, 16(1), 13-27.
- DEOTTE, J.-L. (2008). Le musée, un appareil universel. *Appareil*.
<https://doi.org/10.4000/appareil.302>
- DEOTTE, J.-L. (2011). Le musée n'est pas un dispositif. *Cahiers philosophiques*, n° 124(1), 9.
<https://doi.org/10.3917/caph.124.0009>
- DEP - DEPARTEMENT DES ETUDES ET DE LA PROSPECTIVE. (1991). Les musées français en 1988 : Nature des collections et fréquentation. *Développement culturel*, 90.
- DEPARTEMENT CULTUUR, JEUGD & MEDIA (Belgique, Flandres). (s. d.). *Erkende Organisaties*. Consulté 10 novembre 2023, à l'adresse https://www.vlaanderen.be/cjm/nl/cultuur/cultureel-erfgoed/erkenningen/kwaliteitslabel-voor-collectiebeherende-organisaties/zoeken?s=&ro_type=295&classification_level=&city=&province=
- DEPS. (1994). *Un nouveau regard sur les musées* (105; Développement culturel). Ministère de la Culture - DEPS.
- DEPSD. (2022). *Programme de travail « études et statistiques » 2022-2023*.
<https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Organisation-du-ministere/Le-secretariat-general/Departement-des-etudes-de-la-prospective-des-statistiques-et-de-la-documentation>
- DEROIN, V. (2011a). Approche statistique européenne de la culture—Synthèse des travaux européens ESSnet-Culture, 2009-2011. *Culture Etudes*, 8(8), 1-28.
- DEROIN, V. (2011b). Conceptualisation statistique du champ de la culture. *Culture méthodes*, 3(3), 1-12.
- DESROSIERES, A. (1989). Comment faire des choses qui tiennent : Histoire sociale et statistique. *Histoire & Mesure*, 4(3), 225-242. <https://doi.org/10.3406/hism.1989.1358>
- DESROSIERES, A. (2003). Comment fabriquer un espace de commune mesure ? Harmonisation des statistiques et réalisme de leurs usages. Dans : M. LALLEMENT et J. SPURK (Éds.), *Stratégies de la comparaison internationale* (p. 151-166). CNRS Éditions.
<https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.8659>
- DESROSIERES, A. (2010). *La politique des grands nombres : Histoire de la raison statistique [1993]*. La Découverte.
- DESROSIERES, A. (2014). *Prouver et gouverner : Une analyse politique des statistiques publiques*. La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.desro.2014.01>

- DESVALLEES, A. (1983). Musées d'histoire et musées d'anthropologie, musées de civilisation et musée de patrimoine territorial. *Musées et collections publiques de France*, 3(160), 61-62.
- DESVALLEES, A. (1989). Le défi muséologique. Dans : ASSOCIATION DES AMIS DE GEORGES HENRI RIVIERE et G. H. RIVIERE (Éds.), *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : Cours de muséologie, textes et témoignages* (p. 345-367). Dunod.
- DESVALLEES, A. (1992a). Résolutions adoptées par la Table ronde de Santiago du Chili. Dans : A. DESVALLEES (Éd.), *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie 1* (Vol. 1, p. 223-231). Éditions W. ; M.N.E.S.
- DESVALLEES, A. (Éd.). (1992b). *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie 1* (Vol. 1). Éditions W. ; M.N.E.S.
- DESVALLEES, A. (1993a). Au sujet du projet de loi sur les musées. *Musées et collection publiques de France*, 2(199), 55-59.
- DESVALLEES, A. (1993b). Le droit à l'existence pour des musées différents : Et si on reparlait de la muséologie? Un entretien avec André Desvallées. *Publics et Musées*, 3(1), 138-145. <https://doi.org/10.3406/pumus.1993.1270>
- DESVALLEES, A. (1995a). Emergence et cheminements du mot patrimoine. *Musées et collection publiques de France*, 208, 6-29.
- DESVALLEES, A. (1995b). Termes muséologiques de base. *Culture & Musées*, 7(1), 134-158.
- DESVALLEES, A. (Éd.). (2000). L'écomusée : Rêve ou réalité? *Publics et Musées*, 17(1). https://www.persee.fr/issue/pumus_1164-5385_2000_num_17_1
- Desvallées, A. (2022a). Espace muséal. Dans : F. Mairesse (Éd.), *Dictionnaire de muséologie* (p. 241). Armand Colin.
- DESVALLEES, A. (2022b). Mémoire (collective). Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Dictionnaire de muséologie* (p. 367-368). Armand Colin.
- DESVALLEES, A., et MAIRESSE, F. (2005). Sur la muséologie. *Culture & Musées*, 6(1), 131-155. <https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1377>
- DESVALLEES, A., et MAIRESSE, F. (2010). *Concepts-clés de muséologie*. Armand Colin.
- DESVALLEES, A., et MAIRESSE, F. (Éds.). (2011a). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Armand Colin.
- DESVALLEES, A., et MAIRESSE, F. (2011b). L'organisation des musées : Une évolution difficile. *Hermès, La Revue*, n° 61(3), 30-37.
- Deuxième Conférence biennale de l'ICOM. Londres, 17- 22 juillet 1950. Séances de caractère administratif. (1950). *ICOM News*, 3(5-6), 11-16.
- DI MEO, G. (1995). Patrimoine et territoire, une parenté conceptuelle. *Espaces et sociétés*, 78, 15-34.
- DIAZ, A. V., et MURTA, M. L. (2017). International Cooperation : The Ibermuseos Programme (2007–2017). *Museum International*, 69(3-4), 92-107. <https://doi.org/10.1111/muse.12175>
- Dictionnaire de Trévoux. Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue.* (2e édition, Vol. 5). (1771). Compagnie des libraires associés. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t53991822>
- Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux contenant la signification & la définition des mots de l'une & de l'autre langue ; avec leurs différens usages ; les termes propres de chaque etat & de chaque profession : La description de toutes les choses naturelles & artificielles ; leurs figures, leurs espèces, leurs propriétés : L'explication de tout ce que renferment les sciences & les arts, soit libéraux, soit mécaniques, &c. Avec des remarques d'érudition et de critique ; le tout tiré des plus excellens auteurs, des meilleurs lexicographes, étymologistes & glossaires, qui ont paru jusqu'ici en différentes langues. Nouvelle édition. Corrigée et considérablement augmentée.*

- (2e édition, Vol. 6). (1771). Compagnie des libraires associés. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb351540367>
- DIDEROT, D., et D'ALEMBERT, J. L. R. (1765a). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Vol. 10). Samuel Faulche & Compagnie. <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/>
- DIDEROT, D., et D'ALEMBERT, J. L. R. (Éds.). (1765b). MUSÉE, (Gram.). Dans : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Vol. 10, p. 893). Samuel Faulche & Compagnie. <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/>
- DIDEROT, D., et D'ALEMBERT, J. L. R. (Éds.). (1765c). MUSÉE, (Gram.). Dans : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Vol. 10, p. 893). Samuel Faulche & Compagnie. <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/>
- DILLENBURG, E. (2011). What, if anything, is a museum? *Exhibitionist*, 8-13.
- DIMAGGIO, P. (1986). *Nonprofit enterprise in the arts : Studies in mission and constraint*. Oxford University Press. <http://site.ebrary.com/id/10279468>
- DIREÇÃO GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL (Portugal). (s. d.). *DGPC / Statistics*. Património Cultural. Consulté 11 novembre 2023, à l'adresse <https://www.patrimoniocultural.gov.pt/en/museus-e-monumentos/dgpc/estatisticas-dgpc/>
- DIRECTION DE L'INFORMATION SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE ET DES BIBLIOTHEQUES, et DIRECTION DES MUSEES DE FRANCE (Éds.). (1996). *Musées & recherche : Actes du colloque, [tenu à] Paris, Musée national des arts et traditions populaires, les 29, 30 novembre et 1er décembre 1993*. OCIM.
- DIRECTION DES MUSEES DE FRANCE, CENTRE DE SOCIOLOGIE DES ORGANISATIONS (France), et MUSEE NATIONAL DU MOYEN ÂGE (Éds.). (2000). *Publics & projets culturels : Un enjeu des musées en Europe: journées d'étude, 26 et 27 octobre 1998, Paris, Musée national du Moyen Age*. Harmattan.
- DIRECTION INTERMINISTERIELLE DU NUMERIQUE. (s. d.). *Géocoder un fichier CSV*. adresse.data.gouv.fr. <https://adresse.data.gouv.fr>
- DIVISIÓN DE ESTADÍSTICA Y ESTUDIOS, SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA ET MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE (Espagne). (2022). *Estadística de Museos y Colecciones Museográficas 2020. Resultados detallados*. Ministerio de Cultura y Deporte. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:b01a62c1-36e7-459a-ad3c-9f8581ba1a43/estadistica-de-museos-y-colecciones-museograficas-2020.pdf>
- DONAHUE, P. F. (2004). Collection = Musée? *ICOM News*, 57(2), 2.
- DONGHAI, S. (2008). The Concept of the Ecomuseum and its Practice in China. *Museum International*, 60(1-2), 29-39. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.2008.00634.x>
- DONNAT, O. (1993). Les publics des musées en France. *Publics et Musées*, 3(1), 29-46. <https://doi.org/10.3406/pumus.1993.1022>
- DONNAT, O. (2003). *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Ministère de la Culture - DEPS.
- DONNAT, O. (2008). *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique : Enquête 2008*. La Documentation française ; Ministère de la Culture.
- DONNAT, O. (2020, 21 octobre). À propos de la quantification de la vie culturelle [Billet]. *Politiques de la culture*. <https://chmcc.hypotheses.org/11138>
- DONNAT, O., et COGNEAU, D. (1990). *Les pratiques culturelles des Français*. La Découverte ; La Documentation française.
- DONNAT O., et TOLILA, P. (Éds.). (2003). *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. Presses de Sciences Po.
- DORE, G., LELIEVRE, F., DAVALLON, J., et MAY, R. (Éds.). (1996). *La société et le musée, l'une change, l'autre aussi. Actes du colloque, tenu à Montréal, dans le cadre des Neuvièmes entretiens du Centre Jacques Cartier les 2, 3 et 4 octobre 1996*. Musée d'art et d'archéologie de Montréal.

- DORFMAN, E. (2019). Changing Epistemologies in the Museum : An Evolving Relationship with Nature. *Museum International*, 71(1-2), 30-37. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638024>
- DOYEN, A., et MAIRESSE, F. (2022). *Les formations muséales à travers le monde*. OCIM. <https://ocim.fr/2022/03/les-formations-museales-a-travers-le-monde/>
- DROUGUET, N. (2015). *Le musée de société : De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Armand Colin.
- DRZAVNI ZAVOD ZA STATISTIKU (Croatie). (2022, 19 septembre). *KUL-2022-1-1 Muzeji, galerije i zbirke u 2021*. Državni zavod za statistiku. <https://podaci.dzs.hr/2022/hr/31487>
- DUBE, Philippe. (2016, 19 juillet). Plaidoyer pour une micromuséologie. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/475785/plaidoyer-pour-une-micromuseologie>
- DUCLOS, J.-C. (2012). De l'immigration au Musée dauphinois. *Hommes & migrations*, 1297, 96-104. <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.1551>
- Duden | Museum | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft. (s. d.). Consulté 26 avril 2022, à l'adresse <https://www.duden.de/rechtschreibung/Museum>
- Duden | Suchen | museum. (s. d.). Consulté 26 avril 2022, à l'adresse <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/museum>
- DUFRENE, B. (2012). Les « musées universels », vieille histoire ou nouvelle génération ? À propos du Louvre Abu Dhabi et de quelques autres. Dans : M. REGOURD (Éd.), *Musées en mutation : Un espace public à revisiter* (p. 337-352). Harmattan.
- DUFRESNE-TASSE, C. (Éd.). (2002). *L'évaluation, recherche appliquée aux multiples usages*. ICOM-CECA.
- DUMAS, C. (2022, 20 janvier). *Situation d'abandon du musée parisien d'art monographique Hébert*. Sénat. <https://www.senat.fr/questions/base/2022/qSEQ22012077S.html>
- DUMONT, G.-F. (2012). *Diagnostic et gouvernance des territoires : Concepts, méthode, application*. A. Colin.
- DUNCAN, C., et WALLACH, A. (1978). The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual : An Iconographie Analysis. *Marxist perspectives*, 4, 29-51.
- DUNCAN, C., et WALLACH, A. (1980). The Universal survey museum. *Art History*, 3(4), 448-469. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1980.tb00089.x>
- DURAND, J.-N.-L. (1825). *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*. Jean-Nicolas-Louis Durand. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5762681g.texteImage#>
- DUSSEL, E. D. (1985). *Philosophy of liberation [1977]*. Orbis Books.

E

- EBLIDA. (s. d.). *Public Libraries—Statistics—European Bureau of Library Information and Documentation Associations (EBLIDA)*. Consulté 30 juillet 2022, à l'adresse <http://www.eblida.org/activities/kic/public-libraries-statistics.html?PHPSESSID=0a64864e6bdca71c1a8c77c4fc077f11>
- ÉCOLE DU LOUVRE (Éd.). (1983). *Quels musées, pour quelles fins, aujourd'hui ? Séminaire de l'École du Louvre, mars 1983*. La Documentation française.
- EDSON, G. (2016). Unchanging ethics in a changing world. Dans : B. L. Murphy (Éd.), *Museums, ethics and cultural heritage* (p. 131-140). Routledge, Taylor & Francis Group.
- EDSON, G. (2023, 11 juin). *DEFINITION OF MUSEUM*. ICOM-L. <https://home.ease.lsoft.com/scripts/wa-HOME.exe?A2=ICOM-L;4741ebf5.0306&S=>
- EDSON, G., et DEAN, D. (1994). *The handbook for museums* (1^e édition). Routledge.

- EESTI STATISTIKA (Estonie). (2023, 3 novembre). *Museums / Statistikaamet*. Eesti Statistika. <https://www.stat.ee/en/find-statistics/statistics-theme/culture/museums>
- EFMERTOVÁ, M. (2020). Écomusées dans les pays tchèques et en Tchécoslovaquie – nous unissons le passé et le futur. *e-Phaistos, VIII-1*. <https://doi.org/10.4000/ephaistos.7432>
- EGMUS. (s. d.a). *EGMUS - Choose by Country*. EGMUS. https://www.egmus.eu/sl/statistics/choose_by_country/z/0/
- EGMUS. (s. d.b). *EGMUS - Complete Data*. EGMUS. https://www.egmus.eu/nc/nl/statistics/complete_data/z/1m%27qctu%22alw/
- EGMUS. (s. d.c). *EGMUS - Definitions & Explanations*. EGMUS. https://www.egmus.eu/en/statistics/definitions_explanations/
- EGMUS. (s. d.d). *EGMUS - Statistics*. EGMUS. <https://www.egmus.eu/sl/statistics/z/0/>
- EGMUS. (s. d.e). *EGMUS - The European Group on Museum Statistics*. <https://www.egmus.eu/>
- EIDELMAN, J. (1992). Qui fréquente les musées à Paris ? Une sociographie des publics des musées de France. *Culture & Musées*, 2(1), 19-47. <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1014>
- EIDELMAN, J. (2017). *Inventer des musées pour demain : Rapport de la Mission Musées XXIe siècle*. La Documentation française.
- EIDELMAN, J., et CEROUX, B. (2009). La gratuité dans les musées et monuments en France : Quelques indicateurs de mobilisation des visiteurs. *Culture Etudes*, 2(2), 1. <https://doi.org/10.3917/cule.092.0001>
- EIDELMAN, J., CORDIER, J.-P., et LETRAIT, M. (2003). Catégories muséales et identités des visiteurs. Dans : *Regards croisés sur les pratiques culturelles* (p. 189-205). Ministère de la Culture - DEPS. <https://doi.org/10.3917/deps.donna.2003.01.0189>
- EIDELMAN, J., et JONCHERY, A. (2011). *À l'écoute des visiteurs – 2010. Rapport de l'enquête dans les musées nationaux*. Département de la Politique des publics, Direction générale des Patrimoines, Ministère de la Culture et de la Communication.
- EIDELMAN, J., et ROUSTAN, M. (2007). Les études de publics : Recherche fondamentale, choix politiques et enjeux opérationnels. Dans : J. Eidelman, M. Roustan, et B. Goldstein (Éds.), *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées* (p. 15-37). La Documentation française. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02277226>
- EIDELMAN, J., ROUSTAN, M., et GOLDSTEIN, B. (Éds.). (2007). *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*. La Documentation française. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02277226>
- EISENBEIS, M. (1972). Elements for a sociology of museums. *Museum International*, 24(2), 110-117. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1972.tb02215.x>
- ELSTAT. (2023). *Museums and archaeological sites* [Hellinic Statistical Authority]. <https://www.statistics.gr/en/statistics/-/publication/SCI21/>
- EMYA - EUROPEAN MUSEUM OF THE YEAR AWARD. (s. d.). *History of the Organization*. European Museum of the Year Award. <https://www.europeanforum.museum/en/emya-scheme/history/>
- ENGSTRÖM, K. (1985). L'idée des écomusées s'implante en Suède. *Museum International (Édition Française)*, 37(4), 206-210. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1985.tb00995.x>
- ESCUADERO, S. (Éd.). (2019). *Teoría museológica latinoamericana : Protohistoria*. Icofom ; Icofom LAC. https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/04/TML-01_Protohistoria.pdf
- ESPACE DES MONDES POLAIRES. (s. d.). *L'histoire du musée polaire*. Espace des Mondes Polaires. <https://www.espacedesmondespolaires.org/musee-historique-et-valeurs/>
- ETALAB. (s. d.a). *Documenter les données. Le score de qualité des métadonnées*. guides.etalab.gouv.fr. <https://guides.etalab.gouv.fr/qualite/documenter-les-donnees/#le-score-de-qualite-des-metadonnees>
- ETALAB. (s. d.b). *Jeux de données — Data.gouv.fr*. <https://www.data.gouv.fr/fr/datasets/>

- ETALAB. (s. d.c). *Ministère de la culture, jeux de données*. <https://www.data.gouv.fr/fr/organizations/ministere-de-la-culture-et-de-la-communication/?tag=musees#/datasets>.
- ETALAB. (s. d.d). *Plateforme ouverte des données publiques françaises*. <https://www.data.gouv.fr/fr/>
- ETALAB, et MINISTERE DE LA CULTURE. (2022, janvier 31). *Liste et localisation des Musées de France—Data.gouv.fr*. data.gouv.fr. <https://www.data.gouv.fr/fr/datasets/liste-et-localisation-des-musees-de-france/>
- ETGES, A., et DEAN, D. (2022). The International Council of Museums and the Controversy about a New Museum Definition – A Conversation with Laurant Bonilla-Merchav, Bruno Brulon Soares, Lonnie G. Bunch III, Bernice Murphy, and Michèle Rivet. *International Public History*, 5(1), 19-27. <https://doi.org/10.1515/iph-2022-2039>
- ETHIS, E. (2013). Avant-propos. *Culture & musées, Hors-série*, 11-13. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.691>
- ÉTIENNE, N. (2020). *Les autres et les ancêtres : Les dioramas de Franz Boas et d'Arthur C. Parker à New York, 1900*. Les Presses du réel.
- EUROSTAT (Éd.). (2007). *Cultural statistics : 2007 edition*. Office for official publications of the European communities. <https://ec.europa.eu/eurostat/web/products-pocketbooks/-/ks-77-07-296>
- EUROSTAT. (2018a). *Guide to Eurostat culture statistics*. Publications Office of the European Union. <https://ec.europa.eu/eurostat/web/products-manuals-and-guidelines/-/KS-GQ-18-011>
- EUROSTAT. (2018b). *Working Group « Culture Statistics », 10-11th April 2018. Eurostat cooperation with EGMUS. Doc. CS/04.2018/04*. European Commission ; Eurostat. <https://circabc.europa.eu/w/browse/26594e3c-68a1-457e-9800-1e834156d10a>
- EUROSTAT. (2019). *Culture statistics : 2019 edition*. Publications Office of the European Union. <https://data.europa.eu/doi/10.2785/824495>
- EUROSTAT. (s. d.a). *Qui fait quoi—Eurostat*. Eurostat. <https://ec.europa.eu/eurostat/fr/web/main/about-us/who-does-what>
- EUROSTAT. (s. d.b). *Qui sommes-nous—Eurostat*. Eurostat. <https://ec.europa.eu/eurostat/fr/web/main/about-us/who-we-are>
- Extrait du Journal Officiel. (1943). *Gallia*, 1(2), 287-289.

F

- FABIANI, J.-L. (2006). À quoi sert la notion de discipline ? Dans : J. BOUTIER, J.-C. PASSERON, et J. REVEL (Éds.), *Qu'est-ce qu'une discipline ?* (p. 11-34). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.20081>
- FABIAŃSKI, M. (1990). Musaea in written sources in the fifteenth to eighteenth centuries. *Opuscula Musealia*, 4, 7-40.
- FABIAŃSKI, M. (1995). Ce que le musée du Louvre n'était pas en 1793. De certains musées pourvus de rotondes à coupole, lieux de débats érudits. Dans : É. POMMIER (Éd.), *Les musées à la veille de l'ouverture du Louvre* (p. 128-155). Louvre : Klincksieck.
- FABRY, O. (2019, septembre 30). Appartenez-vous à une organisation révolutionnaire d'extrême gauche? Retour sur les réactions à la suite de la proposition de redéfinition du musée. *Mêtis*. <https://metis-lab.com/2019/09/30/appartenez-vous-a-une-organisation-revolutionnaire-dextreme-gauche-retour-sur-les-reactions-a-la-suite-de-la-proposition-de-redefinition-du-musee/>

- FAIDER-FEYTMANS, G. (1949). Mouséion. Dans : L. ALFONSI, J. BAYET, H. I. BELL, G. DUMEZIL, P.-M. DUVAL, I. LEVY, et A. PIGANIOL (Éds.), *Hommages à Joseph Bidez et à Franz Cumont*. Latomus, revue d'études latines.
- FALGUIERES, P. (2012). Préface. La société des objets. Dans : J. VON SCHLOSSER, P. FALGUIERES, et L. MARIGNAC (Éds.), *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive : Une contribution à l'histoire du collectionnisme* (p. 8-60). Éditions Macula.
- FALK, J. H. (2016). *Identity and the museum visitor experience*. <https://doi.org/10.4324/9781315427058>
- FALK, J. H., et DIERKING, L. D. (2000). *Learning from museums : Visitor experiences and the making of meaning*. AltaMira Press.
- FALK, J. H., et DIERKING, L. D. (2012). *The museum experience revisited*. Left Coast Press.
- FALK, J. H., DIERKING, L. D., et FOUTZ, S. (Éds.). (2007). *In principle, in practice : Museums as learning institutions*. AltaMira Press.
- FALLERY, B., et RODHAIN, F. (2007). Quatre approches pour l'analyse de données textuelles : Lexicale, linguistique, cognitive, thématique. *XVIème Conférence de l'Association Internationale de Management Stratégique AIMS*, pp 1-16. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00821448>
- FEMS. (2019). Pour un débat ouvert et partagé. *La Lettre de l'OCIM*, 186, 15-17. <https://doi.org/10.4000/ocim.3365>
- FERNÁNDEZ-BLANCO, V., et PRIETO-RODRÍGUEZ, J. (2020). Museums. Dans : R. TOWSE et T. NAVARRETE HERNÁNDEZ (Éds.), *A handbook of cultural economics* (3^e édition, p. 349-357). Edward Elgar Publishing Limited.
- FERRIOT, D. (2009). L'ICOM, un réseau de partage et d'échanges pour les professionnels de musées. *Les Cahiers du Musée des Confluences. Revue thématique Sciences et Sociétés du Musée des Confluences*, 3(1), 77-87. <https://doi.org/10.3406/mhnlly.2009.1469>
- FERRY, J. (1882). Arrêté portant organisation de la Direction générale des Beaux-Arts. *Bulletin administratif de l'instruction publique*, 26(487), 3-6.
- FINDLEN, P. (1989). The museum : Its classical etymology and Renaissance genealogy. *Journal of the History of Collections*, 1(1), 59-78. <https://doi.org/10.1093/jhc/1.1.59>
- FINDLEN, P. (1994). *Possessing nature : Museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*. University of California press.
- FITZGERALD, M. H. (1973). *Museum Accreditation : Professional Standards*. American Association of Museums. <https://eric.ed.gov/?id=ED102883>
- FLEMING, D. (2019). Global Trends in Museums. *Museum International*, 71(1-2), 106-113. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638065>
- FLICHY, P. (2021). Produire les données, à la frontière de plusieurs mondes sociaux: *Réseaux*, N° 228(4), 9-19. <https://doi.org/10.3917/res.228.0009>
- FLICHY, P., et PARASIE, S. (2013). Présentation. *Réseaux*, n° 178-179(2), 9-19. <https://doi.org/10.3917/res.178.0009>
- FOCILLON, H. (1921). La conception moderne des musées. Dans : *Actes du 13^e Congrès International d'histoire de l'Art, Paris, 26 septembre—5 octobre 1921*. (Vol. 1, p. 85-94). P.U.F.
- FONDATION WIKIMEDIA. (s. d.). *Accueil*. Fondation Wikimédia. <https://wikimediafoundation.org/fr/>
- FOUCART, B. (1994). Le musée du XIX^e siècle : Temple, palais, basilique. Dans : C. GEORGEL (Éd.), *La Jeunesse des musées : Les musées de France au XIX^e siècle : Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994* (p. 122-135). Réunion des musées nationaux.
- FOUCART, B., et FOUCART, J. (1979). Le musée est aussi un monument historique. *Monuments historiques*, 104, 15-20.
- FOUCAULT, M. (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, 16(1), 22-27. <https://doi.org/10.2307/464648>

- FOUCHER ZARMANIAN, C. (2016). Musées et genre : État des lieux d'une recherche. *Muséologies: Les cahiers d'études supérieures*, 8(2), 107. <https://doi.org/10.7202/1050763ar>
- FOULON, J.-P. (Éd.). (2001). *Architecture et musée : Actes du colloque organisé au Musée royal de Mariemont, les 15 et 16 janvier 1998* ; Renaissance du livre.
- FOUQUET, A. (2010). L'usage des statistiques : De l'aide à la décision à l'évaluation des politiques publiques. *Revue française des affaires sociales*, 1, 307-322. <https://doi.org/10.3917/rfas.101.0307>
- FOYLES, M. E. J. (1930). Un essai de classification et de définition des Musées. *Mouséion*, 10(1), 66-73.
- FRADIN, B., et MARANDIN, J.-M. (1979). Autour de la définition : De la lexicographie à la sémantique. *Langue française*, 43(1), 60-83. <https://doi.org/10.3406/lfr.1979.6163>
- FRADIN, B., QUERE, L., et WIDMER, J. (Éds.). (1994). *L'enquête sur les catégories : De Durkheim à Sacks*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.9958>
- FRASER, J. (2019). A Discomforting Definition of Museum. *Curator: The Museum Journal*, 62(4), 501-504. <https://doi.org/10.1111/cura.12345>
- FRAYSSE, P. (2015). La médiation numérique du patrimoine : Quels savoirs au musée ? *Distances et médiations des savoirs. Distance and Mediation of Knowledge*, 3(12), Article 12. <https://doi.org/10.4000/dms.1219>
- FRECHES, J. (1979). *Les musées de France. Gestion et mise en valeur d'un patrimoine*. La Documentation française.
- FREIRE, P. (2005). *Pedagogy of the oppressed [1970]*. The Continuum International Publishing Group Inc. <https://envs.ucsc.edu/internships/internship-readings/freire-pedagogy-of-the-oppressed.pdf>
- FREY, B. S. (2003). *Arts & economics : Analysis & cultural policy* (2^e édition). Springer.
- FREY, B. S., et MEIER, S. (2006). The Economics of Museums. Dans : V. GINSBURGH et D. THROSBY (Éds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture* (Vol. 1, p. 1017-1050). <http://www.ssrn.com/abstract=413901>
- FRIEDBERG, C. (2013). Représentation, classification : Comment l'homme pense ses rapports au milieu naturel. Dans : M. JOLLIVET (Éd.), *Sciences de la nature, sciences de la société : Les passeurs de frontières* (p. 357-373). CNRS Éditions. <http://books.openedition.org/editions-cnrs/4204>
- FYFE, G. (2006). Sociology and the Social Aspects of Museums. Dans : S. J. Macdonald (Éd.), *A companion to museum studies* (p. 33-49). Wiley-Blackwell.

G

- GALARD, J. (Éd.). (2001). *L'avenir des musées : Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000*. Réunion des musées nationaux.
- GALIMBERTI, D. (2021). Les enquêtes par entretien à l'épreuve de la distanciation. Dans : D. GALIMBERTI (Éd.), *Les enquêtes par entretien à l'épreuve de la distanciation* (p. 2-9). Presses universitaires de Grenoble. <https://www.cairn.info/les-enquetes-par-entretien-a-l-epreuve--9782706151071-p-2.htm>
- GALLA, A. (2005). Cultural Diversity in Ecomuseum Development in Viet Nam. *Museum International*, 57(3), 101-109. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.2005.00535.x>
- GALLA, A., SCHEINER, T., GILL, L., et KIM, B. (1999). 59^e Session du Comité consultatif, 9 juin 1999. *Propositions d'amendements des Statuts de l'ICOM conformément à l'article 29 des Statuts*. (ART 24. « Groupes de travail et comités permanents »). Archives de l'ICOM.

- GALLAND, O., et LEMEL, Y. (2007). *Valeurs et cultures en Europe*. La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.galla.2007.01>
- GALLIA. (1970). Répertoire et bibliographie des collections d'Archéologie nationale antique conservées dans les musées français. *Gallia*, 28(2), 457-533.
- GARCIA, C. O. (1975). La Casa del Museo, Mexico, D.F. : Une expérience de «musée intégré». *Museum International (Édition Française)*, 27(2), 71-77. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1975.tb01447.x>
- GARCIA LOPEZ, L. (2022, mars 12). *De la mémoire au patrimoine : Les collections agricoles de la Ville de La Courneuve*. L'Art de Muser. <https://formation-exposition-musee.fr/1-art-de-muser/2328-de-la-memoire-au-patrimoine-les-collections-agricoles-de-la-ville-de-la-courneuve>
- GARLANDINI, A. (2017). Définir le musée du XXI^e siècle : Quelques réflexions par référence au Code de Déontologie de l'ICOM. Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Définir le musée du XXI^e siècle : Matériaux pour une discussion* (p. 214-219). Icofom. https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/03/2017_definir_le_musee_du_XXIe_siecle.pdf
- GAUDIBERT, P., HULTEN, P., LEYMARIE, J., MATHEY, F., RIVIERE, G. H., SZEEMANN, H., et WILDE, E. (1972). Exchange of views of a group of experts. *Museum International*, 24(1), 5-32. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1972.tb01980.x>
- GAUDRON, G. (1947). Réorganisation des Musées de province. *Bulletin de la Société préhistorique de France*, 44(11), 368-372. <https://doi.org/10.3406/bspf.1947.2231>
- GAUGE, A. (1999). La mise en scène de la nation dans les musées d'Afrique tropicale. *Ethnologie française*, 29(3), 337-344
- GAUTHIER, A., et Conseil québécois du patrimoine vivant (Éds.). (2021). *Les systèmes des Trésors Humains vivants dans le monde. Actes du colloque international 2020*. Conseil québécois du patrimoine vivant. https://api.patrimoinevivant.qc.ca/content/uploads/2021/11/actes_thv_2020_fr.pdf
- GAUTIER, M. (2012). L'offre et la demande des librairies-boutiques de musées d'art en France et en Europe. Dans : M. Regourd (Éd.), *Musées en mutation : Un espace public à revisiter*.
- GEDDES, P. (1908). The museum and the city. *Museums Journal*, 7(11), 371-372.
- GEIGER, A. (1997). Faut-il définir le musée d'après son objet d'exposition ou sa manière d'exposer ? Dans : Zuppinger (Éd.), *Renaud Zuppinger, Systèmes culturels et esthétiques en Europe. Représentations du Passé*. Le Fil d'Ariane - Université Paris 8. <http://www.mythe-imaginaire-societe.fr/?p=5579>
- GENET-DELACROIX, M.-C. (1996). Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905). *Romantisme*, 26(93), 39-50. <https://doi.org/10.3406/roman.1996.3125>
- GENOWAYS, H. H., et Andrei, M. A. (2016). *Museum origins : Readings in early museum history and philosophy*. Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9781315424019>
- GEORGEL, C. (1992). L'État et « ses » musées de province ou comment « concilier la liberté d'initiative des villes et les devoirs de l'État ». *Le Mouvement social*, 160, 65. <https://doi.org/10.2307/3779236>
- GEORGEL, C. (1994a). De l'art et des manières d'enrichir des collections. Dans : C. GEORGEL (Éd.), *La jeunesse des musées : Les musées de France au XIX^e siècle [exposition], Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994* (p. 232-240). Réunion des musées nationaux.
- GEORGEL, C. (Éd.). (1994b). *La jeunesse des musées : Les musées de France au XIX^e siècle [exposition], Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994*. Réunion des musées nationaux.
- GEORGEL, C. (1994c). Le musée et les musées, un projet pour le XIX^e siècle. Dans : C. Georgel (Éd.), *La jeunesse des musées : Les musées de France au XIX^e siècle [exposition], Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994*. (p. 15-18) Réunion des musées nationaux.

- GEORGEL, C. (1996). Collections privées/collections publiques : Un dialogue permanent. Dans : L. VADELORGE (Éd.), *Les musées de province dans leur environnement : Textes* (p. 23-30). Presses universitaires de Rouen.
- GERBAUD, M. (2000). Aux origines des écomusées : Les premiers pas de Marqueze. *Publics et Musées*, 17(1), 176-180. <https://doi.org/10.3406/pumus.2000.1324>
- GEVAUDAN AUTHENTIQUE. (s. d.). *Le petit musée des deux Albert*. Gévaudan Authentique. <https://www.gevaudan-authentique.com/prestataires/le-petit-musee-des-deux-albert/>
- GILMAN, B. I. (1916). Museum Fatigue. *The Scientific Monthly*, 2(1), 62-74.
- GINSBURGH, V., et MAIRESSE, F. (1997). Defining a Museum : Suggestions for an Alternative Approach. *Museum Management and Curatorship*, 16(1), 15-33. <https://doi.org/10.1080/09647779700301601>
- GIRARD, A. (2009). La coopération : Le sens d'une démarche [1988]. Dans : P. Poirrier et R. Rizzardo (Éds.), *Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la Culture et les collectivités territoriales (1959-2009)* (p. 13-16). Comité d'histoire du Ministère de la culture ; La Documentation française.
- GIRARD, A. (2010a). L'invention de la prospective culturelle : Textes choisis d'Augustin Girard. *Culture prospective*, 1(1), 1-31.
- GIRARD, A. (2010b). Pourquoi des recherches ? La fin de l'ère des goûts et des couleurs [1965]. *Culture prospective*, 1(1), 4-7.
- GIRARD, A., et GENTIL, G. (1982). *Développement culturel : Expériences et politiques* (Éd. rév.). Dalloz.
- GIRARD, E. (2020). Définir une juste ambition pour les professionnels et une identité pour l'ICOM. *Icofom Study Series*, 48-2, 121-131. <https://doi.org/10.4000/iss.2535>
- GIRAULT, Y. (2016). Des premiers musées africains aux banques culturelles : Des institutions patrimoniales au service de la cohésion sociale et culturelle. Dans : F. Mairesse (Éd.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (p. 111-144). la Documentation française.
- GLICENSTEIN, G. (1991). *Rapport d'enquête sur la tutelle des musées nationaux* (p. 83). Inspection générale des finances.
- GLICENSTEIN, J. (2009). *L'art : Une histoire d'expositions* (1^e édition). PUF.
- GLUZINSKI, W. (1987). Contribution au symposium. *Icofom Study Series*, 12, 71-80.
- GOB, A. (2010). *Le musée, une institution dépassée?* Colin.
- GOB, A. (2014). Pour une autre approche de l'histoire des musées. Dans : C. SCHALL, M. BLAISE, et M. GIAN (Éds.), *Parlons musée ! Panorama des théories et des pratiques* (Éditions Guy Binsfeld, p. 35-44).
- GOB, A. (2016). Le « Mouséion d'Epictéta ». Considérations sur la polysémie du mot musée. *Les Cahiers de Muséologie*. <https://doi.org/10.25518/2406-7202.146>
- GOB, A. (2019). *De Rome à Paris : Retour sur l'origine du musée moderne*. Presses universitaires de Liège.
- GOB, A., et DROUGUET, N. (2021). *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels* (5^e édition). Armand Colin.
- GODEFROY, F. (1888). *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes, du IX^e au XV^e siècle* (Vol. 5). F. Vieweg (E. Bouillon). <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30517074p>
- GODKIN, E. L. (2008). A word about museums [1865]. Dans : H. H. GENOWAYS et M. A. ANDREI (Éds.), *Museum Origins. Readings in early museum history & philosophy*. (p. 33-38). Left Coast Press.
- GOMBAULT, A. (2003). La nouvelle identité organisationnelle des musées. Le cas du Louvre. *Revue française de gestion*, 29(142), 189-204. <https://doi.org/10.3166/rfg.142.189-204>
- GOMBAULT, A. (2013). Free museum admission : Part politics and part marketing Lessons from the British experience. *Revue française de gestion*, 230(1), 83-100.

- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (2006). *Dos museologías : Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Ed. Trea.
- GONSETH, M.-O., HAINARD, J., KAEHR, R., et MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE (Neuchâtel, Switzerland) (Éds.). (2002). *Le musée cannibale*. MEN : GHK.
- GONSETH, M.-O., HAINARD, J., KAEHR, R., et MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE (Neuchâtel, Switzerland) (Éds.). (2005). *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004*. Musée d'ethnographie.
- GONSETH, M.-O., MÜLLER, V., et YAZGI, N. (2002). Le désir de musée. *Ethnologie française*, 32(2), 321. <https://doi.org/10.3917/ethn.022.0321>
- GOODE, G. B. (1889). The museums of the future. Dans : *Report of the United States National Museum for the year ending June 30* (p. 427-445).
- GOODE, G. B. (1895). *The principles of museum administration*. s.n.
- GOODE, G. B. (1896). On the Classification of Museums. *Science*, 3(57), 154-161. <https://doi.org/10.1126/science.3.57.154>
- GOODMAN, N. (1985). The End of the Museum? *Journal of Aesthetic Education*, 19(2), 53-62. <https://doi.org/10.2307/3332464>
- GORGUS, N. (2000). L'Heimatmuseum, l'écomusée et G. H. Rivière (V. CHABAUD, Trad.). *Publics et Musées*, 17(1), 57-69. <https://doi.org/10.3406/pumus.2000.1155>
- GOTTESDIENER, H., MIRONER, L., et DAVALLON, J. (1993). France : Un développement rapide avec le soutien du public. *Museum International (Édition Française)*, 45(2), 13-19. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1993.tb00550.x>
- GRABNAR, I. R., et SLOVENIAN CENTRAL AGENCY FOR STATISTICS. (2023). *Muzejska in galerijska dejavnost (KU-MZ)*. https://www.stat.si/StatWeb/File/DocSysFile/12494/QR_KU-MZ_2022.pdf
- GRALON. (s. d.). *Gralon : Guide touristique, culturel et Annuaire Internet*. Gralon. <https://www.gralon.net/>
- GRANGER, C. (2001). La liste civile de Napoléon III : Le pouvoir impérial et les arts, Thèse de doctorat en histoire de l'art. *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 22. <https://doi.org/10.4000/rh19.288>
- GRAVARI-BARBAS, M., et FAGNONI, É. (Éds.). (2015). *Nouveaux musées, nouvelles ères urbaines, nouvelles pratiques touristiques*. Presses de l'Université Laval.
- GRAVARI-BARBAS, M., et GUICHARD-ANGUIS, S. (2003). *Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à l'aube du XXIe siècle : Actes du colloque international, 7-9 octobre 1999, Sorbonne*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- GREEN, N. L. (2011). Construire une collection, représenter l'immigration : La Cité nationale de l'Histoire de l'immigration. *Hermès*, n° 61(3), 131. <https://doi.org/10.3917/herm.061.0131>
- GREGOIRE, H. (1794a). *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme, et sur les moyens de le réprimer : Séance du 14 fructidor, l'an second de la République une et indivisible ; suivi du Décret de la Convention nationale*. Imprimerie nationale. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48495b.image>
- GREGOIRE, H. (1794b). *Rapport sur l'établissement d'un conservatoire des arts et métiers : Séance du 8 vendémiaire, l'an III de la République une et indivisible / Convention nationale*. Imprimerie nationale. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k43821p>
- GREGOROVA, A. (1987). Contribution au symposium. *Icofom Study Series*, 12, 121-129.
- GRENIER, C. (2013). *La fin des musées ?* Éditions du Regard.
- GRIENER, P. (2010). *La république de l'œil : L'expérience de l'art au siècle des Lumières*. O. Jacob.
- GRIENER, P. (2017). *Pour une histoire du regard : L'expérience du musée au XIXe siècle*. Hazan : Musée du Louvre.
- GRIENER, P., et HURLEY, C. (2022a). Musée de Beaux-arts, Galerie. Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Dictionnaire de muséologie* (p. 406-409). Armand Colin.

- GRIENER, P., et HURLEY, C. (2022b). Musée universel. Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Dictionnaire de muséologie* (p. 419-422). Armand Colin.
- GROULT, E. (1877). *Institution des musées cantonaux. Lettre à messieurs les délégués des sociétés savantes à la Sorbonne*. Impr. Motteroz.
- GROULT, E. (1880). *Annuaire des musées cantonaux* (Vol. 7).
- GROULT, E. (1886). *Principales différences entre les musées cantonaux et les musées scolaires*. Le Blanc-Hardel.
- GROULT, E. (1888). *Le musée domanesque de Minoussink (Sibérie)*. Lefèvre.
- GROULT, E. (1891). *La France des musées cantonnaux en 1891*. Lefèvre.
- GROULT, E. (1904). *Propagande patriotique cantonale. La France des musées cantonaux en 1904*. Valin.
- GROUPE DE FRIBOURG. (2007). *Déclaration de Fribourg sur les droits culturels*. <https://droitsculturels.org/observatoire/la-declaration-de-fribourg/>
- GROVE, R. (1968). Some problems in Museum Education. Dans : E. LARRABEE (Éd.), *Museums and Education*. Smithsonian Institution Press.
- GUEDY, T. (1889). *Musées de France et collections particulières*. Théodore Guédy, Boulevard Saint-Germain.
- GUENOT, H. (1986). Musées et lycées parisiens (1780-1830). *Dix-huitième Siècle*, 18(1), 249-267. <https://doi.org/10.3406/dhs.1986.1600>
- GUÉRAICHE, W. (2017). *The UAE: Geopolitics, Modernity and Tradition*. I.B. Tauris. <https://doi.org/10.5040/9781350989320>
- GUÉRAICHE, W. (2018). Diplomatie culturelle, un exercice rhétorique ? L'exemple du Louvre Abu Dhabi, musée universel. *Hermès*, n° 81(2), 183. <https://doi.org/10.3917/herm.081.0183>
- GUERDOZI, G. (2015). The Museum Building Boom. Dans : G. D. LORD et N. BLANKENBERG (Éds.), *Cities, museums and soft power* (p. 187-198). AAM Press.
- GUGGEMOS, A. (2019, 8 janvier). *TripAdvisor et le Château de Montsoreau-Musée d'art contemporain fusionnent tourisme et culture*. Le HuffPost. https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/tripadvisor-et-le-chateau-de-montsoreau-musee-d-art-contemporain-fusionnent-tourisme-et-culture_137892.html
- GUIBERT, G., REBILLARD, F., et ROCHELANDET, F. (2016). *Médias, culture et numérique : Approches socioéconomiques*. Armand Colin.
- GUICHARD, C. (2008). *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*. Champ Vallon.
- GUICHARD, J. (1993). Visiteurs et conception muséographique. *Publics et Musées*, 3(1), 111-135. <https://doi.org/10.3406/pumus.1993.1026>
- GUILLET, F. (2007). L'image de la Normandie : Réflexions sur la construction d'une identité territoriale au XIX^e siècle. *Études Normandes*, 56(2), 7-20. <https://doi.org/10.3406/etnor.2007.1671>
- GUIRAGOSSIAN, O. (2014). *Exposer les sujets de société. L'immatériel comme extension du champ de l'exposition* [Mémoire de recherche en muséologie, École du Louvre]. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01544923>
- GUIRAGOSSIAN, O. (2020). Observer les musées : Penser la muséologie au futur. *Icofom Study Series*, 48-1, 147-163. <https://doi.org/10.4000/iss.2124>
- GUIRAGOSSIAN, O. (2021). *2021 Icofom Survey for a new definition*. Icofom. https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2021/07/report_icofom_2021.pdf
- GUIRAGOSSIAN, O. (2019a, 4 octobre). Dans les coulisses d'une « nouvelle » définition du musée. *Mêtis*. <https://metis-lab.com/2019/10/04/dans-les-coulisses-dune-nouvelle-definition-du-musee/>

- GUIRAGOSSIAN, O. (2019b, 30 octobre). Dans les coulisses d'une nouvelle définition du musée : L'expérience japonaise. *Mêtis*. <https://metis-lab.com/2019/10/30/dans-les-coulisses-dune-nouvelle-definition-du-musee-lexperience-japonaise/>
- GUIRAGOSSIAN, O. (2022, 27 septembre). Définir le musée : Suite et fin d'un processus. *Mêtis*. <https://metis-lab.com/2022/09/27/definir-le-musee-suite-et-fin-dun-processus/>
- GUIRAGOSSIAN, O., et Bertin, M. (2020). Enquête Icofom sur la nouvelle définition du musée. *Icofom Study Series*, 48-2, 278-291.
- GUIRAGOSSIAN, O., et Lebat, C. (2021, 4 juillet). Compte rendu de la Rencontre muséo PACA du 15 juin 2021 – « Collections muséales, racines d'un territoire ». *Mêtis*. <https://metis-lab.com/2021/07/04/compte-rendu-de-la-rencontre-museo-paca-du-15-juin-2021-collections-museales-racines-dun-territoire/>
- GURIAN, E. H. (2002). Choosing Among the Options : An Opinion About Museum Definitions. *Curator: The Museum Journal*, 45(2), 75-88. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.2002.tb01182.x>
- GUZIN LUKIĆ, N. (2015). La Muséologie de l'Est : La construction d'une discipline scientifique et la circulation transnationale des idées en muséologie. *Icofom Study Series*, 43a, 111-125. <https://doi.org/10.4000/iss.595>

H

- HAAGEN, J. K. van der. (1958a). *Lettre de J. K. van der Haagen adressée à George Salles datée du 17 juin 1958* (ART. 1. Statuts et règlements, Sous-dossier « 1956 »). Archives de l'ICOM.
- HAAGEN, J. K. van der. (1958b). *Lettre de J. K. van der Haagen adressée à Michel Florisone datée du 17 juin 1958* (ART. 1. Statuts et règlements, Sous-dossier « 1956 »). Archives de l'ICOM.
- HAAGEN, J. K. van der. (1960). *Lettre de J. K. van der Haagen adressée à George Henri Rivière datée du 8 septembre 1960* (ART. 1. Statuts et règlements, Sous-dossier « 1960 »). Archives de l'ICOM.
- HAAN, J., de. (2010). *Museum statistics and cultural policy. Paper presented at the 12th plenary meeting in the European Group on Museum Statistics (EGMUS) : Museum Statistics and Museum Policies – New Developments Oslo, 21 – 22 October 2010*. https://www.egmus.eu/fileadmin/intern/Museum_statistics_and_cultural_policy_Jos_de_Haan_v3_incl_CV.pdf
- HAGEDORN-SAUPE, M., ERMERT, A., et EGMUS (Éds.). (2004). *A Guide to European Museum Statistics*. Institut für Museumskunde, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. https://www.egmus.eu/fileadmin/statistics/Dokumente/A_guide_to-European_Museum_Statistics.pdf
- HAMLIN, C. J. (1948). *Discours d'ouverture du 23 juin 1948* (ART. 108 Première Conférence biennale 1948, Sous-dossier « Discours d'ouverture du 23 juin »). Archives de l'ICOM.
- HANDLER, R. (1993). An Anthropological Definition of the Museum and its Purpose. *Museum Anthropology*, 17(1), 33-36. <https://doi.org/10.1525/mua.1993.17.1.33>
- HASKELL, F. (2002). *Le musée éphémère : Les maîtres anciens et l'essor des expositions* (P.-E. Dauzat, Trad.). Gallimard.
- HAVELANGE, C. (1999). Le musée mélancolique. Tentative pour photographier nos manières de voir. *Culture & Musées*, 16(1), 11-16.
- HEIN, G. E. (1998). *Learning in the museum*. Routledge.
- HEIN, G. E. (2012). *Progressive museum practice : John Dewey and democracy*. Left Coast Press.
- HEIN, H. S. (2000). *The museum in transition : A philosophical perspective*. Smithsonian Institution Press.

- HEINICH, N. (1996). Du dilettantisme à la muséologie : Clément de Ris à la découverte des Musées de province. Dans : L. VADELORGE (Éd.), *Les musées de province dans leur environnement : Textes* (p. 15-21). Presses universitaires de Rouen.
- HEINICH, N. (2009). *La fabrique du patrimoine : De la cathédrale à la petite cuillère*. Maison des sciences de l'homme.
- HEINICH, N., et POLLAK, M. (1989). Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : L'invention d'une position singulière. *Sociologie du travail*, 31(1), 29-49. <https://doi.org/10.3406/sotra.1989.2444>
- HEINONEN, J. (1987). Recent development In Finnish museums. *Icofom Study Series*, 12, 139-143.
- HEINZE, S. (1993). Berlin : De la théorie à la pratique. *Museum International (Édition Française)*, 45(2), 33-37. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1993.tb00553.x>
- HEJWOWSKA, A., FIGIEL, K., et NATIONAL INSTITUTE FOR MUSEUMS AND PUBLIC COLLECTION (NIMOZ). (2022). *Museums in 2021*. National Institute for Museums and Public Collection NIMOZ. <https://statystykamuzeow.pl/storage/do%20pobrania/Publikacje/RAPORT-Museums-in-2021.pdf>
- HERTZOG, A. (2002). Musées, espace et identité territoriale en Picardie. *Mappemonde*, 66(2), 25-28. <https://doi.org/10.3406/mappe.2002.1762>
- HERTZOG, A. (2004). Quand les géographes visitent les musées, ils y voient des objets... De recherche. *Espace géographique*, 33(4), 363. <https://doi.org/10.3917/eg.334.0363>
- HILL, K. (2005). *Culture and class in English public museums, 1850-1914*. Ashgate.
- HINZ, H.-M. (2016). ICOM turns 70. Ethics and the value creation role of museums. Dans : B. MURPHY (Éd.), *Museums, ethics and cultural heritage* (p. 3-8). Routledge, Taylor & Francis Group.
- HOOPER-GREENHILL, E. (1994). *Museums and their visitors*. Routledge.
- HOOPER-GREENHILL, E. (Éd.). (1999). *The educational role of the museum* (2^e édition). Routledge.
- HOOPER-GREENHILL, E. (2006). Studying visitors. Dans : S. MACDONALD (Éd.), *A companion to museum studies* (p. 326-376). Blackwell Publishing Ltd.
- HOOPER-GREENHILL, E. (2007). *Museums and education : Purpose, pedagogy, performance*. Routledge.
- HOUSTON, L. (2004). *Museum builders I et II* (1-2). Wiley-Academy.
- HOUSSAYE, H. (1880). Les Musées de province, leur origine, leur organisation. *Revue des Deux Mondes*, 38(3e période), 546-565.
- Howard S. Becker et Alain Pessin : Dialogue sur les notions de Monde et de Champ. (2006). *Sociologie de l'Art, OPuS* 8(1), 163-180. <https://doi.org/10.3917/soart.008.0163>
- HOWARTH, E., et PLATNAUER, H. M. (1911). *Directory of museums in Great Britain & Ireland : Together with a section on Indian and colonial museums*. Museum Association.
- HUANG, H. (2014). *Un paysage culturel dynamique. Géographie historique et économique des musées parisiens*. [Thèse de doctorat en géographie, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne]. <http://theses.fr/2014PA010627>
- HUDSON, K. (1973). Comment ne pas obtenir d'informations d'un petit musée ? *ICOM News*, 26(2), 46-48.
- HUDSON, K. (1975). *A social history of museums : What the visitors thought*. Macmillan. <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=5641070>
- HUDSON, K. (1977). *Museums for the 1980's : A survey of world trends*. Unesco ; Macmillan.
- HUDSON, K. (1989). Un musée inutile. *Museum International (Edition Francaise)*, 41(2), 114-116. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1989.tb01206.x>
- HUDSON, K. (1990). *1992, prayer or promise? The opportunities for Britain's museums and the people who work in them*. HMSO.
- HUDSON, K. (1992). Des musées qui établissent leurs propres règles. *Museum International (Edition Francaise)*, 44(2), 120-121. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1992.tb00490.x>

- HUDSON, K. (1993). Visitor studies : Luxuries, placebo or usefool tools ? Dans : S. BICKNELL et G. FARMELO (Éds.), *Museum Visitor Studies in the 90s* (p. 34-42). Science Musum.
- HUDSON, K. (1998). The Museum Refuses to Stand Still. *Museum International*, 50(1), 43-50. <https://doi.org/10.1111/1468-0033.00135>
- HUDSON, K., et NICHOLLS, A. (1975). *The directory of world museums*. Columbia University Press.
- HUDSON, K., et NICHOLLS, A. (1981). *The directory of museums* (2. ed). Macmillan.
- HUDSON, K., et NICHOLLS, A. (1985). *The directory of museums and living displays* (3. ed). Macmillan.
- HUDSON, K., et NICHOLLS, A. (1991). *The Cambridge guide to the museums of Europe*. Cambridge University Press.
- HUGOUNENQ, S. (2017, 22 septembre). *Musées du futur, quel futur pour les musées ?* | *Gazette Drouot*. [gazette-drouot.com. https://www.gazette-drouot.com/article/musees-du-futur-quel-futur-pour-les-musees%25C2%25A0%253F/7201](https://www.gazette-drouot.com/article/musees-du-futur-quel-futur-pour-les-musees%25C2%25A0%253F/7201)
- HUBERT, J.-M. (1991). 6000 musées de France ? *Musées et collection publiques de France*, 2-3(191-192), 39-40.
- HURTAUT, P.-T.-N., et MAGNY. (1779a). *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs. T. 1 / , dans lequel on trouve la description des monumens & curiosités de cette capitale... Par MM. Hurtaut,... Et Magny,... Tome I [-IV]*. Moutard, Imprimeur-Libraire de la Reine. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040239t>
- HURTAUT, P.-T.-N., et MAGNY. (1779b). *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs. T. 2 / , dans lequel on trouve la description des monumens & curiosités de cette capitale... Par MM. Hurtaut,... Et Magny,... Tome I [-IV]*. Moutard, Imprimeur-Libraire de la Reine. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040241w>
- HURTAUT, P.-T.-N., et MAGNY. (1779c). *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs. T. 3 / , dans lequel on trouve la description des monumens & curiosités de cette capitale... Par MM. Hurtaut,... Et Magny,... Tome I [-IV]*. Moutard, Imprimeur-Libraire de la Reine. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040243q>
- HURTAUT, P.-T.-N., et MAGNY. (1779d). *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs. T. 4 / , dans lequel on trouve la description des monumens & curiosités de cette capitale... Par MM. Hurtaut,... Et Magny,... Tome I [-IV]*. Moutard, Imprimeur-Libraire de la Reine. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040245j>
- HUYGHE, R. (1937). À l'Exposition : Le rôle des musées dans la vie moderne. *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 41(4), 775-789.

I

- IBERMUSEOS. (2007). *Declaração da Cidade de Salvador—Declaración de la Ciudad de Salvador*. Ibermuseos. http://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2014/09/Declaracion-de-Salvador_POR.ESP_.pdf
- IBERMUSEOS. (2018, 19 octobre). *Panorama de los Museos : Paraguay*. Ibermuseos. <http://www.ibermuseos.org/panorama-de-los-museos-paraguay/>
- IBERMUSEOS. (s. d.a). *Ibermuseos*. Ibermuseos. <http://www.ibermuseos.org/>
- ICOFOM (ÉD.). (1987). Symposium Musées et muséologie. Mémoires de base. Helsinki-Espoo, septembre 1987. *Icofom Study Series*, 12. <https://icofom.mini.icom.museum/fr/publications-2/icofom-study-series-archive/>
- ICOFOM. (s. d.a). Concepts clés de muséologie. *Icofom*. <https://icofom.mini.icom.museum/fr/publications/concepts-cles-de-museologie/>

- ICOFOM. (s. d.b). *Définir le musée : Les symposia et les réunions de l'Icofom*. ICOM Icofom. <https://icofom.mini.icom.museum/fr/conferences/defining-the-museum/>
- ICOFOM. (s. d.c). *Les Monographies d'Icofom*. Icofom. <https://icofom.mini.icom.museum/fr/publications-2/les-monographies-dicofom/>
- ICOFOM, et SOFKA, V. (Éds.). (1980). *DoTraM : documents de travail sur la muséologie. La muséologie—Science ou seulement travail pratique du musée ?* Icofom. <https://icofom.mini.icom.museum/fr/publications-2/museological-working-papers/>
- ICOFOM, et SOFKA, V. (Éds.). (1981). *MuWoP : documents de travail sur la muséologie. L'interdisciplinarité en muséologie*. Icofom. <https://icofom.mini.icom.museum/fr/publications-2/museological-working-papers/>
- ICOM. (s. d.a). *Compte-rendu de la séance « toutes sections », 2 juillet 1948* (ART. 108 Première Conférence biennale 1948, Sous-dossier « Séances de travail et comptes-rendus »). Archives de l'ICOM.
- ICOM. (s. d.b). *Définition du musée*. International Council of Museums. <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>
- ICOM. (s. d.c). *ICOM-L Archives—International Council of Museums Discussion List*. ICOM-L Archives. Consulté 5 décembre 2023, à l'adresse <https://home.ease.lsoft.com/scripts/wa-HOME.exe?A0=ICOM-L>
- ICOM. (1948a). Brief history of the organisation of the International Council of Museums. *ICOM News*, 1(10), 1-12.
- ICOM. (1948b). *Première Conférence biennale. Paris, 28 juin—3 juillet, 1948. Programme*. (ART. 108 Première Conférence biennale 1948). Archives de l'ICOM.
- ICOM. (1948c). *Statuts de l'ICOM, 1948. [Tapuscrit]* (ART. 1. Statuts et règlements, Sous-dossier « 1946-1950 »). Archives de l'ICOM.
- ICOM. (1951). Les musées locaux et régionaux. *Museum*, 4(2), 73-82. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1951.tb00144.x>
- ICOM. (1964a). Catégories de musées. Dans : *Les problèmes des musées dans les pays en voie de développement rapide* (Vol. 1, p. 51-75). Comité national suisse de l'ICOM ; Commission nationale suisse pour l'Unesco. https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Colloque_Neuchatel_1962_Chapitre3.pdf
- ICOM. (1964b). *Les problèmes des musées dans les pays en voie de développement rapide*. Comité national suisse de l'ICOM ; Commission nationale suisse pour l'Unesco.
- ICOM. (1968). *Projet d'amendements aux statuts de l'ICOM, « traduction française provisoire », février 1968 ; 68/CG.10* (ART. 1. Statuts et règlements, Sous-dossier « 1968-1969 »). Archives de l'ICOM.
- ICOM. (1972). *Actes de la neuvième Conférence Générale de l'ICOM [1971] : Le musée au service des hommes aujourd'hui*. ICOM.
- ICOM. (1973a). *Amendements au projet 1973-2 de Statuts (Doc. 73/SEC.21) proposés par le Comité consultatif* (ART. 2. Statuts et règlements 1973-1974, Sous dossier « 1973-1974 »). Archives de l'ICOM.
- ICOM. (1973b). *Draft version of the new Statutes. 73/SEC.21 Rev. June 1973* (ART. 2. Statuts et règlements 1973-1974, Sous dossier « 1973-1974 »). Archives de l'ICOM.
- ICOM. (Éd.). (1975). *The museum and the modern world : The papers from the tenth general conference of ICOM: actes de la dixième conférence générale de l'ICOM = Le musée et le monde moderne*. The International Council of Museums.
- ICOM. (2016). *Report from ICOM's Museum Definition Working Group and Presentation of the Ethics publication « Museums, Ethics and Cultural Heritage »*. *ICOM Executive Council Meeting, 133rd Session, 1-2 July 2016, Milan*. ICOM.
- ICOM. (2017). *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées* (2e édition amendée). ICOM. <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-Fr-web-1.pdf>

- ICOM. (2019a). *Les musées, plateformes culturelles : L'avenir de la tradition. Programme de la conférence et événements sociaux*. ICOM. https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/08/ICOM_Kyoto_2019_PB_fr-compressed.pdf
- ICOM. (2019b). *Museum Definition Brief. Paris, December 2019*. ICOM. http://norskicom.no/wp-content/uploads/2020/02/MDPP2_2020_Museum_Definition-Brief.pdf
- ICOM. (2019c). *Définition du musée—Participez à la création d'une nouvelle définition de musée – Colonne vertébrale de l'ICOM*. ICOM. <https://web.archive.org/web/20190402231437/https://icom.museum/fr/activites/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>
- ICOM. (2019d, 1^{er} avril). *Création de la nouvelle définition du musée : Plus de 250 propositions à découvrir !* ICOM. <https://icom.museum/fr/news/la-definition-du-musee-colonne-vertebrale-de-licom/>
- ICOM. (2020a). *Activities and initiatives taken by ICOM committees on museum definition after the 25th ICOM General Conference in Kyoto, Japan*.
- ICOM. (2020b). *Musées, professionnels des musées et COVID-19 : Enquête de suivi* (p. 34). ICOM. <https://icom.museum/fr/covid-19/enquetes-et-donnees/enquete-de-suivi-limpact-de-covid-19-sur-le-secteur-des-musees/>
- ICOM. (2020c). *Musées, professionnels des musées et COVID-19* (p. 21). ICOM. <https://icom.museum/fr/covid-19/enquetes-et-donnees/survey-museums-and-museum-professionals/>
- ICOM. (2020d). *Museums as Cultural Hubs: The Future of Tradition. Report*. ICOM. https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/03/EN_ICOM2019_FinalReport_200318_website.pdf
- ICOM. (2021). *Musées, professionnels des musées et COVID-19 : Troisième enquête* (p. 29). ICOM. https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2021-07/Musées-et-Covid-19_troisième-rapport-ICOM.pdf
- ICOM (Réalisateur). (2019, 3 septembre). *Plenary Session : The Museum Definition - The backbone of ICOM* [Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=fSDP8DXdwrA>
- ICOM. (2022, août 24). *ICOM approves a new museum definition*. International Council of Museums. <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>
- ICOM ARGENTINE, ICOM ARMÉNIE, ICOM AUTRICHE, ICOM BELGIQUE ICOM BOSNIE HERZÉGOVINE, ICOM CANADA, ICOM CHILI, ICOM RÉPUBLIQUE TCHÈQUE, ICOM CROATIE, ICOM FRANCE, ICOM GÉORGIE, ICOM ALLEMAGNE, ICOM GRÈCE, ICOM ITALIE, ICOM IRAN, ICOM IRLANDE, ICOM ISRAËL, ICOM LETTONIE, ICOM LITUANIE, ... ICTOP. (2019). *Invitation à reporter l'Assemblée générale extraordinaire d'ICOM afin de poursuivre, avec les comités nationaux et internationaux, la réflexion sur la nouvelle définition des Musées*. https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/media/document/2019-08/Invitation_to_postpone_ICOM_Museum_new_Definition%20%282%29.pdf
- ICOM FRANCE. (2019). *Analyse des 269 définitions proposées sur le site web d'ICOM*. <https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/media/document/2019-09/Analyse.pdf>
- ICOM FRANCE (Éd.). (2020). *De quelle définition les musées ont-ils besoin ? Actes de la Journée des comités de l'ICOM, Paris, Grande galerie de l'évolution (MNHN), 10 mars 2020*. ICOM France. <https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2020-06/Dequelledefinitionlesmusees.pdf>
- ICOM FRANCE (Éd.). (2021). *De quoi musée est-il le nom ? Cycle soirée-débat déontologie, 26 novembre 2020*. ICOM France. https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2021-03/De%20quoi%20musée%20est-il%20le%20nom%20A5_1703_numerique.pdf
- ICOM FRANCE, et INP (Éds.). (2022). *Peut-on parler d'une Europe des musées ? Cycle soirée-débat déontologie, 9 décembre 2021*. ICOM France.

- ICOM SPOKESPERSON OF THE ICOM INTERNATIONAL COMMITTEES. (2020). *Open letter submitted the 25th June 2020 by the ICOM Spokesperson of the ICOM International Committees*. [http://icomdanmark.dk/wp-content/uploads/OpenLetter to ICOM25June2020AddSign28June.docx.pdf](http://icomdanmark.dk/wp-content/uploads/OpenLetter%20to%20ICOM25June2020AddSign28June.docx.pdf)
- ICOM SUISSE. (s. d.). *Nouvelle définition du musée / Tous les musées suisses se présentent – Association des musées suisses / ICOM Suisse International Council of museums*. <https://www.museums.ch/fr/home/nouvelle-def-musee/>
- IDJERAOUI-RAVEZ, L. (2012). *Le témoignage exposé: Du document à l'objet médiatique*. L'Harmattan.
- IFLA - INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. (2017). *IFLA Library Map of the World*. <https://librarymap.ifla.org/map/Metric/Volunteers/LibraryType/National-Libraries,Academic-Libraries,Public-Libraries,Community-Libraries,School-Libraries,Other-Libraries/Weight/Totals-by-Country>
- IFLA - INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. (s. d.). *IFLA Map of the World. About. Library Map of the World*. Consulté 29 novembre 2023, à l'adresse <https://librarymap.ifla.org/about>
- IMBERT, G. (2010). L'entretien semi-directif: À la frontière de la santé publique et de l'anthropologie: *Recherche en soins infirmiers*, N° 102(3), 23-34. <https://doi.org/10.3917/rsi.102.0023>
- IMLS. (s. d.a). *Museum Data Files*. IMLS. <http://www.ims.gov/research-evaluation/data-collection/museum-data-files>
- IMLS. (s. d.b). *Public Libraries Survey*. Consulté 30 juillet 2022, à l'adresse <http://www.ims.gov/research-evaluation/data-collection/public-libraries-survey>
- IMLS. (s. d.c). *State Library Administrative Agency Survey*. Consulté 30 juillet 2022, à l'adresse <http://www.ims.gov/research-evaluation/data-collection/state-library-administrative-agency-survey>
- IMLS. (2018). *Museum Data Files: Data File Documentation and User's Guide*. IMLS. https://www.ims.gov/sites/default/files/museum_data_file_documentation_and_users_guide_e.pdf
- IMLS. (2010, septembre 23). *Museums Count: IMLS developing web-based census of museums*. <http://www.ims.gov/news/museums-count-ims-developing-web-based-census-museums>
- IMLS. (2011, janvier 5). *Museums Count Workshop: Data Definitions Expert Reviewers Group*. IMLS. <http://www.ims.gov/news/museums-count-workshop-data-definitions-expert-reviewers-group>
- IMLS. (2014, mai 19). *Government Doubles Official Estimate: There Are 35,000 Active Museums in the U.S.* <http://www.ims.gov/news/government-doubles-official-estimate-there-are-35000-active-museums-us>
- INFOTOURISME. (s. d.). *Circuit Enclos paroissiaux | Saint-Pol-de-Léon*. Infotourisme. <https://www.infotourisme.net/circuit-touristique/1896/enclos-paroissiaux>
- INGRAHAM, C. (2021, novembre 25). *There are more museums in the U.S. than there are Starbucks and McDonalds – combined*. *Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2014/06/13/there-are-more-museums-in-the-us-than-there-are-starbucks-and-mcdonalds-combined/>
- INSEE. (2019, 5 août). *Mayotte en 2017 Recensement de la population—Tableaux détaillés*. INSEE. <https://www.insee.fr/fr/statistiques/3284395?sommaire=4199393>
- INSEE. (2022, 12 janvier). *Populations légales des départements en 2019. Recensement de la population Régions, départements, arrondissements, cantons et communes*. INSEE. <https://www.insee.fr/fr/statistiques/6013867?sommaire=6011075>

- INSEE. (2023, 31 mars). *Fréquentation des hébergements collectifs touristiques en 2022*. INSEE. <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2012672>
- INSTITUTE FOR CULTURAL DEVELOPMENT RESEARCH. (2023, novembre 12). *E-Культура*. e-Культура. <http://e-kultura.net/>
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. (2022). *Estatísticas da Cultura—2021*. Instituto Nacional de Estatística.
- INSTITUTUL NAȚIONAL DE STATISTICĂ (Roumanie). (2022). *Activitatea unităților culturale-artistice în anul 2022* (p. 84). Institutul Național de Statistică. https://insse.ro/cms/sites/default/files/field/publicatii/activitatea_unitatilor_cultural_artistice_anul_2022.pdf
- ISTAT. (2022). *Indagine sui musei e le istituzioni similari—Aspetti metodologici dell'indagine* (p. 15). Istituto Nazionale di Statistica. <https://www.istat.it/microdata/download.php?id=/import/fs/pub/wwwarmida/204/2021/01/Nota.pdf>
- IV^e session du Comité consultatif, tenue à Paris le 28 juin 1949. Résumé des procès-verbaux. Répertoire de musées. (1949). *ICOM News*, 2(4), 9.

J

- JACKSON, P. (1988). The management of performance in the public sector. *Public Money & Management*, 8(4), 11-16. <https://doi.org/10.1080/09540968809387501>
- JACKSON, P. (1991). Performance indicators : Promises and Pitfalls. Dans : S. M. PEARCE (Éd.), *Museum economics and the community* (p. 156-172). Athlone Press.
- JACOBI, D. (2017). *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? Et autres écrits muséologiques*. MkF.
- JACOBI, D. (2019). L'irrésistible retour de la collection. Dans : J. Le Marec, B. Schiele, et J. Luckerhoff (Éds.), *Musées, mutations...* (p. 263-280). OCIM.
- JACOBSON, C. (2014). *New museums in China*. Princeton Architectural Press.
- JADE, M. (2006). *Le patrimoine immatériel : Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*. L'Harmattan.
- JANES, R. R., et GRATTAN, N. (2019). Museums Confront the Climate Challenge. *Curator: The Museum Journal*, 62(2), 97-103. <https://doi.org/10.1111/cura.12298>
- JANES, R. R., et SANDELL, R. (Éds.). (2019). *Museum Activism*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351251044>
- JATON, F., et VINCK, D. (2016). Processus frictionnels de mises en bases de données. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 10(4). <https://doi.org/10.3917/rac.033.0489>
- JAUCOURT. (1765). LOUVRE, le, (Hist. Mod.). Dans : D. Diderot et J. L. R. D'Alembert (Éds.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Vol. 9, p. 706). Samuel Faulche & Compagnie. <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v9-1981-0/>
- JAUMAIN, S. (Éd.). (2000). *Les musées en mouvement : Nouvelles conceptions, nouveaux publics (Belgique, Canada)*. Éditions de l'Université de Bruxelles.
- JEANNERET, Y., et CHEVALIER, Y. (2009). La physionomie des systèmes : Diagramme et représentation. *Communication & Langages*, 2009(160), 63. <https://doi.org/10.4074/S0336150009002063>
- JEANNERET, Y., et OLLIVIER, B. (2004a). L'invention problématique d'un champ. *Hermès, La Revue*, 38(1), 27-29. <https://doi.org/10.4267/2042/9420>

- JEANNERET, Y., et OLLIVIER, B. (2004b). Une discipline et l'université française. *Hermès*, n° 38(1), 13-18. <https://doi.org/10.4267/2042/9417>
- JESSU, P. (1983). Musées : Le mot, la chose, les hommes. *Musées et collections publiques de France*, 1(158), 5-8.
- JEZE. (1759). *Tableau de Paris pour l'année 1759 , formé d'après les antiquités, l'histoire, la description de cette ville, etc. ...* C. Herissant. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65348949>
- JEZE. (1765). *État ou Tableau de la ville de Paris*. Prault, Guillyn, Duchesne & Panckouke. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96898357.texteImage#>
- Ji, Y. H. (2018). *La numérisation du patrimoine culturel au sein des musées coréens : Une approche de la médiation numérique des institutions muséales*. [Doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Sorbonne Nouvelle]. https://bsnum.sorbonne-nouvelle.fr/files/original/1338/4383/321931_These_JI_YoungHo_2018.pdf
- JOANNE, A. (1867). *Paris : Nouveau guide de l'étranger et du Parisien / illustré par Adolphe Joanne...* L. Hachette & Cie. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6585227h>
- JODELET, D. (2003). Représentations sociales : Un domaine en expansion. Dans : *Sociologie d'aujourd'hui* (p. 45-78). Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.jodel.2003.01.0045>
- JOLLET, E. (2000). L'accessibilité de l'œuvre d'art : Les beaux-arts de Paris au XVIII^e siècle. Dans : G. CHABAUD, E. COHEN, N. COQUERY, et J. PENEZ (Éds.), *Les guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle : Villes, paysages, voyages* (p. 167-177). Belin.
- JONG, A. de, et SKOUGAARD, M. (1992). Les premiers musées de plein air : La tradition des musées consacrés aux traditions populaires. *Museum International (Édition Française)*, 44(3), 151-157. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1992.tb00500.x>
- JUNG, Y., et LOVE, A. R. (Éds.). (2017). *Systems thinking in museums : Theory and practice*. Rowman & Littlefield.
- JUNG, Y., et VAKHARIA, N. (2019). Open Systems Theory for Arts and Cultural Organizations : Linking Structure and Performance. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 49(4), 257-273. <https://doi.org/10.1080/10632921.2019.1617813>

K

- KAPLAN, I. (2016, 9 mars). *In 2014, A Government Agency's Calculation Made the Number of Museums in America Double Overnight—Here's How*. Artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-number-of-museums-in-america-doubled-overnight-here-s-how>
- KASARHEROU, E. (1999). Entretien avec Emmanuel Kasarhérou. Le Centre culturel Tjibaou : Entre Kanak et Calédoniens. *Ethnologie française*, 29(3), 437-444.
- KAUFMANN, J.-C. (2011). *L'entretien compréhensif* (3^e édition). A. Colin.
- KAZEROUNI, A. (2017). *Le miroir des cheikhs : Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*. PUF.
- KEA. (2006). *The Economy of Culture in Europe. Study prepared for the European Commission*. European Commission (Directorate-General for Education and Culture). https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf
- KENEVA, N. (2011). Nation Branding : Toward an Agenda for Critical Research. *International Journal of Communication*, 5(1), 117-141.
- KERRET, G. de. (2019). *L'identité visuelle des musées à l'ère des marques*. La Documentation française.

- KESSLER, M.-C. (2018). La diplomatie culturelle. Dans : T. BALZACQ, F. CHARILLON, et F. RAMEL (Éds.), *Manuel de diplomatie* (p. 263-274). Sciences Po, les presses.
- KHIATI, A. (2018). *Atlas du tourisme en France*. Direction générale des entreprises. <https://www.entreprises.gouv.fr/files/files/en-pratique/etudes-et-statistiques/etudes/2018-05-atlas-tourisme-france.pdf>
- KISHNANI, N. (2019). Ecology and the Asian Metropolis : A Case For Renewal and Repair. *Museum International*, 71(1-2), 20-29. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638023>
- KRAFFT, G., et DEP. (1988). *Inventaire des lieux d'exposition de collections permanentes [1983] : Présentation générale*. Ministère de la Culture et de la Francophonie.
- KRAJCOVICOVA, E., SAN MIGUEL, R., et GUIRAGOSSIAN, O. (2021a). *Le musée : Deuxième rapport sur les avis des membres de l'ICOM pour une nouvelle définition du musée*. ICOM. <https://icom.museum/wp-content/uploads/2021/12/FRENCH-1.pdf>
- KRAJCOVICOVA, E., SAN MIGUEL, R., et GUIRAGOSSIAN, O. (2021b). *Le musée : Rapport sur les avis des membres de l'ICOM concernant une nouvelle définition du musée*. ICOM. https://icom.museum/wp-content/uploads/2021/07/ICOM-Define-Consultation-2-Results-Report-FRANCAIS_FINAL.pdf
- KREBS, A., et MERMIER, F. (2019). Louvre Abu Dhabi : A Clash of Cosmopolitanisms? Dans : V. CICHELLI, S. OCTOBRE, et V. RIEGEL (Éds.), *Aesthetic Cosmopolitanism and Global Culture* (p. 295-312). Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004411487>
- KULTŪRAS MINISTRIJA (Lettonie). (s. d.). *Kultūras dati. Muzeji*. Kultūras dati. Consulté 11 novembre 2023, à l'adresse <https://kulturasdati.lv/lv/muzeji>
- KULTURRÅDET (Norvège). (s. d.). *Museumsstatistikk*. Kulturdirektoratet. Consulté 11 novembre 2023, à l'adresse <https://www.kulturdirektoratet.no/web/guest/museumsutvikling/vis-artikkel/-/museumsstatistikk>
- KULTURRÅDET (Norvège).. (2022). *Statistikk for museum 2021*. Kulturrådet.
- KULTUURMINISTEERIUM (Estonie). (s. d.). *Muuseumid Eestis*. Kultuurministeerium. Consulté 11 novembre 2023, à l'adresse <https://kul.ee/kultuurivaartused-ja-digitaalne-kultuuriparand/muuseumid/muuseumid-eestis>
- KWOK, K., et GARLANDINI, A. (2019). New Trends in Ownerships, Partnerships and Governance. *Museum International*, 71(1-2), 114-123. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638066>

L

- LA BOULE BLEUE. (s. d.). *La maison de la boule—La boule bleue*. La Boule Bleue. <https://www.laboulebleue.fr/fr/content/20-la-maison-de-la-boule>
- LA FONT DE SAINT-YENNE, É. (1747). *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*. A La Haye, chez Jean Neaulme. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1132488>
- LABOURDETTE, M.-C. (2015). *Les musées de France* (1^e édition). PUF.
- LABOURDETTE, M.-C. (2021). *Les musées de France* (2^e édition, mise à jour). PUF.
- LACROIX, P. (s. d.). *Annuaire des artistes et des amateurs* (2^e édition). Jules Renouard.
- L'activité de l'Office international des Musées. (1929). *Mouséion*, 7, 299-304.
- LAFONT, A. (Éd.). (2012). *1740, un abrégé du monde : Savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*. Fage éditions, INHA.
- LAGNEAU, L. (2018, 19 mai). Mais que devient le musée de l'Infanterie? *Zone Militaire*. <https://www.opex360.com/2018/05/19/devient-musee-de-linfanterie/>
- LAKOFF, G. (1987). *Women, fire, and dangerous things : What categories reveal about the mind*. The University of Chicago press.

- LAMBERT, R. (2021). Le musée d'entreprise : Genèse et expansion d'un genre muséal. L'Harmattan.
- LAMBERT, V., et RASSE, P. (2021). Des cabinets de curiosités aux muséums, des classiques aux modernes. *Hermès, La Revue*, 87(1), 36-43.
- LANDRY, A., et SCHIELE, B. (2013). L'impermanence du musée. *Communication & Langages*, 2013(175), 27-46. <https://doi.org/10.4074/S0336150013011022>
- LANGLOIS, E. (2015). La cybermuséologie et ses nouveaux objets culturels : Mise en contexte et étude de cas. *Muséologies: Les cahiers d'études supérieures*, 7(2), 73. <https://doi.org/10.7202/1030251ar>
- LAPAUZE, H. (1908). *Les Musées de Province. Rapport, enquête, législation*. Plon.
- LARIVIERE, L. (1996). Comment formuler une définition terminologique. *Meta*, 41(3), 405-418. <https://doi.org/10.7202/003401ar>
- LAROUSSE. (s. d.a). *Définitions : Musée*. Dictionnaire de français Larousse. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mus%C3%A9/53378>
- LAROUSSE.. (s. d.b). *Définitions : Muséum*. Dictionnaire de français Larousse. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mus%C3%A9um/53397>
- LAROUSSE., É. (s. d.c). *Musée*. Encyclopédie Larousse. <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mus%C3%A9/72220>
- LASTEYRIE, R. de. (1890). *Album archéologique des musées de Province : Publié sous les auspices du Ministère de l'Instruction publique et sous la direction de Robert de Lasteyrie*. Ernest Leroux. <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/9213-album-archeologique-des-musees-de-province?offset=7>
- LATOUR, B. (1989). *La Science en action* (M. Biezunski, Trad.). La Découverte.
- LATOUR, B. (1996). Ces réseaux que la raison ignore. Dans : M. BARATIN et C. JACOB (Éds.), *Le pouvoir des bibliothèques : La mémoire des livres en Occident* (p. 23-46). A. Michel.
- LAURENTIN, E. (2021, janvier 8). *Penser le Musée du XXIe siècle avec Édouard Glissant*. France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/penser-le-musee-du-xxie-siecle-avec-edouard-glissant-3699384>
- LE BRUN. (1776). *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs contenant des notions sur les cabinets de Curieux du Royaume, sur les Marchands de Tableaux, sur les maîtres à dessiner de Paris, & autres renseignements utiles relativement au Dessin dédiés aux amateurs des Arts* (1^e édition). Delalain, Lejay, la Veuve Du Chesne & Esprit. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6557007v#>
- LE BRUN. (1777). *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs contenant des notions sur les cabinets de Curieux du Royaume, sur les Marchands de Tableaux, sur les maîtres à dessiner de Paris, & autres renseignements utiles relativement au Dessin dédiés aux amateurs des Arts* (2^e édition). Chez la Veuve Du Chesne. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6556978q?rk=21459;2>
- LE GALL-ÉLY, M., URBAIN, C., BOURGON-RENAULT, D., COMBAULT, A., et PETR, C. (2008). La gratuité : Un prix ! *Revue française de gestion*, 34(186), 35-51. <https://doi.org/10.3166/rfg.186.35-51>
- LE GALL-ÉLY, M., URBAIN, C., GOMBAULT, A., BOURGEON-RENAULT, D., et PETR, C. (2007). Une étude exploratoire des représentations de la gratuité et de ses effets sur le comportement des publics des musées et des monuments. *Recherche et Applications en Marketing*, 22(2), 23-37. <https://doi.org/10.1177/076737010702200202>
- LE MAREC, J. (Éd.). (1993a). Du public aux visiteurs. *Publics et Musées*, 3(1). https://www.persee.fr/issue/pumus_1164-5385_1993_num_3_1
- LE MAREC, J. (1993b). L'interactivité, rencontre entre visiteurs et concepteurs. *Publics et Musées*, 3(1), 91-109. <https://doi.org/10.3406/pumus.1993.1025>

- LE MAREC, J. (2007a). Muséologie participative, évaluation, prise en compte des publics : La parole introuvable. Dans : J. EIDELMAN, M. ROUSTAN, et B. GOLDSTEIN (Éds.), *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées* (p. 251-267). La Documentation française. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02277226>
- LE MAREC, J. (2007b). *Publics et musées : La confiance éprouvée*. Harmattan.
- LE MAREC, J., et BELAËN, F. (2012). La création d'un observatoire : Que s'agit-il de représenter ? *Communication & Langages*, 2012(171), 29-45. <https://doi.org/10.4074/S0336150012011039>
- LE MAREC, J., et MACZEK, E. (Éds.). (2020). *Musées et recherche : Le souci du public [actes des Journées professionnelles Musées et recherche, 13 novembre 2018]*. OCIM.
- LE MAREC, J., MAIRESSE, F., et LE TIRANT, D. (2017). *Enquête sur les pratiques savantes ordinaires : Collectionnisme numérique et environnements matériels*. le Bord de l'eau.
- LE MAREC, J., SCHIELE, B., et LUCKERHOFF, J. (Éds.). (2019). *Musées, mutations...* OCIM.
- LE MINOR, J.-M. (1999). Le cabinet de cires médicales du céroplasticien JF Bertrand à Paris (fin XVIII^e-début XIX^e s.). *Histoire des sciences médicales*, 33(3), 275-286.
- LE MONDE. (2020, mars 14). Coronavirus : Édouard Philippe annonce la fermeture de tous les lieux publics « non indispensables ». *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/politique/article/2020/03/14/edouard-philippe-annonce-la-fermeture-de-tous-les-lieux-publics-non-indispensables_6033110_823448.html
- LE ROBERT. (s. d.a). *Musée*. Dico en ligne Le Robert. Consulté 1 février 2024, à l'adresse <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/musee>
- LE ROBERT. (s. d.b). *Muséum*. Dico en ligne Le Robert. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/museum>
- LEGGET, J. (2009). Measuring what we treasure or treasuring what we measure? Investigating where community stakeholders locate the value in their museums. *Museum Management and Curatorship*, 24(3), 213-232. <https://doi.org/10.1080/09647770903073052>
- LEGRAVE, J.-B. (2007). L'entretien. Une technique et quelques-unes de ses « ficelles ». Dans : S. Olivesi (Éd.), *Introduction à la recherche en SIC* (p. 35-55). Presses universitaires de Grenoble.
- LEHALLE, E., et MIRONER, L. (1993). *Musées et visiteurs : Un Observatoire permanent des publics*. Ministère nationale de l'éducation et de la culture, Direction des musées de France, Département des publics, de l'action éducative et de la diffusion culturelle.
- LEMAITRE, M. A. (1866). *Des musées archéologiques et numismatiques de France*. Impr. A. Pillet fils aîné.
- LEMAITRE, M. A. (1867). *Des musées archéologiques et numismatiques de France*. Paris : Société de numismatique et d'archéologie.
- LEMIRE, M. (1993). Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques naturelles et artificielles. Dans : *L'âme au corps, arts et sciences 1793-1993* (p. 70-101). RMN - Gallimard.
- Lettre adressée à George-Henri Rivière (non signée) au 21 juin 1961* (ART. 1. Statuts et règlements, Sous-dossier « 1960 »). (1961). Archives de l'ICOM.
- LEVASSEUR, M., VERON, E., et BARBIER-BOUVET, J.-F. (1989). *Ethnographie de l'exposition : L'espace, le corps et le sens*. Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou.
- LEVY, M., et JOUYET, J.-P. (2008). *L'économie de l'immatériel. La croissance de demain. Rapport de la commission sur l'économie de l'immatériel remis à Thierry Breton, début décembre 2006*. La Documentation française. <https://www.vie-publique.fr/rapport/28732-leconomie-de-immateriel-la-croissance-de-demain#:~:text=La%20commission%20présidée%20par%20Maurice,un%20leader%20de%20l'immatériel.>

- LEWIS, G. (1992). Museums and their precursors : A brief world survey. Dans : J. M. A. THOMPSON (Éd.), *Manual of Curatorship* (2e édition, p. 5-21). Butterworth-Heinemann.
- LEWIS, G. (2004). The Role of Museums and the Professional Code of Ethics. *Running a Museum: A Practical Handbook*.
https://www.academia.edu/29048807/The_Role_of_Museums_and_the_Professional_Code_of_Ethics
- LIEBENROOD, M. (2023, 2 juin). Letter on Museum Closure. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/culture/2023/jun/02/as-wars-rage-museums-and-culture-become-all-the-more-important>
- LINCOLN, Y. S. (1995). Emerging Criteria for Quality in Qualitative and Interpretive Research. *Qualitative Inquiry*, 1(3), 275-289. <https://doi.org/10.1177/107780049500100301>
- LITTRÉ, E. (1874). *Dictionnaire de la langue française* (Vol. 3). Hachette.
- L'OFFICIEL DES SPECTACLES. (s. d.). *Musées de Paris*. L'Officiel des spectacles.
<https://www.offi.fr/expositions-musees/musees-paris.html>
- Loi n° 83-8 du 7 janvier 1983 relative à la répartition de compétences entre les communes, les départements, les régions et l'Etat *loi Defferre*., (1983).
<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000320197/>
- Loi n° 83-663 du 22 juillet 1983 complétant la loi n° 83-8 du 7 janvier 1983 relative à la répartition de compétences entre les communes, les départements, les régions et l'Etat (1)., (1983).
<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000320195>
- Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France, 2002-5 (2002).
<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000769536>
- Loi n° 2016-1321 du 7 octobre 2016 pour une République numérique (1), 2016-1321 (2016).
<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2016/10/7/ECFI1524250L/jo/texte>
- LORD, G. D., et BLANKENBERG, N. (Éds.). (2015). *Cities, museums and soft power*. AAM Press.
- LOUVRE. (2019, janvier 3). *10,2 millions de visiteurs au Louvre en 2018*. Musée du Louvre. Espace presse du musée du Louvre. <https://presse.louvre.fr/10-millions-de-visiteurs-au-louvre-en-2018/>
- LOW, T. (2004). What Is a Museum ? [1942]. Dans : G. ANDERSON (Éd.), *Reinventing the museum : Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift* (p. 30-43). AltaMira Press.
- LUCKERHOFF, J., MEUNIER, A., SCHIELE, B., et CHAMPAGNE-POIRIER, O. (2019). La notion de non-public en débat. Dans : J. LE MAREC, B. SCHIELE, et J. LUCKERHOFF (Éds.), *Musées, mutations* (p. 227-246). OCIM.
- LUGLI, A. (1998). *Naturalia et Mirabilia : Les cabinets de curiosités en Europe*. A. Biro.
- LUS ARANA, L. M., TOBELEM, J.-M., et OCKMAN, J. (2014). *Les bulles de Bilbao : La mutation des musées depuis Frank Gehry*. Éditions B2.

M

- MABI, C. (2015). La plate-forme « data.gouv.fr » ou l'open data à la française. *Informations sociales*, 191(5), 52-59. <https://doi.org/10.3917/inso.191.0052>
- MABILLE, G. (2004). Galeries au XVII et XVIIIe siècles. Dans : B. [de] ANDIA (Éd.), *Les musées parisiens : Histoire, architecture et décor* (p. 34-37). Action artistique de la ville de Paris.
- MACDONALD, S. J. (Éd.). (2006). *A companion to museum studies* (1^e édition). Wiley-Blackwell.
- MACDONALD, S., et LEAHY, H. R. (Éds.). (2015). *The international handbooks of museum studies* (1^e édition). Wiley/Blackwell.

- MACDOWALL, L., BADHAM, M., BLOMKAMP, E., et DUNPHY, K. (Éds.). (2015). *Making culture count : The politics of cultural measurement*. Palgrave Macmillan.
- MACLEOD, R. (1996). Museums in the Pacific : Reflections on an « Introduced Concept » in Transition. *Les sciences hors d'Occident au 20ème siècle. Sciences et développement*, 5, 277-280.
- MADDEN, C. (2005). Cross-country comparisons of cultural statistics : Issues and good practice. *Cultural Trends*, 14(4), 299-316. <https://doi.org/10.1080/09548960600573559>
- MAHIL, A., et TREMBLAY, D.-G. (2015). Théorie de l'acteur-réseau. Dans : F. BOUCHARD, P. DORAY, et J. PRUD'HOMME (Éds.), *Sciences, technologies et sociétés de A à Z* (p. 234-237). Presses de l'Université de Montréal. <https://doi.org/10.4000/books.pum.4363>
- MAIRESSE, F. (2000). La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie. *Publics et Musées*, 17(1), 33-56. <https://doi.org/10.3406/pumus.2000.1154>
- MAIRESSE, F. (2002). *Le musée, temple spectaculaire : Une histoire du projet muséal*. Presses universitaires de Lyon.
- MAIRESSE, F. (2004). *Missions et évaluation des musées : Une enquête à Bruxelles et en Wallonie*. Harmattan.
- MAIRESSE, F. (2005). Trop de musées tue les musées ? *Bulletin des chercheurs de la Wallonie*, 54, 35-41.
- MAIRESSE, F. (2010a). Évaluer ou justifier les musées ? *La Lettre de l'OCIM*, 130, 12-18. <https://doi.org/10.4000/ocim.130>
- MAIRESSE, F. (2010b). *Le musée hybride*. La Documentation française.
- MAIRESSE, F. (2010c). Un demi-siècle d'expographe. *Culture & Musées*, 16(1), 219-229. <https://doi.org/10.3406/pumus.2010.1573>
- MAIRESSE, F. (2011). Musée. Dans : A. DESVALLEES et F. MAIRESSE (Éds.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 271-320). Armand Colin.
- MAIRESSE, F. (2012). Le musée inclusif et la muséologie mondialisée. Dans : *Termos e conceitos da museologia : Museu inclusivo, interculturalidade e patrimônio integral. Encontro Regional Icofom LAM* (p. 18-34). Icofom-LAM.
- MAIRESSE, F. (2013a). Éléments de prospective muséale. *La Lettre de l'OCIM*, 150. <https://doi.org/10.4000/ocim.1294>
- MAIRESSE, F. (2013b). Musée et bibliothèque : Entre rapprochement et distance. *Culture & Musées*, 21(1), 23-41. <https://doi.org/10.3406/pumus.2013.1730>
- MAIRESSE, F. (2015). Faire résonner la voix des musées. Le projet de Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société. *ICOM News*, 68(2), 6-7.
- MAIRESSE, F. (Éd.). (2016a). *Nouvelles tendances de la muséologie*. la Documentation française.
- MAIRESSE, F. (2016b). The Unesco Recommendation on the protection and promotion of museums and collections, their diversity and their role in society. Dans : B. MURPHY (Éd.), *Museums, ethics and cultural heritage* (p. 95-102). Routledge, Taylor & Francis Group.
- MAIRESSE, F. (2016c). What is Zbyněk Z. Stránský's « influence » on museology? *Museologica Brunensia*, 2, 27-36. <https://doi.org/10.5817/MuB2016-2-3>
- MAIRESSE, F. (Éd.). (2017). *Définir le musée du XXI^e siècle : Matériaux pour une discussion*. Icofom. https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/03/2017_definir_le_musee_du_XXIe_siecle.pdf
- MAIRESSE, F. (2018). Aux origines du musée d'entreprise : Musées industriels et commerciaux. *Recherches en Communication*, 45. <https://doi.org/10.14428/rec.v45i45.47653>
- MAIRESSE, F. (2019a). Géopolitique du musée : Les enjeux de la fréquentation. *Politique et Sociétés*, 38(3), 103-127. <https://doi.org/10.7202/1064732ar>
- MAIRESSE, F. (2019b). GHR ou l'art de la synthèse. Dans : S. CHAUMIER et J.-C. DUCLOS (Éds.), *Georges Henri Rivière, une muséologie humaniste*. Editions Complicités.

- MAIRESSE, F. (2019c). The Definition of the Museum : History and Issues. *Museum International*, 71(1-2), 152-159. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638072>
- MAIRESSE, F. (2020a). Après Kyoto, la place de l'objet dans les musées. Dans : ICOM FRANCE et INP (Éds.), *Le sens de l'objet : Cycle Soirée-débat déontologie*, Paris, Galerie Colbert, 29 janvier 2020 (p. 21-28). ICOM France.
- MAIRESSE, F. (Éd.). (2020b). *Histoire de la muséologie. Quelques figures marquantes du monde muséal francophone*. Icofom. <https://hal.science/hal-03944919/document>
- MAIRESSE, F. (2020c). La bataille de Kyoto. *La Lettre de l'OCIM*, 187, 57-60.
- MAIRESSE, F. (2020d). Museum diversity through the lens of the Kyoto Definition. *Muzealnictwo*, 61, 75-79. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0014.1605>
- MAIRESSE, F. (2021a). La collection a-t-elle un avenir au sein du musée ? *Culture & musées*, 37, 31-52. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.6124>
- MAIRESSE, F. (2021b). Le tournant néolibéral du musée. *Nectart*, N° 14(1), 54-70. <https://doi.org/10.3917/nect.014.0054>
- MAIRESSE F. (Éd.). (2022a). *Dictionnaire de muséologie*. Armand Colin.
- MAIRESSE, F. (2022b). Muséologie. Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Dictionnaire de muséologie* (p. 432-436). Armand Colin.
- MAIRESSE, F. (2023). Pour une perception globale de l'évolution des musées. *Culture & musées*, 41, 39-61. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.9717>
- MAIRESSE, F., et DESVALLEES, A. (Éds.). (2007). *Vers une redéfinition du musée ?* L'Harmattan.
- MAIRESSE, F., et DESVALLEES, A. (2011). Muséologie. Dans : A. DESVALLEES et F. MAIRESSE (Éds.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 343-383). Armand Colin.
- MAIRESSE, F., et DOYEN, A. (2020). *Les centres de ressources à destination des professionnels de musée dans le monde*. Chaire Unesco pour l'étude de la diversité muséale et son évolution ; OCIM.
- MAIRESSE, F., et GUIRAGOSSIAN, O. (2020). Définir le musée à travers le monde. *ICOFOM Study Series*, 48-2, 147-162. <https://doi.org/10.4000/iss.2630>
- MAIRESSE, F., et HURLEY GRIENER, C. (2012). Éléments d'expologie : Matériaux pour une théorie du dispositif muséal. *Mediatropes*, 3(2), 1-27.
- MAIRESSE, F., et ROCHELANDET, F. (2015). *Économie des arts et de la culture*. Armand Colin.
- MAIRESSE, F., TOBELEM, J.-M., et VESSELY, P. (2017). Musées et bibliothèques : Vers de nouveaux modèles économiques et de gestion ? Dans : Y. NICOLAS (Éd.), *Modèles économiques des musées et bibliothèques* (p. 51-89). La Documentation française.
- MAIRESSE, F., et UNESCO. (2019). *Rapport sur la mise en œuvre de la Recommandation de l'Unesco de 2015 sur les Musées et les Collections*. Unesco. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000371549_fre
- MAIRESSE, F., et UNESCO. (2020). *Les musées dans le monde face à la pandémie de Covid-19* (p. 31). Unesco. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530_fre
- MAIRESSE, F., et UNESCO. (2021). *Les musées dans le monde face à la pandémie de Covid-19* (p. 69). Unesco. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000376729>
- MAIRESSE, F., et VAN GEERT, F. (2021). *Écrire la muséologie. Méthodes de recherche, rédaction, communication*. Presses Sorbonne Nouvelle.
- MAIRIE DE LIVRY-GARGAN. (s. d.). *Château de la Forêt*. Ville de Livry-Gargan; Ville de Livry-Gargan. <https://www.livry-gargan.fr/177/loisirs/culture/chateau-de-la-foret.htm>
- MAJOR, J. D. (1674). *Unvorgreifliches Bedencken von Kunst – und Naturalien Kammern insgemein*. Reuman. <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN775720887>
- MALRAUX, A. (1965). *Le musée imaginaire*. Gallimard.
- MAPPING MUSEUMS PROJECT. (s. d.a). *Mapping Museums Project*. Mapping Museums Project. <https://museweb.dcs.bbk.ac.uk/home>

- MAPPING MUSEUMS PROJECT. (s. d.b). *Research Team*. Mapping Museums Project. <https://museweb.dcs.bbk.ac.uk/people>
- MAQUART, B. (2019). Quelle serait une bonne définition du musée au XXI^e siècle ? *La Lettre de l'OCIM*, 186, 23-24. <https://doi.org/10.4000/ocim.3421>
- MARIANI, A. (2012). La muséologie est un livre : Entretien avec François Mairesse. *Muséologies: Les cahiers d'études supérieures*, 6(1), 137. <https://doi.org/10.7202/1011536ar>
- MARIAUX, P.-A. (Éd.). (2007). *Les lieux de la muséologie*. P. Lang.
- MARIN, J.-Y. (1994). Déontologie et missions : L'exemple des musées. *Bulletins d'information de l'Association des bibliothécaires français*, 164, 63-65.
- MARK-FITZGERALD, E., et IRISH MUSEUMS ASSOCIATION. (2016). *Irish Museums Survey 2016* (p. 49). Irish Museums Association. <https://irishmuseums.org/uploads/downloads/IMS-2016-DocsinglePrint.pdf>
- MARKHAM, S. F. (1938). *A report on the museums and art galleries of the British isles : Other than the national museums : to the Carnegie United Kingdom Trustees /*. T. and A. Constable Ltd.
- MARKHAM, S. F., et HARGREAVES, H. (1936). *The Museums of India*. Museums Association.
- MARKHAM, S. F., et MIERS, H. A. (1932). *A report on the museums and art galleries of British Africa*. T. and A. Constable Ltd.
- MARKHAM, S. F., et RICHARDS, H. C. (1933). *A report on the museums and art galleries of Australia to the Carnegie Corporation of New York*. Museums Association.
- MARKHAM, S. F., et RICHARDS, H. C. (1934). *Directory of museums and art galleries in Australia & New Zealand / Compiled by S. F. Markham and H. C. Richards*. The Museums association.
- MARKHAM, S. F., et RICHARDS, H. C. (1948). *Directory of museums and art galleries in Australia & New Zealand / compiled by S.F. Markham and H.C. Richards*. Museums Association.
- MAROEVIĆ, I. (1998). *Introduction to museology—The European Approach* (G. Edson, Éd.). Müller-Straten.
- MARSHALL, A. (2020, 6 août). What Is a Museum? A Dispute Erupts Over a New Definition. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/08/06/arts/what-is-a-museum.html>
- MARTIN, O. (2020a). *L'empire des chiffres : Une sociologie de la quantification*. Armand Colin.
- MARTIN, O. (2020b, octobre 21). Peut-on mesurer la culture et l'art ? Enjeux et évolutions des mises en chiffres [Billet]. *Politiques de la culture*. <https://chmcc.hypotheses.org/11134>
- MASSON, G. (2016). Le conservateur de musée de province de la III^e République : Vers une professionnalisation ? *In Situ*, 30. <https://doi.org/10.4000/insitu.13594>
- MATSUSHITA, T. (1991). Au Japon : Les bénévoles du Musée national des sciences. *Museum International (Édition Française)*, 43(3), 144. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1991.tb00402.x>
- MATSUURA, K. (2006). L'enjeu culturel au cœur des relations internationales. *Politique étrangère, Hiver*(4), 1045. <https://doi.org/10.3917/pe.064.1045>
- MAURER, E. L. (2011). My Tripadvisor : Mining Social Media for Visitors' Perceptions of Museums vs. Attractions. *Exhibitionist, Spring*, 28-35.
- MAYR, E. (1974). *Populations, espèces et évolution*. Hermann.
- MC CRATH, K. (1973). *Lettre de Kyran M. Mc Crath [Directeur de l'American Association of Museums] adressée à Paul N. Perrot [Assistant Secretary for Museum Programs, Smithsonian Institution] datée du 19 novembre 1973* (ART 2. Statuts et règlements 1973-1974, Sous dossier « 1973-1974 »). Archives de l'ICOM.
- MCCLELLAN, A. L. (2008). *The art museum from Boullée to Bilbao*. University of California Press.
- MCLUHAN, M. (2008). *Le musée non linéaire : Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée : Texte du séminaire tenu au Musée de la ville de New York les 9 et 10 octobre 1967*. (H. PARKER et J. BARZUN, Éd.; B. DELOCHE, F. MAIRESSE, et NASH, Trad.). Aléas.

- MCTAVISH, L. (2021). *Voluntary detours : Small-town and rural museums in Alberta*. McGill-Queen's University Press.
- MDPP. (2018). *Recommandations formulées par le comité MDPP à l'intention du Conseil d'administration de l'ICOM sur une éventuelle révision de la définition du musée, approuvées le 9 décembre 2018*. https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_FR.pdf
- MEDIA, F. (s. d.). *Statistical Reports of Museum* |. Statistical Reports of Museum |. Consulté 11 novembre 2023, à l'adresse <http://statistika.lrkmlt/en/statistics-on-museum-activities/statistical-reports-of-museum/34>
- MEIJER-VAN MENSCH, L. (2020). *Letter of resignation*. <https://icomsweden.se/wp-content/uploads/2020/07/Resignation-EB-LMvM.pdf>
- MEIJER-VAN MENSCH, L. (2022). Collection. Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Dictionnaire de muséologie* (p. 109-113). Armand Colin.
- MELLADO, L., et BRULON SOARES, B. (2022). 50 años de la Mesa Redonda de Santiago de Chile : Lecturas en clave actual. *Icofom Study Series, 50-1*.
- MELTON, A. W. (1995). Effets des variations du nombre de tableaux exposés dans une salle de musée [1935] (Publics et musées, Trad.). *Publics et Musées*, 8(1), 21-45. <https://doi.org/10.3406/pumus.1995.1063>
- MENARD, E., et BEAUDOIN, J. E. (2015). La muséologie au sein des sciences de l'information : Utopie ou valeur ajoutée? *Documentation et bibliothèques*, 61(2-3), 76-84. <https://doi.org/10.7202/1032812ar>
- MENEZES DE CARVALHO, L., et ESCUDERO, S. (Éds.). (2020). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*. Icofom ; Icofom-LAC. <https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/04/WALDISA-RUSSIO-sarec.pdf>
- MENSCH, P. van. (1987). Musées en mouvement : Point de vue dynamique et provocateur sur l'inter-relation muséologie-musée. *Icofom Study Series, 12*, 25-28.
- MENSCH, P. van. (1988). Museology and Museums. *ICOM News*, 41(3), 5-10.
- MENSCH, P. van. (2020). *Vers une méthodologie de la muséologie [1992]* (C. KUHN, Trad.). L'Harmattan.
- MENSCH, P. van, et MEIJER-VAN MENSCH, L. (2011). *New trends in museology*. Muzej novejsze zgodovine.
- MENSCH, P. van, et MEIJER-VAN MENSCH, L. (2015). *New trends in museology II*. Muzej novejsze zgodovine.
- MERCIER, L. S. (1771). *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais*.
- MERCIER, L. S. (1781). *Tableau de Paris* (1-12).
- MERLEAU-PONTY, C. (2014). *Documenter les collections des musées : Investigation, inventaire, numérisation et diffusion [actes du Séminaire international d'été de muséologie, SIEM, Paris, 2012]*. La Documentation française.
- MERLEAU-PONTY, C., et EZRATI, J.-J. (2005). *L'exposition, théorie et pratique*. L'Harmattan.
- MEUNIER, A. (2012). L'éducation muséale : Fragment d'une muséologie inachevée ? Dans : A. MEUNIER et J. LUCKERHOFF (Éds.), *La muséologie, champs de théorie et de pratique* (p. 101-119). Presses de l'Université du Québec.
- MEUNIER, A., et LUCKERHOFF, J. (Éds.). (2012). *La muséologie, champs de théorie et de pratique*. Presses de l'Université du Québec.
- MEYER, A., et SAVOY, B. (Éds.). (2014). *The museum is open : Towards a transnational history of museums 1750-1940*. De Gruyter.
- MIEGE, B. (2004). *L'information-communication, objet de connaissance* (1^e édition). De Boeck ; INA.
- MIERS, H. A., et MARKHAM, S. F. (1932). *A report on the museums of Canada / by Sir Henry A. Miers and S. F. Markham, to the Carnegie Corporation of New York : To which is appended*

- a directory of the Museums of Canada and other parts of the British empire on the American continent.* T. and A. Constable Ltd.
- MIERS, H. A., et MARKHAM, S. F. (1933). *Reports on the museums of Ceylon, British Malaya, the West Indies, etc.* Museum Association.
- MIERS, H. A., et MARKHAM, S. F., ALDERMAN, Chas. S., et HERDMAN, D. W. (1932). *A report on the museums and art galleries of British Africa. A report on the museums of Malta, Cyprus and Gibraltar.* T. and A. Constable Ltd.
- MINISTERE DE L'ÉCONOMIE, DES FINANCES ET DE LA SOUVERAINETE INDUSTRIELLE ET NUMERIQUE DE FRANCE. (s. d.). *Le Plan Destination France.* entreprises.gouv.fr. <https://www.entreprises.gouv.fr/fr/tourisme/plan-destination-france>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (s. d.-a). *Le réseau des musées de France.* Ministère de la Culture. Consulté 15 juillet 2023, à l'adresse <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musees/Les-musees-en-France/Les-musees-de-France/Le-reseau-des-musees-de-France>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (s. d.-b). *L'enquête pratiques culturelles.* Consulté 3 février 2022, à l'adresse <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/L-enquete-pratiques-culturelles>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (s. d.-c). *Les musées de France.* Consulté 28 janvier 2024, à l'adresse <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musees/Les-musees-en-France/Les-musees-de-France>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (2019a). *Ouvertures des données publiques culturelles. Guide Pratique.* Ministère de la Culture. <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Innovation-numerique>
- MINISTERE DE LA CULTURE (Éd.). (2019b). *Patrimostat 2018. Fréquentation des patrimoines.* Ministère de la Culture.
- MINISTERE DE LA CULTURE (Éd.). (2020). *Patrimostat 2019. Fréquentation des patrimoines.* Ministère de la Culture.
- MINISTERE DE LA CULTURE (Éd.). (2021). *Patrimostat 2020. Fréquentation des patrimoines.* Ministère de la Culture.
- MINISTERE DE LA CULTURE. (2017, 12 décembre). *Modalités de calcul de la typologie des établissements de lecture publique.* <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Livre-et-lecture/Les-bibliotheques-publiques/Observatoire-de-la-lecture-publique/A-propos-de-l-enquete/Modalites-de-calcul-de-la-typologie-des-etablissements-de-lecture-publique>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (2022, 8 décembre). *Liste des Musées de France.* Data.gouv.culture.fr. <https://data.culture.gouv.fr/explore/dataset/liste-et-localisation-des-musees-de-france/information>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (s. d.a). *Carte des musées de France.* Culture.gouv.fr. <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Composants-Labels/MF/Carte-des-musees-de-France>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (s. d.b). *Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation.* Ministère de la Culture. <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Organisation-du-ministère/Le-secretariat-général/Département-des-etudes-de-la-prospective-des-statistiques-et-de-la-documentation>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (s. d.c). *Jeux de données.* Data.gouv.culture.fr. <https://data.culture.gouv.fr/explore/?disjunctive.theme&disjunctive.keyword&sort=modifié>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (s. d.d). *Jeux de données. Musées.* Data.gouv.culture.fr. <https://data.culture.gouv.fr/explore/?disjunctive.theme&disjunctive.keyword&sort=modifié&refine.theme=Musées>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (s. d.e). *Musée archéologique.* Pop.culture.gouv.fr. <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/museo/M0580>

- MINISTERE DE LA CULTURE. (s. d.f). *Musée de la Romanité*. Pop.culture.gouv.fr. <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/museo/M0455>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (s. d.g). *Musée d'Orsay*. Pop.culture.gouv.fr. <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/museo/M5060>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (s. d.h). *Musée municipal d'archéologie*. Pop.culture.gouv.fr. <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/museo/M0696>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (s. d.i). *Plate-forme de données ouvertes du ministère de la Culture*. Data.gouv.culture.fr. <https://data.culture.gouv.fr/pages/home/>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (s. d.j). *POP - Plateforme Ouverte du Patrimoine*. Pop.culture.gouv.fr. <https://www.pop.culture.gouv.fr/>
- MINISTERE DE LA CULTURE. (s. d.k). *Qu'est-ce qu'un musée de France ?* Ministère de la Culture. <https://www.culture.gouv.fr/fr/Thematiques/Musees/Les-musees-en-France/Les-musees-de-France/Qu-est-ce-qu-un-musee-de-France>
- MINISTERE DE LA CULTURE DE LA REPUBLIQUE DE BIELORUSSIE. (s. d.). *Registre des musées—Рэестр музеяў*. Галоўная - Дзяржаўны каталог Музейнага фонду Рэспублікі Беларусь. <http://dkmf.by/>
- MINISTERE DE LA CULTURE et DEPSD. (2022). *Chiffres clés, statistiques de la culture et de la communication 2022*. Ministère de la Culture.
- MINISTERE DE LA CULTURE DU LUXEMBOURG. (2022, juillet 21). *Sam Tanson presented the results of the survey on museum practices in Luxembourg* [Text]. Gouvernement.Lu. http://gouvernement.lu/en/actualites/toutes_actualites/communiqués/2022/07-juillet/21-tanson-pratiques-museales.html
- MINISTERE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE. (1896). *Annuaire des musées scientifiques et archéologiques des départements* (1er édition). Ernest Leroux.
- MINISTERSTVO KULTURY SLOVENSKEJ REPUBLIKY (Slovénie). (s. d.). *Register múzeí a galérií*. Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky. Consulté 12 novembre 2023, à l'adresse <https://www.culture.gov.sk/posobnost-ministerstva/kulturne-dedicstvo/muzea-a-galerie/register-muzei-a-galerii/>
- MINVIELLE, J.-P. (1996). Présentation. Systèmes d'information et questions de développement. *Cahiers des Sciences humaines*, 32(4), 735-740.
- MIQUEL I SERRA, D., et MORRAL I ROMEU, E. (1987). Contribution au symposium. *Icofom Study Series*, 12, 211-218.
- MOLINIE, C. (2021). L'ouverture des données pour la recherche à travers des exemples de la collection grecque du musée Saint-Raymond, musée d'Archéologie de Toulouse. *Pallas*, 116, 123-133. <https://doi.org/10.4000/pallas.21352>
- MOLINIE-ANDLAUER, M. (2021). De l'institution muséale aux musées comme objet géographique : Propos introductifs. *Géographie et cultures*, 117, 5-13. <https://doi.org/10.4000/gc.17819>
- MONNUAGE. (s. d.). *MonNuage : Voyages, activités, choses que faire et où dormir*. MonNuage. <https://www.monnuage.fr/>
- MONTANER, J. M. (Éd.). (1990). *Nuevos museos : Espacios para el arte y la cultura*. Gili.
- MONTPETIT, R. (1996). Une logique d'exposition populaire : Les images de la muséographie analogique. *Publics et Musées*, 9(1), 55-103. <https://doi.org/10.3406/pumus.1996.1071>
- MONTPETIT, R. (2021). Musées et muséologie. Un champ de recherche dynamique en émergence [2002]. Dans : Y. BERGERON et V. LOGET (Éds.), *Du sens et du plaisir : Une muséologie pour les visiteurs—Musée et exposition selon Raymond Montpetit* (p. 119-133). L'Harmattan.
- MORALES MORENO, H. (2020). Les Écomusées du patrimoine industriel au Mexique : Des institutions encore actuelles ? De l'influence française à nos jours. *e-Phaistos*, VIII-1. <https://doi.org/10.4000/ephaistos.7439>
- MOREAU DEFARGES, P. (2011). *La gouvernance* (4^e édition mise à jour). PUF.

- MORET, F. (1992). Images de Paris dans les guides touristiques en 1900. *Le Mouvement social*, 160, 79-98. <https://doi.org/10.2307/3779237>
- MORISHITA, M. (2010). *The empty museum : Western cultures and the artistic field in modern Japan*. Ashgate.
- MORLEY, A., et LE VAVASSEUR, G. (1991). *Guide Seat 1991 des musées : 6000 musées et collections en France*. Le Cherche Midi.
- MORLEY, A., et LE VAVASSEUR, G. (1992). *Le guide Seat des musées : 7000 musées & collections en France*. Le Cherche Midi.
- MORLEY, A., et LE VAVASSEUR, G. (2001). *Guide Dexia des 10.000 musées et collections en France, DOM-TOM, Andorre et Monaco*. Le Cherche Midi.
- MORLEY, G. (1949). Les musées et l'Unesco. *Museum International*, 2(2), 1-35. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1949.tb01385.x>
- MOSCAROLA, J. (2018). *Faire parler les données : Méthodologies quantitatives et qualitatives*. Éditions EMS.
- MOTTOLA MOLFINO, A. (1991). *Il libro dei musei : Alessandra Mottola Molfino*. Umberto Allemandi; Distributore esclusivo alle librerie, Messaggerie libri.
- MOULIN, R. (1967). *Le marché de la peinture en France*. Les Éd. de minuit.
- MUENSTERBERGER, W. (1996). *Le Collectionneur : Anatomie d'une passion*. Ed. Payot & Rivages.
- MÜLLER-GRAUPA, E. (1933). Mouséion. Dans : *Paulys Realencyclopädie der classischen Antiquity Science* (Alfred Druckenmüller, Vol. 14, p. 797-821).
- MURPHY, B. (2000). ICOM Reform Task Force. *ICOM News*, 53(2), 5.
- MURPHY, B. (2003, octobre 10). *Definition of Museum—Gary Edson's 8-case list. REVISING THE ICOM DEFINITION OF MUSEUM*. ICOM-L Archives - International Council of Museums Discussion List. <https://home.ease.lsoft.com/scripts/wa-HOME.exe?A2=ICOM-L;29120a98.0310&S=>
- MURPHY, B. (2004a). La définition du musée. De la référence pour spécialiste au rôle social. *ICOM News*, 57(2), 3.
- MURPHY, B. (Éd.). (2004b). Réévaluation de la définition de l'ICOM du musée. *ICOM News*, 57(2), 4.
- MURPHY, B. (2016). *Notes from MDWG Chair, Bernice Murphy (Museum Definition Working Group), June 2016*. ICOM.
- MURPHY, B., et ICOM MDWG. (2015). *ICOM's 'Museum' definition : Survey Report. A 'working document' for ICOM members and networks*.
- MURPHY, B., et ICOM-RTF. (2000). *Rapport du groupe de travail chargé de la réforme de l'ICOM (ICOM-RTF) : « des outils pour rénover l'Organisation », à l'attention des responsable du Conseil Exécutif et du Comité Consultatif, avril 2000* (Art 24. « Groupes de travail et comités permanents »). Archives de l'ICOM.
- MURRAY, D. (1904). *Museums : Their history and their use. With a bibliography and a list of Museums in the United Kingdom*. University of Glasgow Press.
- MUSÉE ARMÉNIEN DE FRANCE. (s. d.). *Musée Arménien de France*. Musée Arménien de France. <https://www.le-maf.com/>
- MUSEE DE NOUVELLE-CALEDONIE. (s. d.). *Accueil*. Musée de Nouvelle-Calédonie. <https://museenouvellecaledonie-ipkd.gouv.nc/fr/accueil>
- MUSEE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHEOLOGIE (Éd.). (1995). *Bibliothèques et musées de Besançon : 1694-1994, trois siècles de patrimoine public [exposition], Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 15 octobre 1994-30 janvier 1995*. Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon.
- MUSEE REGARDS DE PROVENCE. (s. d.). *La Fondation Regards de Provence*. Musée Regards de Provence. <https://www.museeregardsdeprovence.com/la-fondation/91>

- MUSEES DE LA VILLE DE MARSEILLE. (s. d.a). *Préau des Accoules—Musée des enfants*. Musées de la ville de Marseille. <http://musees.marseille.fr/preau-des-accoules-musee-des-enfants>
- MUSEES DE LA VILLE DE MARSEILLE. (s. d.b). *Présentation du Mémorial de la Marseillaise*. Musées de la ville de Marseille. <http://musees.marseille.fr/presentation-du-memorial-de-la-marseillaise>
- MUSEES ET COLLECTION PUBLIQUES DE FRANCE. (1985). Les musées en France. *Musées et collection publiques de France*, 168, 6.
- MUSEOVIRASTO. (2021). *Statistics card: Local museums in Finland 2021, Museum statistics, Finnish Heritage Agency 2022*. Museovirasto. https://www.museoilasto.fi/tiedostot/museovirasto/files/tilastokortti_paikallismuseot-EN-final.pdf
- MUSEOVIRASTO. (2023). *Statistics card 7/2022: Finnish museums 2022: Facts and Figures* (p. https://www.museoilasto.fi/tiedostot/museovirasto/files/Tilastokortti_7_2022.pdf). Museovirasto.
- MUSEUM | Meaning & Definition for UK English | Lexico.com. (s. d.). Lexico Dictionaries | English. Consulté 26 avril 2022, à l'adresse <https://www.lexico.com/definition/museum>
- MUSEUM DOCUMENTATION CENTER. (2023). *Croatian Museum Statistics overview, 2022*. Museum Documentation Center. https://mdc.hr/files/Statistike_engl%202003-2016/Museum-Statistics_2022_MDC.pdf
- MUSEUM DOCUMENTATION CENTER. (s. d.). *Register of Museums, Galleries and Collections in Croatia*. Muzejski Dokumentacijski Centar. <https://mdc.hr/en/mdc-en/collections-funds/registers/>
- MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE . (2019). Le musée doit rester universel ! *La Lettre de l'OCIM*, 186, 21-22. <https://doi.org/10.4000/ocim.3402>
- MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE. (s. d.). *Station Marine de Concarneau*. Station Marine de Concarneau. <https://www.stationmarinedeconcarneau.fr/fr>
- MUSEUMS AND THE WEB. (s. d.). *Museums Count*. Museums and the Web. https://www.museumsandtheweb.com/mw2012/programs/museums_count.html
- MUSEUMS ASSOCIATION. (2012). *Museums 2020 Discussion Paper*. Museums Association. <https://archive-media.museumsassociation.org/24072012-discussion-paper.pdf>
- MUSEUMS ASSOCIATION. (s. d.). *FAQs*. Museums Association. <https://www.museumsassociation.org/about/faqs/>
- MUSEUMSBUND ÖSTERREICH. (s. d.). *Museen in Österreich* [Base de données]. Museen in Österreich. Consulté 10 novembre 2023, à l'adresse <https://www.museen-in-oesterreich.at/>
- MUSEUMSTAT. (s. d.). *UMAC Art Gallery*. MuseumStat bêta. Connecting Museums and Communities. <http://museumstat.org/#/museum/8409504213/>
- MUSEUMVERENIGING (Pays-Bas).. (s. d.). *Archief Musea*. Museumvereniging. Consulté 11 novembre 2023, à l'adresse <https://museumvereniging.nl/musea/>
- MUSEUMVERENIGING (Pays-Bas). (2022). *Trends in de museum sector—Museumcijfers 2022*. Museumvereniging. https://museumvereniging.nl/wp-content/uploads/2023/10/2022_Museumcijfers.pdf
- MUZEOLOGICKÝ KABINET (Slovaquie). (2022). *Výročné správy o činnosti múzeí na Slovensku za rok 2021* (p. 1308). Slovenské národné múzeum. https://www.snm.sk/swift_data/source/sidelna_budova/2022/Odborné%20pracoviská/Muzeologický%20kabinet/Výročné%20správy%20múzeí%20za%20rok%202021/Vyroczne%20spravy%20o%20cinnosti%20muzei%20na%20Slovensku%20za%20rok%202021.pdf
- MYNDIGHETEN FÖR KULTURANALYS (Suède). (2023). *Museer 2022—Kulturfakta 2023:1*. Myndigheten för kulturanalys. <https://kulturanalys.se/wp-content/uploads/2023/06/Museer-2022-slutlig-med-foto-pa-omslag.pdf>

N

- NABAIS, A. J. (1985). Le développement des écomusées au Portugal. *Museum International (Édition Française)*, 37(4), 211-216. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1985.tb00996.x>
- NARERI-RAINER, P. (1991). Zur Ikonologie moderner Museumsarchitektur. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 44, 197-198.
- NARP, O. de. (2002). *Muséofile : Consultation, édition, recherche* (p. 44). Direction des musées de France.
- NARP, O. de. (2004a). *Muséofile 1993-2003. Tome 1 : La base des musées de France* (p. 37). Direction des musées de France.
- NARP, O. de. (2004b). *Muséofile 1993-2003. Tome 2 : Version internet*. Direction des musées de France.
- NARP, O. de. (2004c). *Muséofile 1993-2003. Tome 3 : Annexes*. Direction des musées de France.
- NAVARRETE, D. (2008). Nouveaux musées dans la région parisienne. *Téoros : Revue de recherche en tourisme*, 27(3), 71. <https://doi.org/10.7202/1070786ar>
- NAZOR, O. (2007). Réflexions sur la notion de musées. Dans : F. MAIRESSE et A. DESVALLEES (Éds.), *Vers une redéfinition du musée ?* (p. 85-92). L'Harmattan.
- NAZOR, O., et ESCUDERO, S. (Éds.). (2019). *Marta Arjona Pérez*. ICOFOM ; ICOFOM LAC. <https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/04/MARTA-ARJONA-sarec.pdf>
- NECTOUX, D. (2017). Le musée de Minéralogie—MINES ParisTech. *Artefact*, 7, 247-252. <https://doi.org/10.4000/artefact.1605>
- NÉGRI, V. (2006). Cultural Laws and Museums in Africa. *Museum International*, 58(1-2), 41-48. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.2006.00549.x>
- NEICKEL, C. F. (1727). *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern*. Breßlau : Hubert.
- NEMO. (2020a). *Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe* (p. 7). NeMO. [https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/Final Findings and Recommendations_COVID19_12.05.2020.pdf](https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/Final_Findings_and_Recommendations_COVID19_12.05.2020.pdf)
- NEMO. (2020b). *Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe. Final Report* (p. 21). NEMO. https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_Report_12.05.2020.pdf
- NEMO. (2021). *Follow-up report on the impact of COVID-19 on museums in Europe* (p. 30). NEMO. [https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19 FollowUpReport_11.1.2021.pdf](https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_FollowUpReport_11.1.2021.pdf)
- NEUSTUPNÝ, J. (1968). *Museum and Research*. Office of Regional and Museum Work of the National Museum in Prague.
- NEWHOUSE, V. (1998). *Towards a new museum*. Monacelli Press.
- NICOLAS, Y. (Éd.). (2017). *Modèles économiques des musées et bibliothèques*. La Documentation française.
- NIMOZ - NATIONAL INSTITUTE FOR MUSEUMS AND PUBLIC COLLECTION. (s. d.). *Statystyka muzeów—NIMOZ*. Consulté 11 novembre 2023, à l'adresse <https://statystykamuzeow.pl/>
- NIPOS - NATIONAL INFORMATION AND CONSULTING CENTRE FOR CULTURE. (s. d.). *Poskytovatelé kulturních služeb – STATISTIKA KULTURY České republiky*. Státní statistika Kultury České republiky

- republiky. Consulté 12 novembre 2023, à l'adresse <https://www.statistikakultury.cz/poskytovatele-kulturnich-sluzeb/>
- NIPOS - NATIONAL INFORMATION AND CONSULTING CENTRE FOR CULTURE. (2021). *Muzea a Galerie*. NIPOS. https://www.statistikakultury.cz/wp-content/uploads/2023/01/MUZEJA-a-GALERIE_21.pdf
- NIEUWERKERKE, A. E. (1869). *Rapport de M. le Comte de Nieuwerkerke... Sur la situation des Musées impériaux pendant le règne de Napoléon III (1853-1869)*. Charles de Mourgues Frères.
- NOBLE, J. V. (1970). Museum Manifesto. *Museums News*, 8(48), 16-20.
- NOCE, V. (2019, 19 août). *What exactly is a museum? ICOM comes to blows over new definition*. The Art Newspaper - International art news and events. <https://www.theartnewspaper.com/2019/08/19/what-exactly-is-a-museum-icom-comes-to-blows-over-new-definition>
- NOCE, V. (2020, 13 août). *ICOM in turmoil after row over new definition of museums*. The Art Newspaper - International art news and events. <https://www.theartnewspaper.com/2020/08/13/icom-in-turmoil-after-row-over-new-definition-of-museums>
- NOMINATIM. (s. d.). *Welcome to Nominatim*. Nominatim. <https://nominatim.openstreetmap.org/ui/search.html>
- NORA, P. (Éd.). (2002). *Les lieux de mémoire. Tome II. La Nation [Le territoire—L'Etat—Le Patrimoine]*. Gallimard.
- NORMANDIE ATTRACTIVITE. (s. d.). *La marque Normandie*. Normandie Attractivité. <https://www.choisirlanormandie.fr/marque/>
- NORMANDIE TOURISME. (s. d.). *Sites et musées incontournables du D-Day et de la bataille de Normandie*. Normandie Tourisme. <https://www.normandie-tourisme.fr/decouverte/histoire/d-day-et-bataille-de-normandie/les-incontournables-du-d-day/>
- Noteikumi par oficiālās statistikas apkopošanu kultūras jomā (Règlement sur la collecte des statistiques officielles dans le domaine de la culture, Lettonie), (2017). <https://likumi.lv/doc.php?id=291512>
- Notes : Fréquentation des musées. (1929). *Mouséion*, 7, 93.
- Notes : Grande Bretagne : Statistique des visiteurs. (1929). *Mouséion*, 8, 207.
- Notes : Guides des musées américains. (1929). *Mouséion*, 7, 93.
- NUYENS, F. (1981). Een wijsgerige beschouwing over het museum. *Wijsgerig Perspectief*, 6, 146-151.
- NYE, J. S. (1990). *Bound to lead : The changing nature of American power*. Basic Books.
- NYE, J. S. (2004). *Soft power : The means to success in world politics* (1^e édition). Public Affairs.

O

- OBSERVATORIO IBEROAMERICANO DE MUSEOS. (2013). *Panorama de los museos en Iberoamérica. Estado de la cuestión*. Ibermuseos. <http://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2018/10/panorama-museos-iberoamerica-es.pdf>
- OBSERVATORIO IBEROAMERICANO DE MUSEOS. (s. d.a). *Definiciones establecidas en el marco del Programa Ibermuseos*. Ibermuseos. http://www.rmiberoamericanos.org/Documentos/PDFs/definiciontipologias_ES.pdf
- OBSERVATORIO IBEROAMERICANO DE MUSEOS. (s. d.b). *Registro de Museos Iberoamericanos*. Ibermuseos. <http://www.rmiberoamericanos.org/Home/Home>

- OBSERVATORIO IBEROAMERICANO DE MUSEOS. (s. d.c). *Registro de Museos Iberoamericanos. Búsqueda*. Ibermuseos. <http://www.rmiberoamericanos.org/Busqueda/Busqueda#>
- OBSERVATORIO IBEROAMERICANO DE MUSEOS. (s. d.d). *Registro de Museos Iberoamericanos. Museos en datos*. Ibermuseos. <http://www.rmiberoamericanos.org/Home/Recursos>
- OCÉANOPOLIS. (s. d.). *Océanopolis Brest : Parc de découverte des océans*. Océanopolis Brest. <https://www.oceanopolis.com/>
- OCIM. (s. d.a). *Cartographie des acteurs du PCSTI*. OCIM. <https://utils.ocim.fr/cartes/acteursPCSTI/>
- OCIM. (s. d.b). *Méthodologie*. OCIM. <https://ocim.fr/etudes-et-outils/cartographies/acteurs/methodologie/>
- OCIM. (s. d.c). *Organisation*. OCIM. <https://ocim.fr/presentation/organisation/>
- OCLC - ONLINE COMPUTER AND LIBRARY SERVICES. (2011, 19 janvier). *WorldMap*. OCLC Research. <https://www.oclc.org/research/activities/worldmap.html>
- OCLC - ONLINE COMPUTER AND LIBRARY SERVICES. (2022, 8 juin). *WorldCat Publisher Pages*. OCLC. <https://www.oclc.org/research/activities/pubpages.html>
- OCLC - ONLINE COMPUTER AND LIBRARY SERVICES. (s. d.). *CATViS : Visual Analytics for the World's Library Data*. OCLC. <https://www.oclc.org/research/areas/data-science/catvis.html>
- OEI, et IBRAM. (2016). *Memory spots : Methodologies and practices in social museology*. Phábrica.
- OFFICE DE LA MER. (s. d.). *Visite du Musée de la réparation navale*. Office de la Mer. <https://officedelamer.com/evenements/visite-du-musee-de-la-reparation-navale/>
- OFFICE DE TOURISME DE LA THIERACHE. (s. d.). *Musée de la Thiérache*. Office de Tourisme de La Thiérache. <https://www.tourisme-thierache.fr/fiche/detail/304/Mus%C3%A9e-de-la-Thi%C3%A9rache.com/home>
- OFFICE DE TOURISME DE PARIS. (s. d.a). *Les musées à découvrir en famille à Paris*. Parisinfo.com. <https://www.parisinfo.com/visiter-a-paris/musees/les-musees-en-famille>
- OFFICE DE TOURISME DE PARIS. (s. d.b). *Les musées insolites de Paris*. Parisinfo.com. <https://www.parisinfo.com/visiter-a-paris/musees/musees-insolites-de-paris>
- OFFICE DE TOURISME DE PARIS. (s. d.c). *Les musées les plus visités*. Parisinfo.com. <https://www.parisinfo.com/visiter-a-paris/musees/les-musees-les-plus-visites>
- OFFICE DE TOURISME DE PARIS. (s. d.d). *Musées d'art moderne et contemporain*. Parisinfo.com. <https://www.parisinfo.com/visiter-a-paris/musees/musees-art-moderne-contemporain>
- OFFICE DE TOURISME DE PARIS. (s. d.e). *Musées de Beaux-arts à Paris*. Parisinfo.com. <https://www.parisinfo.com/visiter-a-paris/musees/musees-beaux-arts-paris>
- Official Statistics Ordinance SFS 2001:100. (2001, 15 mars). United Nation Statistics Division. <https://unstats.un.org/unsd/dnss/docViewer.aspx?docID=255#start>
- OHARA, K. (1998). The Image of « Ecomuseum » in Japan. *Pacific Friends*, 25(12), 26-27.
- OIM - OFFICE INTERNATIONAL DES MUSEES. (1933). *Répertoire International des Musées. France : Musées et collections d'art, d'histoire, d'archéologie, d'ethnographie et d'art populaire*. Société des Nations ; Office international des musées. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572830v>
- OLCINA, P. (1971). Le Centre Unesco-ICOM : la documentation au service du muséologue. *Museum International*, 23(1), 59-62. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1971.tb01752.x>
- OLIVESI, S. (Éd.). (2007). *Introduction à la recherche en SIC*. Presses universitaires de Grenoble.
- OLIVESI, S. (Éd.). (2019). *Sciences de l'information et de la communication*. Presses universitaires de Grenoble.
- OLLIVIER, B. (2001). Enjeux de l'interdiscipline. *L'Année sociologique*, Vol.51(2), 337-354. <https://doi.org/10.3917/anso.012.0337>
- OMMIK - NATIONAL CENTER OF MUSEOLOGICAL METHODOLOGY AND INFORMATION. (s. d.). *MuzeumStat—Intézmények*. MuzeumStat. Consulté 11 novembre 2023, à l'adresse <https://muzeumstat.hu/hu/connection>

- O'NEILL, M., SANDAHL, J., et MULIU, M. (Éds.). (2021). *Revisiting museums of influence : Four decades of innovation and public quality in European museums*. Routledge.
- Ordonnance n° 45-1546 du 13 juillet 1945 portant organisation provisoire des musées des beaux-arts., (1945). <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000703873>
- ORTEGA NUERE, C. (Éd.). (2011). *New challenges of cultural observatories*. DeustoDigital.
- ORY, P. (2020, mars 26). *Du bon usage des catastrophes*. Le Journal Des Arts. <https://www.lejournaldesarts.fr/opinion/du-bon-usage-des-catastrophes-148748>
- OULEBSIR, N. (2011). Musées et architecture en France : Neutralité ou décor, collection ou concept? Dans : *Architecture et quotidien du musée (Actes des Premières Rencontres du Léman, 19, 20 et 21 juin 2008, ICOM France, ICOM Italie, ICOM Suisse)* (p. 15-31). ICOM-Suisse ; Design-Editions. <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/429/files/2012/05/N.-Oulebsir-Musées-et-architecture-2011.pdf>
- OZHGOV, S. I., et SKVORTSOVA, L. I. (2007). *Slovaro russkogo iazyka : Okolo 60000 slov i frazeologicheskikh vy (Dictionnaire de la langue russe)*. ONIKS : Mir i Obrazovanie. <http://slovarozhgov.ru/word.php?wordid=15020>

P

- PALICKI, M., et TEA - THEMED ENTERTAINMENT ASSOCIATION (Éds.). (2021). *TEA/AECOM 2021 Theme Index and Museum Index : The Global Attractions Attendance Report*. Themed Entertainment Association (TEA). <https://www.teaconnect.org/tea-theme--museum-index.html>
- PAQUETTE, J. (2015). Les musées, instruments des pouvoirs. *Nectart*, 1(1), 41-46. <https://doi.org/10.3917/nect.001.0041>
- PARK, H. Y. (2013). *Heritage tourism*. Routledge.
- PARR, A. E. (1960). Is There a Museum Profession? *Curator: The Museum Journal*, 3(2), 101-106. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1960.tb00627.x>
- PARRY, R. (2007). *Recoding the museum : Digital heritage and the technologies of change*. Routledge.
- PARRY, R. (Éd.). (2010). *Museums in a digital age*. Routledge.
- PASSINI, M. (2015). Le métier de conservateur : La construction transnationale d'une nouvelle figure professionnelle dans l'entre-deux-guerres. *Revue germanique internationale*, 21, 149-168. <https://doi.org/10.4000/rgi.1526>
- PASSINI, M. (2018). Le patrimoine à l'épreuve de l'histoire transnationale : Circulations culturelles et évolutions du régime patrimonial pendant les années 1930. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 137(1), 49. <https://doi.org/10.3917/ving.137.0049>
- PAYS D'ALBERTVILLE. (s. d.). *Tremplin 92 – Montagne & Olympisme | Pays d'Albertville*. Pays d'Albertville. L'Aventure au coeur des Alpes. <https://www.pays-albertville.com/fiches/tremplin-92-montagne-olympisme/>
- PEARCE, S. M. (1990). *Objects of knowledge*. Athlone Press. <http://site.ebrary.com/id/10404940>
- PEARCE, S. M. (Éd.). (1991). *Museum economics and the community*. Athlone Press.
- PEARCE, S. M. (Éd.). (1992a). *Museums and Europe 1992*. Athlone Press.
- PEARCE, S. M. (1992b). *Museums, objects, and collections : A cultural study*. Smithsonian Institution Press.
- PEARCE, S. M. (Éd.). (1994). *Interpreting objects and collections*. Routledge.
- PEARCE, S. M. (1998). *Collecting in contemporary practice*. Sage.

- PEARCE, S. M. (2008). *On collecting : An investigation into collecting in the European tradition*. Routledge.
- PEGDEN, N. (1974). A comparison of national laws protecting cultural property. *Museum International*, 26(1), 53-60. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1974.tb01817.x>
- PELLETIER, A. (2012). Cabinet. Dans : A. LAFONT (Éd.), *1740, un abrégé du monde : Savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*. Fage éditions, INHA.
- PEQUIGNOT, A. (2016). Les muséums et les collections d'histoire naturelle : Patrimonialisation et nouveaux défis pour le XXI^e siècle. *In Situ*, 30. <https://doi.org/10.4000/insitu.13871>
- PESSOA, José., DELOUMEAUX, L., et UNESCO-ISU. (2009). *Le cadre de l'Unesco pour les statistiques culturelles (CSC) 2009*. Unesco ; Institut de statistique de l'Unesco.
- PEVSNER, N. (1976). *A history of building types*. Princeton University Press.
- PEYRE, N. (2020). La mondialisation des marques muséales et la diplomatie d'influence. *Le Centre Pompidou Málaga. Culture & musées*, 36, 209-213. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.5811>
- Pierre Cabanne : Le nouveau guide des musées de France | INA*. (1997, septembre 4). <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpc09000056/pierre-cabanne-le-nouveau-guide-des-musees-de-france>
- PIPONNIER, A. (2012). Les observatoires et l'observation. *Communication & Langages*, 2012(171), 19-28. <https://doi.org/10.4074/S0336150012011027>
- PLAGEMAN, V. (1967). *Das Deutsche Kunstmuseum 1790-1870*. Prestel Verlag.
- POIRRIER, P. (2004). Musées et politiques culturelles en France. *La Lettre de l'OCIM*, 96(2), 13-18.
- POIRRIER, P., et RIOUX, J.-P. (Éds.). (2000). *Affaires culturelles et territoires : 1959-1999*. Comité d'histoire du Ministère de la culture ; La Documentation française.
- POISSON, G. (1950). *Les musées de France* (1^e édition). PUF.
- POISSON, G. (1976). *Les musées de France* (3^e édition). PUF.
- POITEVIN, P. (1855). *Dictionnaire de la langue française, glossaire raisonné de la langue écrite et parlée* (3^e édition). F. Chamerot. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6139001g>
- POLI, M.-S. (2013). Éducation et musée. *Culture & musées, Hors-série*, 165-187. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.757>
- POMIAN, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*. Gallimard.
- POMIAN, K. (1994). Musées français, musées européens. Dans : C. Georgel (Éd.), *La Jeunesse des musées : Les musées de France au XIX^e siècle : Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994* (p. 351-364). Réunion des musées nationaux.
- POMIAN, K. (2020). *Le musée, une histoire mondiale. Tome I, Du trésor au musée* (Vol. 1). Gallimard.
- POMIAN, K. (2021). *Le musée, une histoire mondiale. Tome II, L'ancrage européen, 1789-1850* (Vol. 2). Gallimard.
- POMIAN, K. (2022). *Le musée, une histoire mondiale. Tome III, À la conquête du monde, 1850-2020* (Vol. 3). Gallimard.
- POMMIER, É. (1986). Naissance des musées de province. Dans : P. NORA (Éd.), *Les Lieux de mémoire : II- La Nation : 2- Le territoire—L'Etat—Le patrimoine* (Vol. 2, p. 451-495). Gallimard.
- POMMIER, É. (1989). Le problème du musée à la veille de la Révolution. *Les Cahiers du Musée Girodet, 1*.
- POMMIER, É. (1991). Prolifération du musée. *Le Débat*, 65(3), 140. <https://doi.org/10.3917/deba.065.0140>
- POMMIER, É. (1995a). La place du « musée » Boisot dans la France et l'Europe du temps. Dans : MUSEE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHEOLOGIE (Éd.), *Bibliothèques et musées de Besançon : 1694-1994, trois siècles de patrimoine public [exposition], Musée des beaux-arts et*

- d'archéologie de Besançon, 15 octobre 1994-30 janvier 1995* (p. 41-49). Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon.
- POMMIER, É. (Éd.). (1995b). *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. Actes du colloque*. Louvre ; Klincksieck.
- POPOVA, N., SHARKEY, A., et VLADYKIN, V. (2022, juillet 12). *Top 100 City Destinations Index 2022 Highlights the Best...* Euromonitor. <https://www.euromonitor.com/article/top-100-city-destinations-index-2022-highlights-the-best-performers-of-the-year>
- PORTAIL GEOPAL. (2016, décembre). *Geopal (Portail)—Culture et Loisirs—Lieux publics—Pays de la Loire*. Geopal. <https://catalogue.geopal.org/geonetwork/srv/fr/catalog.search#/metadata/592276e3-93f2-4513-a095-98e145b0dbdf>
- POS, H.-J. (1939). Phénoménologie et Linguistique. *Revue Internationale de Philosophie*, 1(2), 354-365.
- POULAIN, M. (1994, janvier 1). *Histoire des musées*. <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1994-05-0060-001>
- POULAIN, N. (2016). Les musées départementaux de la Haute-Saône et Wikipédia : De l'institution à la contribution. *La Lettre de l'OCIM*, 164, 21-27. <https://doi.org/10.4000/ocim.1642>
- POULARD, F. (2007). Les écomusées : Participation des habitants et prise en compte des publics. *Ethnologie française*, 37(3), 551. <https://doi.org/10.3917/ethn.073.0551>
- POULARD, F. (2010). *Conservateurs de musées et politiques culturelles : L'impulsion territoriale*. La Documentation française.
- POULARD, F., et TOBELEM, J.-M. (Éds.). (2015). *Les conservateurs de musées : Atouts et faiblesses d'une profession*. La Documentation française.
- POULLE-DRIEUX, Y. (1962). Honoré Fragonard et le cabinet d'anatomie de l'École d'Alfort pendant la Révolution. *Revue d'histoire des sciences*, 15(2), 141-162. <https://doi.org/10.3406/rhs.1962.4417>
- POULOT, D. (1985). L'invention de la bonne volonté culturelle : L'image du musée au XIX^e siècle. *Le Mouvement social*, 131, 35. <https://doi.org/10.2307/3778700>
- POULOT, D. (1992a). Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées. *Culture & Musées*, 2(1), 125-148. <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1018>
- POULOT, D. (1992b). Vers l'Europe des musées. Kenneth Hudson : 1992 Prayer or Promise ? The opportunities for Britain's museums and the people who work in them. *Culture & Musées*, 1(1), 141-143.
- POULOT, D. (1994). *Bibliographie de l'histoire des musées de France*. Éd. du CTHS.
- POULOT, D. (1995). L'invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique. Dans : É. POMMIER (Éd.), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. Actes du colloque* (p. 79-110). Louvre ; Klincksieck.
- POULOT, D. (2000). La naissance d'une tradition européenne. Dans : DIRECTION DES MUSEES DE FRANCE, CENTRE DE SOCIOLOGIE DES ORGANISATIONS (France), et MUSEE NATIONAL DU MOYEN ÂGE (Éds.), *Publics & projets culturels : Un enjeu des musées en Europe : Journées d'étude, 26 et 27 octobre 1998, Paris, Musée national du Moyen Age* (p. 24-37). Harmattan.
- POULOT, D. (2002). Le musée. Dans : V. DUCLERT et C. PROCHASSON (Éds.), *Dictionnaire critique de la République* (p. 923-928). Flammarion.
- POULOT D. (2005a). *Musée et muséologie*. La Découverte.
- POULOT, D. (2005b). *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle*. Découverte.
- POULOT, D. (2011). Le temps des musées et le temps du patrimoine. *Hermès*, n^o 61(3), 23. <https://doi.org/10.3917/herm.061.0021>
- POULOT, D. (2014). *Patrimoine et musées : L'institution de la culture* (2^e édition). Hachette.
- POULOT, D. (2016). Le musée et le politique. *Culture & musées*, 28, 13-29. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.783>

- POULOT, D. (2021a). Histoire de l'histoire des musées : Configurations et enjeux. Dans : A. GOB et N. DROUGUET (Éds.), *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels* (5e édition, p. 38-41). Armand Colin.
- POULOT D. (2021b). Krzysztof Pomian. 2020. Le Musée, une histoire mondiale. T. 1 : Du trésor au musée. *Culture & musées*, 37, 251-253. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.6001>
- POULOT, D. (Éd.). (2022). *L'effet musée : Objets, pratiques et cultures travaux de l'École doctorale Histoire de l'art*. Éditions de la Sorbonne.
- POULOVASSILIS, A. (2017, juillet 10). Interdisciplinarity. *Mapping Museums Lab*. <http://blogs.bbk.ac.uk/mapping-museums/2017/07/10/interdisciplinarity/>
- POULOVASSILIS, A., LARSSON, N., CANDLIN, F., LARKIN, J., et Ballatore, A. (2020). Creating a Knowledge Base to Research the History of UK Museums through Rapid Application Development. *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 12(4), 1-27. <https://doi.org/10.1145/3343871>
- PROVENCE-ALPES-CÔTE-D'AZUR TOURISME. (s. d.). *Musée de Calès—Lamanon*. Provence-Alpes-Côte d'Azur Tourisme. <https://provence-alpes-cotedazur.com/que-faire/culture-et-patrimoine/lieux/musee-de-cales-lamanon-fr-2979969/>
- Publics et Musées*, n°8, 1995. *Etudes de publics, années 30*. (1995). 8(1). https://www.persee.fr/issue/pumus_1164-5385_1995_num_8_1
- PUTHOD DE MAISON-ROUGE, F.-M. (1790). *Les Monumens, ou le Pèlerinage historique*. Chez l'auteur.

Q

- QUEMIN, A. (2021). *Le monde des galeries : Art contemporain, structure du marché et internationalisation*. CNRS éditions.
- QUICCHEBERG, S., MEADOW, M. A., et ROBERTSON, B. (2013). *The first treatise on museums : Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565*. Getty Research Institute.

R

- RAOUL-DUVAL, J. (2019a). *Projet de nouvelle définition du musée proposée par ICOM. La position d'ICOM France*. <https://www.icom-musees.fr/actualites/projet-de-nouvelle-definition-du-musee-proposee-par-icom>
- RAOUL-DUVAL, J. (2019b). *Travaux du Comité permanent pour la définition du Musée, perspectives et potentiels. Contribution du comité national français de l'ICOM*. <https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/media/document/2019-07/ContributionICOM%20france.pdf>
- RAOUL-DUVAL, J. (2019c). Vif débat sur la « définition des musées » à l'ICOM ? *La Lettre de l'OCIM*, 186, 12-14. <https://doi.org/10.4000/ocim.3370>
- RAOUL-DUVAL, J. (2020). *Réflexions sur le groupe de travail MDPP*. <https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/media/document/2020-07/NoteJRD.pdf>
- RASSE, P. (2017). *Le musée réinventé : Culture, patrimoine, médiation*. CNRS éditions.
- RAYNER, A. (1998). *Access in mind : Towards the inclusive museum*. The Intellectual Access Trust.
- RAZGON, A. M. (1978). Museology. Dans : *Great Soviet Encyclopedia, translation of the third Edition* (Vol. 17, p. 254). Macmillan.

- RÉA, P. M. (2016). The functions of the museum [1912]. Dans : H. H. GENOWAYS et M. A. ANDREI (Éds.), *Museum origins : Readings in early museum history and philosophy* (p. 61-63). Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9781315424019>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23^e éd.). Real Academia española. <http://dle.rae.es/?id=Q8nYftd>
- RÉAU, L. (1909a). *L'organisation des musées*. Léopold Cerf.
- RÉAU, L. (1909b). *Notes complémentaires sur l'organisation des musées : Les musées américains*. Impr. Cerf.
- REBOURS, L. (2020, juillet 22). *Dans le Perche, une exceptionnelle vente d'un mini-musée de la vie rurale, la collection de Robert Jeannot*. Le Perche. https://actu.fr/normandie/cour-maugis-sur-huisne_61050/dans-le-perche-une-exceptionnelle-vente-d-un-mini-musee-de-la-vie-rurale-la-collection-de-robert-jeannot_35080532.html
- Records of the Office international des musées (OIM)*. (s. d.). Unesco Archives AtoM Catalogue. <https://atom.archives.unesco.org/records-of-international-museums-office-oim>
- Règlement (CE) no 223/2009 du Parlement européen et du Conseil du 11 mars 2009 relatif aux statistiques européennes, 087 OJ L (2009). <http://data.europa.eu/eli/reg/2009/223/oj/fra>
- REGOURD, M. (Éd.). (2012). *Musées en mutation : Un espace public à revisiter*. L'Harmattan.
- RESEAU DES MUSEES DE NORMANDIE. (s. d.a). *Collections du Réseau des musées de Normandie*. Réseau des musées de Normandie. <https://collections.musees-normandie.fr/>
- RESEAU DES MUSEES DE NORMANDIE. (s. d.b). *Observatoire des musées de Normandie*. Réseau des musées de Normandie. <https://www.musees-normandie.fr/ressources/Observatoire/>
- Retours des comités nationaux* (ART. 2. Statuts et Règlements 1973-1974, Sous dossier « 1973-1974 »). (1973). Archives de l'ICOM.
- REY-DEBOVE, J. (1970). Le domaine du dictionnaire. *Langages*, 19, 3-34.
- REYNOLDS, B. (1973). *Lettre de Barrie Reynolds, National Museum of Man, adressée à Hugues de Varine-Bohan, datée du 1^e mai 1973* (ART 2. Statuts et règlements 1973-1974, Sous dossier « 1973-1974 »). Archives de l'ICOM.
- RICHARD, H. (1995). L'abbé Boisot et la fondation de 1694. Dans : MUSEE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHEOLOGIE (Éd.), *Bibliothèques et musées de Besançon : 1694-1994, trois siècles de patrimoine public [exposition], Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 15 octobre 1994-30 janvier 1995* (p. 10-13). Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon.
- RIEGL, A. (1903). *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. Braumüller.
- RINÇON, L. (Éd.). (2011). Patrimoines des outre-mer (Dossier). *Culture et recherche*, 126. <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Publications-revues/Culture-et-Recherche-n-126>
- RIPLEY, S. D. (1970). *The sacred grove : Essays on museums*. V. Gollancz.
- RIS, L.-C. de. (1859). *Les musées de province* (1^e édition, Vol. 2). Jules Renouard.
- RIS, L.-C. de. (1872). *Les musées de province. Histoire et description*. (2^e édition). Jules Renouard.
- RIVA, P., et AGOSTINO, D. (2022). Latent dimensions of museum experience : Assessing cross-cultural perspectives of visitors from tripadvisor reviews. *Museum Management and Curatorship*, 1-25. <https://doi.org/10.1080/09647775.2022.2073560>
- RIVET, M. (2017). La définition du musée : Que nous disent les droits nationaux ? Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Définir le musée du XXI^e siècle : Matériaux pour une discussion* (p. 53-123). Icofom. https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/03/2017_definir_le_musee_du_XXIe_siecle.pdf
- RIVIERE, G. H. (1948a). *Notes sommaires sur les questionnaires envoyés par l'ICOM* (ART. 108 Première Conférence biennale 1948, Sous-dossier « Statuts et programme des musées »). Archives de l'ICOM.

- RIVIERE, G. H. (1948b). *Statuts et programme des musées. Questionnaire pour un rapport, 1948* (ART. 108 Première Conférence biennale 1948, Sous-dossier « Statuts et programme des musées »). Archives de l'ICOM.
- RIVIERE, G. H. (1948c). *Statuts et programme des musées. Questionnaire pour un rapport, Réponse du Brésil*. (ART. 108 Première Conférence biennale 1948, Sous-dossier « Statuts et programme des musées »). Archives de l'ICOM.
- RIVIERE, G. H. (1948d). *Statuts et programme des musées. Rapport présenté par Georges Henri Rivière le 30 juin 1948 à la première conférence du Conseil international des Musées, 1948* (ART. 108 Première Conférence biennale 1948, Sous-dossier « Statuts et programme des musées »). Archives de l'ICOM.
- RIVIERE, G. H. (1949). Le rôle et l'organisation des musées. *Museum International*, 2(4), 206-226. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1949.tb00291.x>
- RIVIERE, G. H. (1971). Le musée de plein air des Landes de Gascogne. *Ethnologie française*, 1(1), 87-95.
- RIVIERE, G. H. (1973). *Origines, développement et essai de définition de la notion d'écomusée. Projet d'un écomusée du Mont Lozère : Essai de planification d'un système d'écomusées, pour le Parc national des Cévennes. Rapport présenté à MM. Jean Donnedieu de Vabres, président, et Alexis Montjauze, directeur du Parc national des Cévennes. George Henri Rivière*. <https://icom.museum/fr/ressource/origines-developpement-et-essai-de-definition-de-la-notion-decomuse-projet-dun-ecomusee-du-mont-lozere-essai-de-planification-dun-systeme-decomusees-pour-le-parc-national-des-cevennes/>
- RIVIERE, G. H. (1985). Définition évolutive de l'écomusée. *Museum*, 38(4), 182-184.
- RIVIERE, G. H. (1989). *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : Cours de muséologie, textes et témoignages*. Dunod.
- ROBERT, L. (1889). *Catalogue des collections composant le Musée d'Artillerie* (Vol. 1). Imprimerie nationale.
- ROBERT, P., REY-DEBOVE, J., et REY, A. (1993). *Le nouveau petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Le Robert, Éd.). Dictionnaires Le Robert.
- ROBERT-HAUGLUSTAIN, A.-C. (2016). The role of museums in the twenty-first century. Dans : B. L. Murphy (Éd.), *Museums, ethics and cultural heritage* (p. 9-13). Routledge, Taylor & Francis Group.
- ROBINSON, E. S. (1995). Exit le visiteur type, les musées se penchent sur les hommes et femmes réels [1931] (Publics et Musées, Trad.). *Publics et Musées*, 8(1), 11-19. <https://doi.org/10.3406/pumus.1995.1062>
- ROBINSON, H. (2021). Debating the 'museum': A quantitative content analysis of international proposals for a new ICOM museum definition. *International Journal of Heritage Studies*, 27(11), 1163-1178. <https://doi.org/10.1080/13527258.2021.1960886>
- ROLAND-GOSSELIN, M.-D. (1912). Les Méthodes de la Définition d'après Aristote. *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, 6(2), 236-252.
- ROLLAND, A.-S., et MURAUSKAYA, H. (Éds.). (2008). *De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIX^e-XXI^e siècles*. L'Harmattan.
- ROSEN, S. (1981). The Economics of Superstars. *The American Economic Review*, 71(5), 845-858.
- RÖSSLER, M., et HAYASHI, N. (2016). Unesco's actions and international standards concerning museums. Dans : B. MURPHY (Éd.), *Museums, ethics and cultural heritage* (p. 81-94). Routledge, Taylor & Francis Group.
- ROSSO, A. D. (1991). In Central Argentina: A single-parent museum. *Museum International*, 43(4), 242-244. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1991.tb01013.x>
- ROUSSET, T. (2023, octobre 4). *Le musée Hébert, un musée oublié et délabré au cœur de Paris*. France 3 Paris Île-de-France. <https://france3-regions.francetvinfo.fr/paris-ile-de-france/paris/le-musee-hebert-un-musee-oublie-et-delabre-au-c-ur-de-paris-2849951.html>

- ROUX, G. (1954). Le Val des Muses, et les Muses chez les auteurs anciens. *Bulletin de correspondance hellénique*, 78(1), 22-48. <https://doi.org/10.3406/bch.1954.2431>
- ROUX, M. (1992). The story of a 'single-parent' museum: Gustave Moreau, artist and megalomaniac? *Museum International*, 44(2), 122-124. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1992.tb02210.x>
- RUGE, A. (2008). *Référentiel européen des professions muséales* (p. 39). ICTOP. https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2018-09/Referentiel_Prof_Musees_oct08.pdf
- RUIMI, J. (2017). Spectacles de cire. Le cabinet de Curtius. *Dix-huitième siècle*, 49(1), 319. <https://doi.org/10.3917/dhs.049.0319>
- RYKNER, D. (2021, septembre 21). *Inclusif et polyphonique : La nouvelle définition du musée proposée par l'ICOM*. La Tribune de l'Art. <https://www.latribunedelart.com/inclusif-et-polyphonique-la-nouvelle-definition-du-musee-proposee-par-l-icom>

S

- S. B. (2017, janvier 14). *Louveciennes—Marly : Fermeture prolongée pour le Musée-promenade—Le Parisien*. Le Parisien. <https://www.leparisien.fr/yvelines-78/marly-le-roi-78160/louveciennes-marly-fermeture-prolongee-pour-le-musee-promenade-24-01-2017-6612555.php>
- SABATINI, F., et COLETTI, V. (2003). *Il Sabatini Coletti : Dizionario della lingua italiana*. Rizzoli Larousse. https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/M/museo.shtml
- SAGLIO, E. (s. d.). *Rapport adressé au Ministre de l'Instruction publique des Beaux-Arts sur l'organisation des musées en Allemagne*. (Imprimerie des Journaux Officiels).
- SAIDI, H., et SAGNES, S. (Éds.). (2012). *Capitales et patrimoines à l'heure de la globalisation*. Presses de l'Université de Laval.
- SALGUERO, B. (2020). Defining the Museum: Struggling with a New Identity. *Curator: The Museum Journal*, 63(4), 591-596. <https://doi.org/10.1111/cura.12383>
- SALIN, É., et ANDREU-BOUSSUT, V. (2021). Les plages du débarquement au prisme de l'offre muséale : Du tourisme mémoriel et expérientiel à la prise de conscience pour le climat. *Géographie et cultures*, 117, 39-58. <https://doi.org/10.4000/gc.17851>
- SALLES, G. (1948a). *Discours prononcé lors de la séance d'ouverture de la Conférence Biennale de l'ICOM, le lundi 28 juin 1948*. (ART. 108 Première Conférence biennale 1948, Sous-dossier « Discours d'ouverture du 23 juin »). Archives de l'ICOM.
- SALLES, G. (1948b). Les musées de France. *Museum International*, 1(1-2), 7-92. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1948.tb00018.x>
- SALLES, G. (1949). *Réflexions sur la première conférence biennale de l'ICOM* (ART. 108 Première Conférence biennale 1948, Sous-dossier « Discours d'ouverture du 23 juin »). Archives de l'ICOM.
- SALLOIS, J. (1995). *Les musées de France* (1^e édition). PUF.
- SALLOIS, J. (2005). *Les musées de France* (3^e édition mise à jour). PUF.
- SALLOIS, J. (2016). À la Direction des musées de France. Dans : A. CALLU (Éd.), *Autopsie du musée : Études de cas (1880-2010)* (p. 97-105). CNRS éditions.
- SALMON, P. (1958). *De la collection au musée*. Office de publicité.
- SAMSON, D., et SCHIELE, B. (1989). *L'évaluation muséale, publics et expositions. Bibliographie raisonnée*. Expo-Media.

- SANDAHL, J. (2019a). Addressing Societal Responsibilities Through Core Museum Functions and Methods : The Museum Definition, Prospects and Potentials. *Museum International*, 71(1-2), iv-v. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638016>
- SANDAHL, J. (2019b). The Museum Definition as the Backbone of ICOM. *Museum International*, 71(1-2), vi-9. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638019>
- SANDAHL, J. (Éd.). (2019c). The Museum Definition as the Backbone of Museums. *Museum International*, 71(1-2). <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638012>
- SANDAHL, J. (2019d, 5 décembre). *Definitions are dynamic, not static*. Museums Association. <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/opinion/2019/12/01122019-definitions-are-dynamic-not-static/>
- SANDAHL, J., et MDPP. (2019). *Submission to the Executive Board, according to decision by the EB, December 2018, of five different proposals for a new museum definition, for a final selection by the EB, July 2019*. <https://www.icom-ce.org/wp-content/uploads/2020/12/5-proposals-for-a-new-museum-definition-1.pdf>
- SANDELL, R. (1998). Museums as Agents of Social Inclusion. *Museum Management and Curatorship*, 17(4), 401-418. <https://doi.org/10.1080/09647779800401704>
- SANDELL, R. (2002). *Museums, society, inequality*. Routledge.
- SANDELL, R. (2003). Social inclusion, the museum and the dynamics of sectoral change. *Museum and Society*, 1(1), 45-62.
- SANDELL, R. (2007). *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203020036>
- SARLAT.INFO. (s. d.). *Musée de Sarlat-La-Canéda*. Sarlat.info - Guide d'excellence du Périgord. <http://www.sarlat.info/decouvrir/musees/musee-de-sarlat-la-caneda/>
- SARMANT, T. (2004). Cabinets de curiosités avant 1789. Dans : B. [de] ANDIA (Éd.), *Les musées parisiens : Histoire, architecture et décor* (p. 38-40). Action artistique de la ville de Paris.
- SARR, F., et SAVOY, B. (2019). *Restituer le patrimoine africain*. Philippe Rey Seuil.
- SAUMAREZ SMITH, C. (2006). The Future of the Museum. Dans : S. MACDONALD (Éd.), *A companion to Museums Studies* (p. 543-553). Wiley-Blackwell.
- SCHAER, R. (1993). *L'invention des musées*. Gallimard.
- SCHAER, R. (1994). Des encyclopédies superposées. Dans : C. GEORGEL (Éd.), *La jeunesse des musées : Les musées de France au XIX^e siècle [exposition], Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994* (p. 38-57). Réunion des musées nationaux.
- SCHAFER, V., THIERRY, B., et COUILLARD, N. (2012). Les musées, acteurs sur le Web. *La Lettre de l'OCIM*, 142, 5-14. <https://doi.org/10.4000/ocim.1077>
- SCHEINER, T. (2007). Musée et muséologie — Définitions en cours. Dans : F. MAIRESSE et A. DESVALLEES (Éds.), *Vers une redéfinition du musée ?* (p. 147-165). L'Harmattan.
- SCHEINER, T. (2016). Réfléchir sur le champ muséal : Significations et impact théorique de la muséologie. Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (p. 41-54). La Documentation française.
- SCHIELE, B. (1992). L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition. *Publics et Musées*, 2(1), 71-98. <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1016>
- SCHIELE, B. (2012). La muséologie : Un domaine de recherche. Dans : A. MEUNIER et J. LUCKERHOFF (Éds.), *La muséologie, champs de théorie et de pratique* (p. 79-100). Presses de l'Université du Québec.
- SCHIELE, B. (2019). Le présent en héritage. Dans : J. LE MAREC, B. SCHIELE, et J. LUCKERHOFF (Éds.), *Musées, mutations...* (p. 23-51). OCIM.
- SCHIELE, B., et DAIGNAULT, L. (2014). *Les musées et leurs publics : Savoirs et enjeux*. Presses de l'Université du Québec.
- SCHIELE, B., et MUSEE DE LA CIVILISATION (Éds.). (2002). *Patrimoines et identités*. Editions Multimondes.

- SCHLOSSER, J. von, FALGUIERES, P., et MARIGNAC, L. (2012a). *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive : Une contribution à l'histoire du collectionnisme*. Éd. Macula.
- SCHNAPPER, A. (1988). *Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*. Flammarion.
- SCHNEIDER, E. (1977). The Way of Museums : An exhibition at the Moravian Museum, Brno. *Museum International*, 29(4), 183-191. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1977.tb02102.x>
- SCHOLARS ON BILBAO. (s. d.). *Scholars on Bilbao*. Scholars on Bilbao. Consulté 24 novembre 2023, à l'adresse <http://www.scholars-on-bilbao.info/>
- SCHREINER, K. (1987). Contribution au symposium. *Icofom*, 12, 261-270.
- SCHULZE, M. (2007). *Museums of the World* (14^e édition révisée et augmentée). K.G. Saur.
- SCHULZE, M., et EGGERS, B. (Éds.). (2004). *Museums of the World* (11^e édition révisée et augmentée). K.G. Saur.
- SCHUSTER, J. M. (1998). Neither Public Nor Private : The Hybridization of Museums. *Journal of Cultural Economics*, 22(2/3), 127-150.
- SCHUSTER, J. M. (2002). *Informing cultural policy : The research and information infrastructure*. Center for Urban Policy Research.
- SCHWEIBENZ, W. (2008). *Vom traditionellen zum virtuellen Museum : Die Erweiterung des Museums in den digitalen Raum des Internets*. Deutschen Gesellschaft für Informationswissenschaft und Informationspraxis.
- SCREVEN, C. G. (1976). Exhibit Evaluation. A Goal-Referenced Approach. *Curator: The Museum Journal*, 19(4), 271-290. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1976.tb00507.x>
- SCREVEN, C. G. (1990). Uses of Evaluation Before, During and After Exhibit Design. *ILVS Review*, 1(2), 36-66.
- SCREVEN, C. G. (1993a). États-Unis d'Amérique : Une science en formation. *Museum International (Édition Française)*, 45(2), 6-12. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1993.tb00549.x>
- SCREVEN, C. G. (1993b). Les études sur les visiteurs. *Museum International (Edition Francaise)*, 45(2), 4-5. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1993.tb00548.x>
- SELBACH, G. (2007). Esquisse d'une histoire des musées américains : Naissance, croissance, missions et politique fédérale et locale. *Revue LISA / LISA e-journal*, Vol. V-n°1, 58-91. <https://doi.org/10.4000/lisa.1593>
- SELVIN, C. (2020, 13 mars). Museums Throughout Germany Shutter in Response to Coronavirus. *ARTnews.Com*. <https://www.artnews.com/art-news/news/coronavirus-germany-museums-closures-1202681112/>
- SEMMELE, M. L., et BITTNER, M. (2009). Demonstrating museum value : The role of the Institute of Museum and Library Services. *Museum Management and Curatorship*, 24(3), 271-288. <https://doi.org/10.1080/09647770903073110>
- SERON, D. (2006). *Théorie de la connaissance du point de vue phénoménologique*. Droz.
- SERVICE CULTURE DE LIBERATION. (2020, mars 13). *Covid-19 : Musées et galeries baissent le rideau en masse*. Libération. https://www.liberation.fr/arts/2020/03/13/covid-19-musees-et-galeries-baissent-le-rideau-en-masse_1781634/
- SHARP, M. N., et SCHREMP, M. (1992). Aux États-Unis d'Amérique, les bénévoles sont les chefs de file. *Museum International (Édition Française)*, 44(4), 230-234. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1992.tb00521.x>
- SHARPE, E., et DA SILVA, J. (2020, 31 mars). *Art's Most Popular : Here are 2019's most visited shows and museums*. The Art Newspaper - International art news and events. <https://www.theartnewspaper.com/2020/03/31/arts-most-popular-here-are-2019s-most-visited-shows-and-museums>
- SHETTEL, H. H. (1988). Status report on museum evaluation : An introspective introspection. *ILVS Review*, 1(1), 14-23.

- SIGRAND, C. (s. d.). *Musée du Patrimoine de France*. Musée du patrimoine de France. <https://museedupatrimoine.fr/>
- SIMON, N. (2010). *The participatory museum*. Museum 2.0.
- SINGLETON, R. H. (1987). Situation et développement de la formation muséale. *Museum International*, 39(4), 221-224. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1987.tb01103.x>
- SKJØTH, L. (1989). Denmark's Louisiana Museum age : Thirty; status: work-in-progress (interview with Knud W. Jensen). *Museum International*, 41(3), 160-164. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1989.tb00793.x>
- SLOTS- OG KULTURSTYRELSEN (Danemark). (2021, octobre 9). *Statistik om museer*. Slots- og Kulturstyrelsen. <https://slks.dk/omraader/kulturinstitutioner/museer/statistik-om-museer>
- SLOVENIAN CENTRAL AGENCY FOR STATISTICS. (2023, août 25). *Activity of museums and galleries, 2022*. Slovenian Central agency for statistics. <https://www.stat.si/StatWeb/en/News/Index/11246>
- SOCIETE DE LITTERATEURS, D'ARCHEOLOGUES ET D'ARTISTES. (1855). *Paris illustré. Son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs. Nouveau guide des voyageurs...* Publié par une société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes. L. Hachette; <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33526415>. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12655240/f330.item>
- SOCIETE DES MUSEES DU QUEBEC. (2015). *La gouvernance des institutions muséales. Introduction : La gouvernance en contexte muséal*. Les Guides électroniques de la SMQ. <https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/guidesel/gouvernance/introduction/index.htm>
- SOFKA, V. (1987). L'oeuf ou la poule ? *Icofom Study Series*, 12, 9-10.
- ŠOLA, T. (1987). Concept et nature de la muséologie. *Museum International (Édition Française)*, 39(1), 45-49. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1987.tb01071.x>
- SOUTH WEST MUSEUM DEVELOPMENT. (s. d.). *Annual Museum Survey*. South West Museum Development. Consulté 13 novembre 2023, à l'adresse <https://southwestmuseums.org.uk/what-we-do/annual-museum-survey/>
- SPIELBAUER, J. K. (1987). Musées et Muséologie : Outils de préservation active et intégrante. *ICOFOM Study Series*, 12, 279-286.
- SPON, J. (1673). *Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon , ancienne colonie des Romains & capitale de la Gaule celtique. Avec un Mémoire des principaux antiquaires & curieux de l'Europe*. Jacques Faeton. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8539666>
- STAIF, R., BUSHELL, R., et WATSON, S. (Éds.). (2013). *Heritage and tourism : Place, encounter, engagement*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- STAR, S. L. (2010). Ceci n'est pas un objet-frontière ! Réflexions sur l'origine d'un concept. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 4(1). <https://doi.org/10.3917/rac.009.0018>
- STAR, S. L. (2018). L'ethnographie des infrastructures [1999] (T. N. BELTRAME et A. PEERBAYE, Trad.). *Tracés*, 35, 187-206. <https://doi.org/10.4000/traces.8455>
- STAR, S. L., et GRIESEMER, J. R. (1989). Institutional Ecology, « Translations » and Boundary Objects : Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39. *Social Studies of Science*, 19(3), 387-420.
- STATISTICAL OFFICE OF THE REPUBLIC OF SERBIA. (s. d.). *Museum, from 2012*. Consulté 12 novembre 2023, à l'adresse <https://data.stat.gov.rs/Home/Result/08010502?languageCode=en-US>
- ŠTATISTICKÝ URAD SLOVENSKEJ REPUBLIKY (Slovaquie). (s. d.). *Múzeá [ku3004rr]* -. (s. d.). DATAcube. Consulté 13 novembre 2023, à l'adresse https://datacube.statistics.sk/#!/view/sk/VBD_SK_WIN/ku3004rr/v_ku3004rr_00_00_00_s_k

- STATISTICS DENMARK. (s. d.). *Museums*. Danmarks Statistik. Consulté 11 novembre 2023, à l'adresse <https://www.dst.dk/en/Statistik/emner/kultur-og-fritid/museer-og-zoologiske-haver/museer>
- STATISTICS NORWAY. (2023, 7 avril). *Museums and collections*. SSB. <https://www.ssb.no/en/kultur-og-fritid/kultur/statistikk/museum-og-samlinger>
- STATISTICS POLAND. (2022). *Activity of museums in 2021*. Główny Urząd Statystyczny. <https://stat.gov.pl/en/topics/culture-tourism-sport/culture/activity-of-museums-in-2021,8,5.html>
- STAUFFER, L., et OFFICE FEDERAL DE LA STATISTIQUE. (2021). *Paysage muséal et public des musées en Suisse—Situation en 2019 et évolution sur cinq ans*. Office fédéral de la statistique (OFS). <https://www.bfs.admin.ch/bfs/fr/home/statistiques/culture-medias-societe-information-sport/culture/musees.assetdetail.16764716.html>
- STEINHAEUER, J. (2014, juin 24). *The United States Has More than 35,000 Museums*. Hyperallergic. <http://hyperallergic.com/134152/the-united-states-has-more-than-35000-museums/>
- STRÁNSKÝ, Z. Z. (1980). Museology as a science (a thesis). *Museologia*, XI(15), 33-40.
- STRÁNSKÝ, Z. Z. (1981). L'interdisciplinarité en muséologie. Contribution. *MuWoP : documents de travail sur la muséologie. L'interdisciplinarité en muséologie.*, 2, 19-21.
- STRÁNSKÝ, Z. Z. (1987). Contribution au symposium. *Icofom Study Series*, 12, 293-298.
- SUMA, S. (2007). *Musées 2—Architectures*. Actes Sud.
- SZÁNTÓ, A. (2020). *The Future of the Museum : 28 Dialogues*. Hatje Cantz Verlag.

T

- TALLANT, S. (2020). Les musées, arme de résilience massive. *Le Courrier de l'Unesco*, 2020(3), 12-14. <https://doi.org/10.18356/3c134aa2-fr>
- TALPIN, J. (2013). La démocratie participative marginalisée par le pouvoir local. *Savoir/Agir*, 25(3), 23. <https://doi.org/10.3917/sava.025.0023>
- TERUGGI, M. E. (1973). La Table ronde de Santiago du Chili. *Museum International (Édition Française)*, 25(3), 129-133. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1973.tb01413.x>
- TEULIERES, L., et TOUX, S. (Éds.). (2008). *Migrations, mémoires, musées*. Presses universitaires du Midi. <http://books.openedition.org/pumi/27928>
- THEVENARD-NGUYEN, C. (2002). *Les associations d'amis de musées, leur position et leur engagement dans l'espace public : Une approche institutionnelle et communicationnelle des associations d'amis de musées en Rhône-Alpes* [Sciences de l'information et de la communication]. Université d'Avignon et des pays du Vaucluse.
- THEVENARD-NGUYEN, C. (2004). De l'énonciation d'un engagement associatif : Les amis de musées en Rhône-Alpes. *Questions de communication*, 6, 317-331. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4488>
- THIERY, L.-V. (1787a). *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*. (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36023867>; Vol. 1). Hardouin & Gattey. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k119125s.texteImage>
- THIERY, L.-V. (1787b). *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*. (Vol. 2). Hardouin & Gattey. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1191265.texteImage>
- THROSBY, D. (2020). Cultural statistics. Dans : R. TOWSE et T. NAVARRETE HERNÁNDEZ (Éds.), *Handbook of cultural economics* (3^e édition, p. 197-205). Edward Elgar Publishing.
- TILDEN, F. (1977). *Interpreting our heritage* (3^e édition). University of North Carolina Press.

- TIME OUT PARIS. (2015a, 17 juin). *Musée Paris | Guide des musées de mode, de design et d'architecture*. Time Out Paris. <https://www.timeout.fr/paris/art/musee/mode-design-architecture>
- TIME OUT PARIS. (2015b, 17 juin). *Musée Paris | Guide des musées des XVIIIe et XIXe siècles*. Time Out Paris. <https://www.timeout.fr/paris/musee/musees-arts-des-xviii-et-xix-siecles>
- TIME OUT PARIS. (2015c, 28 juin). *Musée Paris | Guide des musées de photo*. Time Out Paris. <https://www.timeout.fr/paris/art/musee/photo>
- TIME OUT PARIS. (2015d, 28 juin). *Musée Paris | Guide des musées d'histoire*. Time Out Paris. <https://www.timeout.fr/paris/musee/musees-histoire>
- TIME OUT PARIS. (2015e, 28 juin). *Musée Paris | Guide des musées pour enfants*. Time Out Paris. <https://www.timeout.fr/paris/musee/musees-junior>
- TIME OUT PARIS. (2016a, 19 février). *Musée Paris | Guide des musées d'art classique*. Time Out Paris. <https://www.timeout.fr/paris/musee/musees-classique>
- TIME OUT PARIS. (2016b, 19 février). *Musées • Arts d'ailleurs*. Time Out Paris. <https://www.timeout.fr/paris/musee/musees-arts-dailleurs>
- TIME OUT PARIS. (2016c, 5 août). *Quinze musées intimistes à Paris*. Time Out Paris. <https://www.timeout.fr/paris/musees/15-musees-intimistes>
- TIME OUT PARIS. (2016d, 21 novembre). *Musée Paris | Guide des musées de sciences, nature et découverte*. Time Out Paris. <https://www.timeout.fr/paris/musee/musees-sciences-nature-et-decouverte>
- TIME OUT PARIS. (s. d.). *Quels sont les musées gratuits à Paris ?* Time Out Paris. <https://www.timeout.fr/paris/musee/gratuit>
- TIME OUT PARIS, et GAILLARD, C. (2017a, 23 février). *Les dix musées les plus étranges de la capitale*. Time Out Paris. <https://www.timeout.fr/paris/art/10-musees-etranges>
- TIME OUT PARIS, et GAILLARD, C. (2017b, 23 février). *Vingt musées insolites à Paris*. Time Out Paris. <https://www.timeout.fr/paris/que-faire-a-paris/tourisme/10-musees-insolites>
- TIME OUT PARIS, et TEROUINARD, Z. (2016, 10 octobre). *Les musées à visiter absolument à Paris*. Time Out Paris. <https://www.timeout.fr/paris/musees>
- TIMOTHY, D. J., et BOYD, S. W. (2003). *Heritage tourism* (1e édition). Prentice Hall.
- TOBELEM, J.-M. (1992). De l'approche marketing dans les musées. *Publics et Musées*, 2(1), 49-70. <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1015>
- TOBELEM, J.-M. (2010). *Le nouvel âge des musées : Les institutions culturelles au défi de la gestion* (2^e édition). A. Colin.
- TOBELEM, J.-M. (2011). Le rôle des expositions temporaires dans les stratégies événementielles des musées. *Revue française du marketing*, 232, 45-59.
- TOCQUEVILLE, A. de. (1997). *Guide Tocqueville des musées de France*. Minerva.
- TORNATORE, J.-L. (2019). Expérimenter le patrimoine. Dans : J.-L. TORNATORE (Éd.), *Le patrimoine comme expérience : Implications anthropologiques* (p. 9-65). Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- TOWSE, R., et NAVARRETE HERNANDEZ, T. (Éds.). (2020). *Handbook of cultural economics* (3^e édition). Edward Elgar Publishing.
- Trimarchi, M. (2011). Models of Observation and Cultural Policy in Europe. Dans : C. Ortega Nuere (Éd.), *New challenges of cultural observatories*. DeustoDigital.
- TRIPADVISOR. (2000, 9 novembre). *TripAdvisor. Page d'accueil. « Where to go ? Where to stay ? Where to find it ? »*. <https://web.archive.org/web/20001109005200/http://www.tripadvisor.com/>
- TRIPADVISOR. (2007, 1^e juillet). *TripAdvisor. Page d'accueil. Reviews of vacations, hotels, resorts, vacation and travel packages*. TripAdvisor. <https://web.archive.org/web/20070701004230/http://www.tripadvisor.com/>

- TRIPADVISOR. (s. d.a). *Ajouter un endroit sur Tripadvisor*. Tripadvisor. <https://www.tripadvisor.fr/CreateListing.html>
- TRIPADVISOR. (s. d.b). *Content API / FAQs | Tripadvisor Developer Portal*. Tripadvisor. <https://developer-tripadvisor.com/content-api/FAQ/>
- TRIPADVISOR. (s. d.c). *Content API. Grow your brand with powerful content*. Tripadvisor. <https://www.tripadvisor.fr/developers>
- TRIPADVISOR. (s. d.d). *Fonctionnement du site*. Tripadvisor. <https://tripadvisor.mediaroom.com/service-information>
- TRIPADVISOR. (s. d.e). *France : Les meilleures activités*. Tripadvisor. <https://www.tripadvisor.fr/Attractions-g187070-Activities-France.html>
- TRIPADVISOR. (s. d.f). *La Maison de Dalida (Paris)*. TripAdvisor. https://www.tripadvisor.fr/Attraction_Review-g187147-d10691788-Reviews-La_Maison_de_Dalida-Paris_Ile_de_France.html
- TRIPADVISOR. (s. d.g). *Moulin-Musée de la Brosserie (Beauvais)*. Tripadvisor. https://www.tripadvisor.fr/Attraction_Review-g196658-d10261358-Reviews-Moulin_Musee_de_la_Brosserie-Beauvais_Oise_Hauts_de_France.html
- TRIPADVISOR. (s. d.h). *Musée de plein-air Paul Cézanne*. TripAdvisor. https://www.tripadvisor.fr/Attraction_Review-g1580268-d10642591-Reviews-Musee_de_plein_air_Paul_Cezanne-Gardanne_Bouches_du_Rhone_Provence_Alpes_Cote_d.html
- TRIPADVISOR. (s. d.i). *Musée d'Orsay*. Tripadvisor. https://www.tripadvisor.fr/Attraction_Review-g187147-d188150-Reviews-Musee_d_Orsay-Paris_Ile_de_France.html
- TRIPADVISOR. (s. d.j). *Musée du Mémorial de la Bataille de l'Atlantique (Montreuil-sur-mer)*. Tripadvisor. https://www.tripadvisor.fr/Attraction_Review-g635578-d14052271-Reviews-Musee_du_Memorial_de_la_Bataille_de_l_Atlantique-Montreuil_sur_Mer_Pas_de_Calais.html
- TRIPADVISOR. (s. d.k). *Musée Île-de-France (Provence-Alpes-Côte d'Azur)*. Tripadvisor. https://www.tripadvisor.fr/Attraction_Review-g187208-d230758-Reviews-Musee_Ile_de_France-Provence_Alpes_Cote_d_Azur.html
- TRIPADVISOR. (s. d.l). *Musées à France*. Tripadvisor. <https://www.tripadvisor.fr/Attractions-g187070-Activities-c49-France.html>
- TRIPADVISOR. (s. d.m). *Musées à Paris*. Tripadvisor. https://www.tripadvisor.fr/Attractions-g187147-Activities-c49-Paris_Ile_de_France.html
- TROMPETTE, P., et VINCK, D. (2009). Retour sur la notion d'objet-frontière. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 3, 1(1), 5. <https://doi.org/10.3917/rac.006.0005>
- TUETÉY, A., et GUIFFREY, J. (1910). *La commission du Muséum et la création du musée du Louvre (1792-1793)*. Imprimerie Danpeley-Gouverneur.
- TURNER, E. G. (1962). L'érudition alexandrine et les papyrus. *Chronique d'Égypte*, 37(73), 135-152. <https://doi.org/10.1484/J.CDE.2.307910>
- TURNER, H. (2020). *Cataloguing culture : Legacies of colonialism in museum documentation*.

U

- UNESCO. (1958). *Rapport préliminaire sur la statistique des musées* (ST/R/18; p. 27). Unesco. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127898_fre?posInSet=1&queryId=27368617-afa6-4198-90a0-d3380e441b44

- UNESCO. (1960). Recommandation concernant les moyens les plus efficaces de rendre les musées accessibles à tous. <https://www.unesco.org/fr/legal-affairs/recommandation-concerning-most-effective-means-rendering-museums-accessible-everyone>
- UNESCO. (1972). *Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel*. Unesco. <https://whc.unesco.org/fr/conventiontexte/>
- UNESCO. (2003). *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Unesco. <https://ich.unesco.org/fr/convention>
- UNESCO. (2015). *Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société*. Unesco. <https://www.unesco.org/fr/legal-affairs/recommandation-concerning-protection-and-promotion-museums-and-collections-their-diversity-and-their>
- UNESCO. (s. d.). *Musées*. Unesco. <https://fr.unesco.org/themes/mus%C3%A9es>
- UNESCO-ISU. (s. d.). *Bienvenue sur UIS.Stat*. Data.uis.unesco.org. <http://data.uis.unesco.org/?lang=fr>
- Traité de Lisbonne modifiant le traité sur l'Union européenne et le traité instituant la Communauté européenne, signé à Lisbonne le 13 décembre 2007, 306 OJ C (2007). <http://data.europa.eu/eli/treaty/lis/sign/fra>
- UNIVERSALIS, E., et FOHR, R. (s. d.). *MUSÉE*. Encyclopædia Universalis. Consulté 10 juin 2022, à l'adresse <https://www.universalis.fr/encyclopedie/musee/>
- UNIVERSITÉ DE DREXEL. (2016, 25 janvier). *Mapping The Museum Universe*. Westphal College of Media Arts & Design. <https://drexel.edu/westphal/news-events/news/2016/January/2016-1-25-mappingthemuseum/>
- UNIVERSITY OF LEICESTER (Éd.). (2020). What is a museum today? *Museological Review*, 24, 7.
- UPCHURCH, A. (2004). John Maynard Keynes, the Bloomsbury group and the origins of the arts council movement. *International Journal of Cultural Policy*, 10(2), 203-217. <https://doi.org/10.1080/1028663042000255817>

V

- VADELORGE, L. (Éd.). (1996). *Les musées de province dans leur environnement : Textes*. Presses universitaires de Rouen.
- VADELORGE, L. (2000). Quels territoires pour les musées de province ? (1945-1999). Dans : P. POIRRIER et J.-P. RIOUX (Éds.), *Affaires culturelles et territoires : 1959-1999* (p. 171-208). Comité d'histoire du Ministère de la culture ; La Documentation française.
- VAHLQUIST, G. (1989). Le développement des musées, maillon de la politique culturelle de la Suède. *Museum International (Édition Française)*, 40(4), 171-173. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1989.tb01148.x>
- VAKHARIA, N. (2017). Mapping the Museum Universe : A Systems Approach. Dans : Y. JUNG et A. R. LOVE (Éds.), *Systems thinking in museums : Theory and practice* (p. 17-26). Rowman & Littlefield.
- VALENTINI, M. B. (1714). *Museum Museorum*. Johan David Zunnens.
- VAN PRAËT, M. (1995). Ébranler les limites des musées ? *ICOM France, lettre du Comité national français*, 18, 10-13.
- VAN PRAËT, M. (2007). Le paradoxe du Goéland. Dans : F. MAIRESSE et A. DESVALLEES (Éds.), *Vers une redéfinition du musée ?* (p. 9-12). L'Harmattan.
- VARALLO, Failla, et DELLAPIANA (Éds.). (2020). *Museographie : Musei in Europa negli anni tra le due guerre : la Conferenza di Madrid del 1934 : un dibattito internazionale*. Sagep.

- VARGAS PACHECO, C. (2022, 29 janvier). *Consideraciones para una ley de museos*. <https://elperuano.pe/noticia/138305-consideraciones-para-una-ley-de-museos>
- VARINE, H. de. (1973a). *Lettre de Hugues de Varine-Bonhan à Ulla Olofsson, datée du 25 septembre 1973* (ART. 2. Statuts et Règlements 1973-1974, Sous dossier « 1973-1974 »). Archives de l'ICOM.
- VARINE, H. de. (1973b). Un musée « éclaté » : Le Musée de l'homme et de l'industrie : Le Creusot-Montceau-les-Mines. *Museum International (Edition Française)*, 25(4), 242-249. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1973.tb01432.x>
- VARINE, H. de. (1974). *Lettre de Hugues de Varine adressée à Paul Perrot, datée du 5 mars 1974* (ART. 2. Statuts et Règlements 1973-1974, Sous dossier « 1973-1974 »). Archives de l'ICOM.
- VARINE, H. de. (1978). L'écomusée. *La Gazette (Association des musées canadiens)*, 11, 28-40.
- VARINE, H. de. (1991). *L'initiative communautaire, recherche et experimentation*. Éditions W.
- VARINE, H. de. (1992). Le musée au service de l'homme et de son environnement [1969]. Dans : A. DESVALLEES (Éd.), *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie I* (Vol. 1, p. 49-68). Éditions W. ; M.N.E.S.
- VARINE, H. de. (2000). Autour de la table ronde de Santiago. *Publics et Musées*, 17(1), 180-183. <https://doi.org/10.3406/pumus.2000.1325>
- VARINE, H. de. (2017a). *L'écomusée singulier et pluriel : Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. L'Harmattan.
- VARINE, H. de. (2017b). *Mon passage à l'ICOM (1962—1974). Une contribution à l'histoire du Conseil international des musées*. Hugues de Varine. <http://www.hugues-devarine.eu/book/view/28>
- VAWDA, S. (2019). Museums and the Epistemology of Injustice: From Colonialism to Decoloniality. *Museum International*, 71(1-2), 72-79. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638031>
- VÁZQUEZ OLVERA, C. (Éd.). (2021). *Felipe Lacouture Fornelli*. Icofom ; Icofom LAC. https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2021/08/Icofom_FelipeLacouture_03.pdf
- VAZZOLER, M. (2023, 5 octobre). Médiateur, un métier essentiel mais précaire. *Le Quotidien de l'Art*. <https://www.lequotidiendelart.com/articles/24480-m%C3%A9diateur-un-m%C3%A9tier-essentiel-mais-pr%C3%A9caire.html>
- VERGES, F. (2010). Le musée postcolonial : Un musée sans objets. Dans : A. MBEMBE (Éd.), *Ruptures post-coloniales. Les nouveaux visages de la société française* (p. 455-479). La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.bance.2010.01.0455>
- VERGES, F., et MARIMOUTOU, C. (2007). Pour un musée du temps présent. *Africultures*, 70(1), 180. <https://doi.org/10.3917/afeul.070.0180>
- VERGNET-RUIZ, J., et THUILLIER, J. (1962). Les mille musées de France. *Art de France*, 2, 7-22.
- VERGO, P. (Éd.). (2009). *The new museology* (La première édition date de 1997). Reaktion Books.
- VIALON, P., et GAHAM, D. (2011). Territoire, culture et représentation : Une approche communicationnelle des guides touristiques sur la Suisse. *Mondes du tourisme*, 3, 41-52. <https://doi.org/10.4000/tourisme.512>
- VIARDOT, L. (1855). *Les musées de France : Paris. Guide et memento de l'artiste et du voyageur, faisant suite aux musées d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne, d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie*. L. Maisson.
- VIDAL, G. (2003). Interactivité et médiation dans l'usage des multimédias de musées. *Communication et langages*, 137(1), 63-76. <https://doi.org/10.3406/colan.2003.3221>
- VIE PUBLIQUE. (2019, juin 19). *République numérique : Qu'a changé la loi du 7 octobre 2016 ?* vie-publique.fr. <http://www.vie-publique.fr/eclairage/20301-loi-republique-numerique-7-octobre-2016-loi-lemaire-quels-changements>

- VILLE DE L'AIGLE. (s. d.). *Musée et exposition*. Ville de L'Aigle. <https://www.ville-laigle.fr/culture-et-animations/musee-et-exposition/>
- VILLE DE LUZÉCH. (2022, 14 septembre). *Musée Armand Viré et Ichnospace*. Ville de Luzéch. <https://www.ville-luzech.fr/musee-armand-vire-et-ichnospace/>
- VILLE DE MONTBRISON. (s. d.). *Musée d'Allard*. Ville de Montbrison. <https://ville-montbrison.fr/annuaire/musee-dallard/>
- VILLE DE ROSNY-SOUS-BOIS. (2023, 1^e août). *Le musée de l'Histoire de Rosny-sous-Bois*. Rosny-sous-Bois. <https://www.rosnysousbois.fr/patrimoine-et-histoire/le-musee-de-lhistoire-de-rosny-sous-bois/>
- VILLE DE TOURRETTE-LEVENS. (2015, 7 décembre). *Trois musées gratuits*. Tourrette-Levens. <https://tourrette-levens.fr/culture-et-manifestations/>
- VILLE DE VILLEFRANCHE-SUR-MER. (s. d.). *Les Musées de la Citadelle*. Villefranche-sur-Mer. <https://villefranche-sur-mer.fr/musees/>
- VON MOOS, S. (1996). Le musée et l'explosion des typologies. *Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques*, 64, 3-31.

W

- WAIDACHER, F. (2005). *Museologie—Knapp gefasst*. Böhlau.
- WAJCMAN, G. (1999). *Collection. Suivi de : L'avarice*. Nous.
- WALHIMER, M. (2008, 3 mai). *How many museums are there in the United States?* Museum Planner. <https://www.museumplanner.org/how-many-museums-are-there-in-the-united-states/>
- WALL, A., J. (1976). Variations on a definition. *Museums news*, 55(2), 30-31.
- WALZ, M. (2022a). Artothèques. Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Dictionnaire de muséologie* (p. 79). Armand Colin.
- WALZ, M. (2022b). The ICOM museum definition: ICOM Germany between functionaries, members, and activists. *Museologica Brunensia*, 1, 49-55. <https://doi.org/10.5817/MuB2022-1-5>
- WALZ, M. (2022c). Typologies des musées. Dans : F. MAIRESSE (Éd.), *Dictionnaire de muséologie* (p. 629-633). Armand Colin.
- WATKINS, C. A. (1994). Are Museums Still Necessary? *Curator: The Museum Journal*, 37(1), 25-35. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1994.tb01004.x>
- WAUTHY, X. (2006). Université et concurrence : Quelques apports théoriques récents. *Reflets et perspectives de la vie économique*, XLV(2), 31. <https://doi.org/10.3917/rpve.452.38>
- WEIL, S. E. (1986). Questioning some premises. *Museum News*, 64(5), 20-27.
- WEIL, S. E. (1990a). A Meditation on Small and Large Museums [1987]. Dans : *Rethinking the museum : And other meditations* (Nachdr., p. 27-41). Smithsonian Books.
- WEIL, S. E. (1990b). Enough Museums ? [1983]. Dans : *Rethinking the museum : And other meditations* (Nachdr., p. 3-6). Smithsonian Books.
- WEIL, S. E. (1990c). Fighting Off Some Dry Root, Woodworm, and Damp [1985]. Dans : *Rethinking the museum : And other meditations* (Nachdr., p. 7-25). Smithsonian Books.
- WEIL, S. E. (1990d). Rethinking the museum : An Emerging New Paradigm [1990]. Dans : *Rethinking the museum : And other meditations* (Nachdr., p. 57-65). Smithsonian Books.
- WEIL, S. E. (1990e). *Rethinking the museum : And other meditations* (Nachdr.). Smithsonian Books.

- WEIL, S. E. (1990f). The Proper Business of the Museum : Ideas or Things ? [1988]. Dans : *Rethinking the museum : And other meditations* (Nachdr., p. 43-56). Smithsonian Books.
- WEIL, S. E. (1995a). A brief meditation on museums and the metaphor of institutional growth [1992]. Dans : *A cabinet of curiosities : Inquiries into museums and their prospects* (p. 39-43). Smithsonian Institution Press.
- WEIL, S. E. (1995b). *A cabinet of curiosities : Inquiries into museums and their prospects*. Smithsonian Institution Press.
- WEIL, S. E. (1995c). Progress report from the field : The Wintergreen conference on performance indicators for museums [1994]. Dans : *A cabinet of curiosities : Inquiries into museums and their prospects* (p. 19-31). Smithsonian Institution Press.
- WEIL, S. E. (1999). From Being about Something to Being for Somebody : The Ongoing Transformation of the American Museum. *Daedalus*, 128(3), 229-258.
- WEIS, H. (1989a). Musée, muséologie, muséographie. Dans : ASSOCIATION DES AMIS DE GEORGES HENRI RIVIERE et G. H. RIVIERE (Éds.), *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : Cours de muséologie, textes et témoignages* (p. 85-88). Dunod.
- WEIS, H. (1989b). Problématique et méthodologie. Dans : ASSOCIATION DES AMIS DE GEORGES HENRI RIVIERE et G. H. RIVIERE (Éds.), *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : Cours de muséologie, textes et témoignages* (p. 33-43). Dunod.
- WENGER, E. (2000). Communities of Practice and Social Learning Systems. *Organization*, 7(2), 225-246. <https://doi.org/10.1177/135050840072002>
- WERNER, P. (2009). *Musée et Cie : Globalisation de la culture*. L'Harmattan.
- WEST Jr, R. (2019). Cultural Interpretation in the 21st Century : Transformational Changes in Museum Practice. *Museum International*, 71(1-2), 48-59. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638028>
- WEST Jr., R. (2021). Museums must be more. *Museum*, 100(6), 12-15.
- WIKIDATA. (s. d.a). *Bienvenue sur Wikidata*. Wikidata. https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Main_Page?uselang=fr
- WIKIDATA. (s. d.b). *Museum (Q33506)*. Wikidata. <https://www.wikidata.org/wiki/Q33506>
- WIKIDATA. (s. d.c). *Wikidata Query Service*. Wikidata. <https://query.wikidata.org/>
- WIKIPEDIA. (s. d.). *Liste des musées de Paris*. Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Liste des mus%C3%A9es de Paris&oldid=209921765](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Liste_des_mus%C3%A9es_de_Paris&oldid=209921765)
- WILDENSTEIN, G. (Éd.). (1931). Musées. Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques. *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, XIII.
- WINKIN, Y. (2020, 3 février). Faire sortir les musées français de leurs cadres [Billet]. *Mondes Sociaux*. <https://sms.hypotheses.org/23105>
- WINKIN, Y., et DOUEIHI, M. (2020). *Ré-inventer les musées ?*: MkF éditions.
- WINTHER, O. (2019). *Danske Museer i Tal 2013-17* (p. 82). Slots- og Kulturstyrelsen. https://slks.dk/fileadmin/user_upload/SLKS/Tilskud/Museer/Danske_Museer_i_Tal_2013-2017_rapport.pdf
- WITTLIN, A. (1949). *The museum : Its history and its tasks in education*. Routledge & K. Paul.
- WITTLIN, A. (1970). *Museums : In search of a usable future*. MIT Press.
- WORCMAN, K., et NUNES HENRIQUES, R. (2010). Le parcours du Musée de la Personne au Brésil : Une collection de récits de vie. *Musées*, 29, 80-87.
- WORLD CITIES CULTURE FORUM. (s. d.a). *Data from the World Cities Culture Report 2022, The most Comprehensive open data source of culture in Global Cities*. World Cities Culture Forum. <http://www.worldcitiescultureforum.com/data/total-number-of-museums>
- WORLD CITIES CULTURE FORUM. (s. d.b). *Data—Museums*. World Cities Culture Forum. <https://worldcitiescultureforum.com/data/?data-screen=museums>

WOZNY, D., et CASSIN, B. (Éds.). (2014). *Les intraduisibles du patrimoine en Afrique subsaharienne*. Demopolis. <https://doi.org/10.4000/books.demopolis.515>

Y

YOUNG LEE, P. (1997). The Musaeum of Alexandria and the Formation of the Muséum in Eighteenth-Century France. *The Art Bulletin*, 79(3), 385-412. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/3046259>

Z

Zahlen Und Materialien Aus Dem Institut Für Museumsforschung. (2022). *Zahlen und Materialien aus dem Institut für Museumsforschung*, Bd. 76 (2022) : *Zahlen und Materialien aus dem Institut für Museumsforschung*. 3MB. <https://doi.org/10.11588/IFMZM.2022.1>

ZEUNER, C. (1992). Les musées de plein air : Célébration et perspectives. *Museum International (Edition Française)*, 44(3), 147-148. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1992.tb00498.x>

ZILS, M. (2002). *Museums of the world* (9^e édition mise à jour et augmentée). K.G. Saur.

ZUBIAUR CARREÑO, F. J. (2004). Capítulo 2 - El continente y el contenido de los museos. Su interdependencia. Clases y categorías de museos. *Fco Javier Zubiaur Carreño*. <https://www.zubiaurcarreno.com/curso-de-museologia/capitulo-2-el-continente-y-el-contenido-de-los-museos-su-interdependencia-clases-y-categorias-de-museos/>

Table des illustrations

FIGURE 1. Répartition des cabinets en fonction de leur propriétaire	201
FIGURE 2. Répartition des cabinets selon leur catégorie thématique	203
FIGURES 3a et 3b. Cartes interactives des musées de France : les musées de France dans le monde (incluant les DROM-COM) et à Paris	223
FIGURE 4. Page d'accueil du Répertoire Muséofile (2018) (capture d'écran).....	224
FIGURE 5. Répartition des établissements du corpus selon leur nombre d'apparition dans les bases de données sélectionnées	232
Figure 6. Catégories de musées, correspondant à la recherche « Musées à Paris » (Juillet 2019/Janvier 2020/Juin 2020) sur le site TripAdvisor (Captures d'écran)	236
FIGURE 7. Représentation proportionnelle du nombre de musées selon le nombre de citations dans les bases de données sources	249
FIGURE 8. Carte des musées en France en fonction du nombre de citation dans les bases de données sources	252
FIGURE 9. Carte des musées mentionnés uniquement dans une unique base de données...253	
FIGURES 10a et 10b. Évolution du nombre d'obtentions et de retraits de l'appellation « musée de France » depuis 2002.....	260
FIGURE 11. Exemple d'une notice détaillée de la base Muséofile, intégrée dans la base POP (à partir du Musée d'Orsay) (capture d'écran).....	264
FIGURE 12. Présentation des applications réutilisant le jeu de données « Liste et localisation des musées de France » (capture d'écran)	266
FIGURE 13. Carte des musées de France obtenue à partir du jeu de données « Liste des musées de France » et de l'outil « Créer vos cartes » de la plateforme data.culture.gouv.fr...266	
FIGURE 14. Exemple d'une notice complète (Musée d'Orsay, Paris) disponible sur la base de données électronique <i>Museums of the World</i>	270
FIGURE 15 : Exemple d'une notice partielle (Musée Jean Mermoz, Aubenton) disponible sur la base de données électronique <i>Museums of the World</i> (capture d'écran)	271
FIGURE 16. Page d'accueil de TripAdvisor en 2000 (capture d'écran)	273
FIGURE 17. Page d'accueil de TripAdvisor en 2007 (capture d'écran)	273
FIGURE 18. Vue des ancres disposées devant le musée-mémorial de la bataille de l'Atlantique à Camaret-sur-Mer (Finistère).....	275
FIGURE 19. Tapisserie du Chant du monde de Jean Lurçat, exposée dans la grande salle des malades de l'Hôpital Saint-Jean (Angers)	281
FIGURE 20. Évolution du nombre de musées selon leur date de création.....	284
FIGURE 21. Le musée Paul-Emile Victor (Prémanon, Jura) à sa création en 1988	287
FIGURE 22. Espace des mondes polaires (Prémanon, Jura) en 2017.....	288
FIGURE 23. Accueil du site web du Musée arménien de France	289
FIGURE 24. Maison Sainte-Victoire de Saint-Antonin-sur-Bayon (Bouches-du-Rhône).....	302
FIGURE 25. À l'emplacement du village détruit de Fleury-devant-Douaumont (Meuse)	304
FIGURE 26. Mémorial de la Marseillaise, 25 rue Thubaneau	306
FIGURE 27. « Venise, la sérénissime » (4 mars 2022 - 2 janvier 2023) aux Carrières de Lumières (Baux-de-Provence)	307
FIGURE 28. Modélisation du fonctionnement du champ muséal à partir de l'analyse des bases de données.....	310

FIGURE 29. Répartition des départements selon le nombre de musées recensés sur leur territoire, selon les bases de données mobilisées	320
FIGURE 30. Densité des musées en France (pour 1000 km ²)	321
Figure 31a et 31b. Cartographies présentant les destinations touristiques des résidents français (entre 2014 et 2016) et les nuitées étrangères dans les hébergements collectifs selon le département de destination (2016), extraites de l'Atlas du tourisme (2018), publié par la Direction générale des entreprises (ministère de l'Économie et des Finances)	322
FIGURE 32 : Répartition des musées par départements et fréquentation touristique (nuits d'hôtel en 2022).....	322
FIGURE 33. Carte en anamorphose de la France en fonction du nombre cumulé par département de commentaires « TripAdvisor » spécifiques aux musées (Calculé à partir de l'algorithme de Gaster Seguy et Mole, 2018)	323
FIGURE 34. Nombre de musées pour 100 000 habitants.....	325
FIGURE 35. Les musées en Normandie, selon leur nombre de leur nombre d'apparitions dans la base de données globale.....	328
FIGURE 36. Carte des musées de Normandie selon leurs thématiques.....	330
FIGURE 37. Répartition des musées en Guadeloupe	334
FIGURE 38. Répartition des musées en Martinique.....	334
FIGURE 39. Répartition des musées de la Réunion	335
FIGURE 40. Répartition des musées en Guyane française.....	335
FIGURE 41. Page de présentation de la base Muséofile au 27 décembre 2007 (capture d'écran)	366
FIGURE 42. Couverture du volume de présentation générale de l' <i>Inventaire des lieux d'exposition de collections permanentes</i> (1983), publié en 1988.....	376
FIGURE 43. Cartographie des acteurs du PCSTI, obtenue par le filtre « Musée de France » (capture d'écran).....	381
FIGURE 44. Rapport généré pour l'UMAC Art Gallery (Largo) sur les données de populations (Capture d'écran)	390
FIGURE 45. Typologie administrative des acteurs de la statistique muséale.....	439
FIGURE 46. Typologie des acteurs nationaux de la statistique muséale.....	445
FIGURE 47. Typologie des modèles configurationnels de la statistique muséale.....	457
FIGURE 48 : Carte des musées « millionnaires en visiteurs » en 2018 par pays en possédant au moins un (d'après Eurostat)	484
FIGURE 49. Page d'accès du site web EGMUS aux données Alokmi à partir de l'entrée « Pays »	487
FIGURE 50. Année de la dernière actualisation des données du tableau Alokmi par pays et année de la dernière actualisation des statistiques nationales (par date de publication)	488
FIGURES 51a et 51b. Fiches sommaire et développée des Archives historiques et du Musée municipal Roberto T. Barilli — Villa Mitre (Buenos Aires, Argentine).....	499
FIGURE 52. Comparaison entre le périmètre des musées enregistrés dans le RMI, les musées identifiés par le pays et les données collectées par l'Unesco (2021)	501
FIGURE 53. Nombre de musées par pays (à partir des données collectées par EGMUS).....	503
FIGURE 54. Comparaisons entre le nombre de musées collectés par EGMUS, par l'Unesco (2021) ou dans le répertoire Museums of the World (2021), par pays.....	505

FIGURE 55. Répartition des périmètres de références selon les axes temporalité/responsabilité	513
FIGURE 56. Présence d'une définition législative du musée et/ou d'un système de reconnaissance pour les musées en Europe.....	514
FIGURE 57. Cartographie selon la classification des définitions législatives du musée selon leur proximité avec la définition de l'ICOM	521
FIGURE 58a et 58b. Répartition des pays selon la fréquence de leur production statistique sur les musées et Fréquence des publications « régulières ».....	535
FIGURE 59 : Le Centre de congrès international de Kyoto (Japon).....	585
FIGURE 60. « La colonne vertébrale des musées ? Table ronde sur une nouvelle définition du musée », Atelier 1 (3 septembre 2019).....	588
FIGURE 61. Assemblée générale extraordinaire de l'ICOM, 7 septembre 2019, en présence de la présidente Suay Aksoy.	593
FIGURE 62. Assemblée générale extraordinaire de l'ICOM, 7 septembre 2019 : la décision de report du vote.....	594
FIGURE 63. Assemblée générale extraordinaire du 24 août 2022 (Prague) : présentation du processus par Bruno Brulon Soares et Luran Bonilla-Merchav.....	600
FIGURE 64. Les huit paramètres pour une proposition de nouvelle définition du musée (2019).....	611
FIGURE 65. Brouillon manuscrit des Statuts de l'ICOM (entre 1946 et 1948), non signé..	616
Figure 66. Proposition d'une nouvelle version de la définition du musée de l'ICOM, issue du Rapport <i>Statuts et programme des musées</i> , présenté par Georges Henri Rivière le 30 juin 1948 à la première conférence du Conseil international des Musées.....	617
FIGURE 67. Inauguration de la Conférence générale de Copenhague par la reine Margrethe II du Danemark en 1974	621
FIGURE 68. Les étapes de la méthodologie présentée par ICOM Define.	624
FIGURE 69. Résultats de la Consultation 3 : les termes les plus importants pour chaque dimension et présence de termes multidimensionnels	627
FIGURE 70. Principaux termes issus de la Consultation 2, associant les termes actuels fondamentaux et des termes qui proposent de nouveaux défis (extrait)	634
Figure 71. Exemples de traductions de la définition du musée, soumises par certains comités nationaux de l'ICOM	637
Figure 72. Répartition des réponses de la consultation 2 (ICOM Define) en fonction de la répartition géographique des comités nationaux de l'ICOM (extrait)	639
FIGURE 73. Invitation de l'ICOM à participer à la création de la nouvelle définition du musée et présentation des définitions recueillies sur la plateforme dédiée (capture d'écran).....	646
FIGURE 74. Exemples de définitions recueillies sur la plateforme dédiée de l'ICOM.....	647
FIGURE 75. Cartographie des contributions recueillies selon le pays d'origine	654
FIGURE 76. Spécificités du vocabulaire utilisé en fonction des régions.....	658
FIGURE 77. Influence lexicale des définitions de 2007 et 2019 selon le pourcentage de mots (intensité lexicale).....	663
FIGURE 78. Répartition des contributions selon l'influence lexicale des définitions de 2007 (gauche) et de la proposition de 2019 (droite)	663
FIGURE 79. Analyse des termes de la proposition de définition de 2019 issues de l'Enquête Icofom pour la nouvelle définition (2020)	671

FIGURE 80. Catégorisation issue de l'analyse factorielle des correspondances.....	675
FIGURE 81. Carte des correspondances des quatre groupes émergeant des 269 définitions du musée	675
FIGURE 82. Carte des correspondances des quatre catégories en fonction des régions	677
FIGURE 83. Fréquence des thèmes dans les 269 propositions de définition	680
FIGURE 84. Carte des correspondances entre les notions du thésaurus et la typologie muséale en quatre catégories.....	682
FIGURE 85. Carte des correspondances des thèmes développés dans le thésaurus en fonction des zones géographiques.....	683

Liste des tableaux

TABLEAU 1. Nombre et pourcentage de musées dans le monde (Pomian, 2020)	29
TABLEAU 2. Augmentation du nombre de musées dans le monde selon des tranches chronologiques (Pomian, 2020)	30
TABLEAU 3. Apparition chronologique des premiers musées selon l'aire culturelle (Pomian, 2020)	31
TABLEAU 4. Nombre et pourcentage de musées déclarés dans le monde (Mairesse et Unesco, 2021)	32
TABLEAU 5. Nombre de musées en 1937 et en 1948 d'après les résultats des questionnaires envoyés par George Henri Rivière aux présidents des comités nationaux de l'ICOM	113
TABLEAU 6. Bases de données et répertoires de musées	153
TABLEAU 7. La statistique européenne	153
TABLEAU 8. La définition du musée de l'ICOM	154
TABLEAU 9. Entretiens semi-directifs	155
TABLEAU 10. Musées créés à la Révolution	189
TABLEAU 11. Description et structure des sources mobilisées	197
TABLEAU 12. Nombre de cabinets en fonction de leur propriétaire	200
TABLEAU 13. Nombre de cabinets selon leur catégorie thématique	203
TABLEAU 14. Tableau récapitulatif des caractéristiques des guides étudiés	226
TABLEAU 15. Recensement des musées de Paris (approche contemporaine) selon les sources sélectionnées	231
TABLEAU 16. Tableau récapitulatif des principales bases de données utilisées	244
TABLEAU 17. Tableau récapitulatif des méthodes de collectes des données pour chaque base de données	245
TABLEAU 18. Nombre de données brutes et de données nettoyées (intermédiaires et finales) pour chaque liste de musées	246
TABLEAU 19. Nombre de musées en fonction de leur apparition dans les bases de données sources (nombre de citations)	249
TABLEAU 20. Répartition des musées selon le nombre de citations et la configuration des bases de données d'origine	251
TABLEAU 21. Tableau récapitulatif des critères exigés pour l'obtention de l'appellation « Musée de France »	257
TABLEAU 22. Principales occurrences recensées dans les intitulés des établissements désignant une forme muséale	292
TABLEAU 23. Nombre d'entrées selon les bases de données mobilisées, pour les cinq territoires étudiés	295
TABLEAU 24. Part des établissements relevant du modèle classique et de ses variations, cités exclusivement dans le répertoire <i>Museums of the World</i> et sur TripAdvisor, sur les départements étudiés	299
TABLEAU 25. Part des établissements relevant de formes muséales assimilées, cités exclusivement dans le répertoire <i>Museums of the World</i> et sur TripAdvisor, sur les départements étudiés	305

TABLEAU 26. Nombre de galeries d'art (hors boutiques spécialisées) citées exclusivement sur TripAdvisor dans les départements étudiés	309
TABLEAU 27. Tableau récapitulatif des méthodes employées.....	391
TABLEAU 28. Tableau comparatif du nombre d'entrées dans le MUDF par type de fichier, entre 2015 et 2018	404
TABLEAU 29. Liste principale des acteurs de la statistique muséale fonctionnant comme des observatoires de musées.....	465
TABLEAU 30. Répartition des pays membres de l'Union européenne à partir de nombre total d'admissions pour les cinq musées les plus visités (d'après Eurostat)	483
TABLEAU 31. Périmètres muséaux (de référence, ou observé si différent) selon les producteurs de la statistique muséale.	507
TABLEAU 32. Classification des définitions législatives du musée selon leur rapport avec la définition de l'ICOM.....	520
TABLEAU 33. Fréquence d'apparition des éléments structurants de la définition de l'ICOM dans le corpus des 21 définitions législatives.....	521
TABLEAU 34. Critères et traductions opérationnelles de l'arbre décision permettant de circonscrire la population muséale néerlandaise.....	524
TABLEAU 35. Apparition des thématiques et des catégories d'indicateurs spécifiques selon les acteurs ayant répondu à la question « Quels types de données/indicateurs recueillez-vous sur les musées ? »	541
TABLEAU 36 : Séances consacrées à la définition du musée	585
TABLEAU 37. Positionnement des représentants et représentantes des comités de l'ICOM ayant pris la parole lors de l'Assemblée extraordinaire générale.....	593
TABLEAU 38. Répartition géographique des propositions de définition en fonction des régions du monde (d'après le MDPP).....	613
TABLEAU 39. Les quatre consultations du processus de définition conçu par ICOM Define	624
TABLEAU 40. Répartition géographique et représentativité des données collectées	653
TABLEAU 41. Classement des dix pays les plus actifs dans le processus de définition en fonction du nombre de contributions déposées sur la plateforme de l'ICOM en 2019	655
TABLEAU 42. Termes les plus utilisés dans les définitions.....	656
TABLEAU 43. Influence lexicale des définitions de 2007 et de 2019 selon la surreprésentation des termes dans les régions géographiques	665
TABLEAU 44. Influence lexicale des définitions de 2007 et de 2019 selon la surreprésentation des termes pour les dix pays ayant déposé le plus de contributions.....	667
TABLEAU 45. Les dix termes les plus utilisés dans les 269 contributions provenant des définitions de 2007 et de 2019.....	669
TABLEAU 46. Apparition dans les résultats de la Consultation 2 d'ICOM Define des dix termes les plus utilisés dans les 269 contributions provenant des définitions de 2007 et de 2019	672
TABLEAU 47. Les quatre catégories de définitions et leur répartition géographique	676
TABLEAU 48. Organisation du thésaurus.....	679
TABLEAU 49. Une typologie muséale augmentée.....	684

Liste des acronymes

AAM	American Alliance of Museums (ancienne American Association of Museums)
AGCCPF	Association nationale des conservateurs du patrimoine et des professionnels des musées et des patrimoines publics de France
AMC	Association des Musées du Canada
AMS	Association suisse sur les musées
Alokmi	Abridged List of Key Museum Indicators (Liste abrégée des indicateurs de musées)
BASR	Bureau de l'animation scientifique et des réseaux (ministère de la Culture)
CBS	Centraal Bureau voor de Statistiek (Pays-Bas)
CNTLES	Centre national des ressources textuelles et lexicales
CRT	Comités régionaux du tourisme
DAC	Direction des Affaires Culturelles
DEPS	Département des études, de la statistique et de la prospective
DEPSD	Département des études, de la statistique et de la prospective et de la documentation
DGAL	Direction générale des arts et des lettres
DGPat	Direction générale des Patrimoines
DGPC	Direção-Geral do Património Cultural (Portugal)
DMF	Direction des musées de France
DPP	Département de la Politique des Publics
DRAC	Direction Régionale des Affaires Culturelles
EGMUS	European Group on Museums Statistics
Eurostat	Direction générale de la Commission européenne chargée de l'information statistique
ESSnet-Culture	Système statistique européen sur la culture
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus (Brésil)
ICTOP	Comité international pour la formation du personnel
Icofom	Conseil international pour la muséologie
ICOM	Conseil international des musées
ICOM CECA	International Committee for Education and Cultural Action (Comité pour l'éducation et l'action culturelle)
ICOM-RTF	ICOM Reform Task Force
IFLA	International Federation of Library Associations and Institutions
IMLS	Institute of Museum and Library Services
INHA	Institut national d'histoire de l'art (France)
INSEE	Institut national de la Statistique et des Études économiques
ISTAT	Istituto nazionale di statistica (Italie)
MA	Museums Association
MDC	Muzejski Dokumentacijski Centar (Croatie)
MDPP	Comité pour la définition du musée, perspectives et potentiels)
MDWG	Groupe de travail sur la définition du musée)
MINOM	Mouvement international pour une nouvelle Muséologie
MNHN	Muséum national d'histoire naturelle (Paris)
MUDF	Museum Universe Data File

NEMO	Network of European Museum Organisations
NIMOZ	Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, (Pologne) ou Institut national des musées et des collections publiques
NIPOS	Národní informační a poradenské středisko pro kulturu (République tchèque) ou Centre national d'information et de conseil pour la culture
OCIM	Office de Coopération et d'Information Muséales
OCLC	Online Computer Library Services
OCW	Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen (Pays-Bas)
OIM	Office international des musées
OMMIK	Országos Muzeológiai Módszertani és Információs Központ (Hongrie) ou Centre national de méthodologie et d'information muséologiques
OFS	Office général de la statistique (Suisse)
OFC	Office fédéral de la Culture (Suisse)
OPC	Observatoire des Politiques culturelles (Fédération Wallonie- Bruxelles)
PCSTI	Patrimoine et culture scientifique, technique et industrielle
POP	Plateforme Ouverte du Patrimoine
RMI	Registro de Museos Iberoamericanos
SIC	Sciences de l'information et de la communication
SMF	Service des musées de France
Statec	Institut national de la statistique et des études économiques du Grand- Duché du Luxembourg
Unesco	Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture
Unesco-ISU	Institut de la statistique de l'Unesco

Petit glossaire technique

Analyses de données textuelles ou ADT : L'analyse de données textuelles est une méthode d'analyse mêlant statistique, analyse de données, ingénierie linguistique et sémantique

Analyses factorielles : D'après Jean Moscarola (2018), les analyses factorielles « permettent d'étudier systématiquement les associations lexicales et de dégager des affinités entre termes fréquemment associés ». Les cartes factorielles (ou cartes de correspondances) disposent « les mots les uns par rapport aux autres en configurant des univers lexicaux révélant les thèmes du textes ».

API : D'après la CNIL, une API (application programming interface ou « interface de programmation d'application ») est une interface logicielle qui permet de « connecter » un logiciel ou un service à un autre logiciel ou service afin d'échanger des données et des fonctionnalités. Cette interaction se fait de manière normalisée en respectant les contraintes d'accès définies par le système tiers.

Classification thématique (ascendante ou descendante) : les classifications hiérarchiques correspondent au partitionnement des données créant des unités de signification, de manière « ascendante » (rassemblements d'unités dans des classes de plus en plus larges) ou « descendantes » (division d'une classe globale selon un critère défini jusqu'à l'obtention de plusieurs classes).

CSV : Le format CSV (*Comma-separated values*) est un format de texte ouvert, sans formatage, dans lequel les données sont séparées par des virgules ou des points-virgules.

PDF : Le format PDF (*Portable Document Format*) est un format de fichier polyvalent destiné à faciliter les échanges en standard ouvert, géré par l'ISO. Il permet de préserver la mise en page d'un document, tel que défini par son auteur.

Test du Chi2 (ou Khi2) : le test du Chi2 est une méthode de test d'hypothèses, permettant de vérifier l'absence de lien statistique entre deux variables catégorielles.

Web scraping : Le web scrapping (ou « moissonnage ») est une méthode d'extraction de contenu structurés de sites web, automatisée par le biais d'un script ou d'un programme.

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	5
AVERTISSEMENTS.....	10
SOMMAIRE.....	11
AVANT-PROPOS.....	13
INTRODUCTION.....	17
PARTIE I. (EN)JEUX DE DEFINITION.....	25
CHAPITRE 1. ÉTAT DE L'ART, ETAT D'UN MONDE.....	26
INTRODUCTION.....	26
1. DECRIRE LE MONDE DES MUSEES : DES CHIFFRES AUX MOTS.....	27
A. Décrire les musées dans le monde, aujourd'hui.....	27
B. Constats et constantes.....	33
C. L'augmentation du nombre de musées comme soubassement d'une réflexion sur l'institution muséale.....	34
2. « CECI N'EST PAS UN MUSEE », OU DE CE QUI PEUT FAIRE MUSEE OU PAS.....	38
A. Décrire l'espèce muséale : réflexion autour des définitions du musée.....	38
B. Le musée dans le temps : une structure pour penser le développement de l'institution muséale.....	48
C. Le musée : rôle et fonction.....	66
D. Le musée au-delà de ses limites.....	71
3. LE MUSEE DANS SON ENVIRONNEMENT : MUTATIONS ET METAMORPHOSES.....	73
A. Mutations et métamorphoses dans le champ muséal.....	74
B. Le musée hybride.....	78
C. L'élargissement des compétences décisionnelles : le politique.....	80
D. Le musée et la société civile : rôle social et influences symboliques.....	83
E. Les transformations des musées.....	89
F. Le musée par ses disparités : le désir de musées et ses réadaptations.....	94
4. REPRESENTER LE PHENOMENE MUSEAL.....	98
A. Penser les musées à partir des chiffres : une réflexion sur les outils du recensement et de la statistique et sur les raisons de leur existence.....	99
B. La France au lendemain de l'ouverture du Muséum central des Arts.....	101
C. Le rôle des associations de professionnels de musées.....	106
D. Le développement des grandes enquêtes internationales : le rôle de Georges Henri Rivière et de Kenneth Hudson.....	110
CONCLUSION : POUR UNE RECHERCHE CENTREE AUTOUR DES SYSTEMES D'INFORMATION SUR LES MUSEES.....	119

CHAPITRE 2. UNE RECHERCHE AU CROISEMENT DES CHEMINS 120

INTRODUCTION.....	120
1. POSER LA RECHERCHE EN QUESTION.....	121
A. Quelles données statistiques pour le musée ?	122
B. Produire des données sur les musées : infrastructure de la connaissance et systèmes d'information	124
C. Interroger le phénomène muséal : entre reconnaissance et invisibilisation.....	126
2. CADRE(S) DISCIPLINAIRE(S) : CROISER LES PARADIGMES.....	128
A. La muséologie : réévaluer ses méthodes et son champ d'action	129
B. Les sciences de l'information et de la communication : recoupements et éloignements 139	
3. METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE	147
A. Définir les terrains, paramétrer la recherche	148
B. Les outils de la recherche.....	151
C. Positionnement et contours de la recherche.....	157
CONCLUSION.....	159

PARTIE II. CONSTRUIRE ET DECONSTRUIRE DES PAYSAGES MUSEAUX EN FRANCE : LES MUSEES ET LEUR RECENSEMENT 161

INTRODUCTION GENERALE. RECENSER LES MUSEES : DEFINIR, RECONNAITRE, CONTROLER..... 162

Enjeux.....	162
Problématiques	167
Contexte de la recherche : musées de France, musées en France	167
Méthodologie générale : Explorer le champ muséal	172

CHAPITRE 3. « EXPLORER » LE CHAMP MUSEAL : LES MUSEES DE PARIS. RECIT D'UNE RECHERCHE 177

INTRODUCTION.....	177
1. MORPHOLOGIE DU PAYSAGE MUSEAL PARISIEN A LA VEILLE DE L'OUVERTURE DU LOUVRE.....	181
A. Les musées révolutionnaires.....	182
B. Littérature muséale : écrits, lectorat, objectifs.....	193
C. Enjeux du recensement.....	198
2. APRES LA REVOLUTION : LA MULTIPLICATION DES MUSEES AU XIX^e SIECLE	208
A. Un nouveau paradigme muséal.....	208
B. Évolution des sources textuelles	210
C. Reconfiguration(s) morphologiques.....	213
3. LES TRANSFORMATIONS DU CHAMP MUSEAL AU XX^e SIECLE : VERS LES MUSEES DU XXI^e SIECLE.....	218

A. L'entrée des musées dans le XX ^e siècle	219
B. Modifications du paysage informationnel	222
C. Évolution des musées parisiens : approche historique et contemporaine.....	230
CONCLUSION : DES VISIONS DIFFÉRENTES DU MUSÉE?	238

**CHAPITRE 4. VISIONS ET DIVISIONS DES MUSEES EN FRANCE :
CONSTRUIRE DES PAYSAGES MUSEAUX..... 240**

INTRODUCTION	240
1. UN MONDE POUR PLUSIEURS UNIVERS.....	247
A. Imbriquer les périmètres.....	248
B. L'univers des systèmes d'information.....	254
C. Enjeux de la statistique de comptage.....	278
2. DECENTRER LES REGARDS : POPULATIONS MUSEALES DU CENTRE ET DE LA PERIPHERIE	291
A. Se dire musée, faire musée?.....	291
B. Autopsie des périmètres : former des populations.....	294
C. Dynamiques et dynamisme du monde muséal : pour une tentative de modélisation....	313
3. RELIRE LE DEVELOPPEMENT DU PHENOMENE MUSEAL AU PRISME DU TERRITOIRE	318
A. Petite géographie des musées en France.....	319
B. L'identité des territoires : entre fabrication d'une image touristique et réappropriation par les communautés.....	325
C. Les marges comme zones de contact.....	332
CONCLUSION.....	338

**CHAPITRE 5. ENTRE RECENSEMENT ET RECONNAISSANCE : CONDITIONS
DE PRODUCTION DES PERIMETRES MUSEAUX..... 340**

INTRODUCTION	340
1. PLONGEE AU CŒUR DU SYSTEME MUSEAL FRANÇAIS.	342
A. Ancrage politique et juridique des musées de France : une « passion de la loi » française 343	
B. Représenter et observer les musées de France : rôle et évolution d'un système informationnel.....	360
C. Au-delà des musées de France	371
2. REEVALUER LES PERIMETRES : MODIFIER LES CONTOURS DU CHAMP MUSEAL?.....	383
A. Contexte de production et enjeux méthodologiques	385
B. Inclusion et exclusion de populations muséales : le champ muséal en mouvement.....	396
C. La réévaluation : un « moment » politique?	403
CONCLUSION.....	407

PARTIE III. CONSTRUIRE L'EUROPE DES MUSEES PAR LA STATISTIQUE. 409

INTRODUCTION GENERALE. OBSERVER : REPRÉSENTER, MESURER, AGIR
..... 410

Enjeux.....411
Problématiques417
Contexte de la recherche : autour de l'Europe des musées ?417
Méthodologie : les observatoires observés.....422

CHAPITRE 6. PORTRAIT DES ACTEURS DE LA STATISTIQUE MUSEALE EN EUROPE..... 426

INTRODUCTION : OUVRIR LA « BOITE NOIRE » DES STATISTIQUES.....426
1. IDENTIFIER LES ACTEURS : ECHELLES D' ACTIONS ET CONSTITUTIONS DE RESEAUX
428
A. Acteurs internationaux et européens : regrouper, compiler, harmoniser429
B. Acteurs nationaux : une « constellation de sources de données».....437
2. UNE ECOLOGIE DE L'INFORMATION 449
A. Environnement des systèmes d'information.....450
B. Organisation et fonctionnement entre systèmes d'information456
C. Intégration des statistiques muséales : autour du concept d'« observatoire ».....462
3. UN ECOSYSTEME INFORMATIONNEL INSTABLE ?..... 466
A. Transformation des acteurs de la statistique : un portrait mouvant.....467
B. Des systèmes géographiquement situés : contexte politique, économique et social.....472
C. Des ressources et des personnalités476
CONCLUSION478

CHAPITRE 7. CONSTRUIRE L'EUROPE DES MUSEES..... 480

INTRODUCTION.....480
1. LE « BABEL » DE LA STATISTIQUE : AUTOUR DE L'HARMONISATION DES DONNEES . 481
A. Des statistiques insuffisantes pour décrire le paysage muséal européen.....482
B. L'harmonisation en réalisation : des méthodes imparfaites490
C. Ibermuseos : dépasser le déterminisme de la statistique496
2. DE LA DEFINITION AU CONCEPT STATISTIQUE : LES PERIMETRES MUSEAUX AU
PRISME DE LEUR COMPTABILITE..... 503
A. Une vision, plusieurs périmètres506
B. Établir des périmètres muséaux : le musée comme « concept statistique ».....519
C. Variations autour des populations muséales.....529
3. OBSERVER LES MUSEES : UNE REMISE EN QUESTION DU RAPPORT ENTRE MUSEE ET
RECHERCHE 534
A. Méthodes et temporalités de la recherche534
B. Indicateurs539
C. Évolution des musées, transformation de la statistique.....544
CONCLUSION547

<u>PARTIE IV. PENSER LE MUSEE DANS LE MONDE : CE QUE DEFINIR VEUT DIRE</u>	551
---	------------

<u>INTRODUCTION GENERALE. MAITRISER LA DIVERSITE D'UN MONDE EN EVOLUTION</u>	552
---	------------

Enjeux	552
Problématiques	556
Contexte de la recherche : le rôle des acteurs internationaux	557
Méthodologie : une définition « en train de se faire ».....	565

<u>CHAPITRE 8. LA FABRIQUE D'UNE DEFINITION : LES « DEFIS ET COMPROMIS » D'UNE ORGANISATION INTERNATIONALE</u>	570
---	------------

INTRODUCTION	570
1. CHRONIQUE D'UNE CONTROVERSE	572
A. Une volonté de « prendre la tangente » — le rôle de Bernice L. Murphy	573
B. Réaliser une transformation radicale : actions et réactions autour de Jette Sandahl et du Comité pour la définition du musée, perspectives et potentiels	578
C. De Kyoto à Prague : entre ruptures et réconciliations	595
2. TROUVER UN CONSENSUS POUR UNE PENSEE COMMUNE ET UNIVERSELLE DU MUSEE : LA DEFINITION COMME PROCESSUS DE DEMOCRATISATION ?	601
A. Un processus démocratique, participatif et transparent?.....	601
B. L'autonomisation progressive de la définition comme « sujet ».....	615
C. Refaire « socle commun ».....	623
3. REVELER LES FRACTURES DU MONDE MUSEAL : ENJEUX PROFESSIONNELS, IDEOLOGIQUES ET GEOPOLITIQUES	628
A. Enjeux professionnels et identitaires.....	629
B. Fractures idéologiques.....	632
C. Fractures géopolitiques.....	638
CONCLUSION.....	640

<u>CHAPITRE 9. EXPLORER LES FRACTURES, VOIR LES MUSEES DANS LE MONDE</u>	642
---	------------

INTRODUCTION	642
1. MODIFIER LE REGARD SUR LA MUSEOLOGIE : LA DEFINITION DU MUSEE AU PRISME DE L'ANALYSE DE DONNEES TEXTUELLES	644
A. D'un processus à un autre : une réappropriation de la définition du musée	645
B. Représentativité des données : définir des variables d'analyse.....	651
C. Première approche des données, premières variations géographiques	655
2. CONFRONTER LES DEFINITIONS : EVALUER LA « TRANSFORMATION RADICALE » DES MUSEES.....	661
A. Conflits de définitions	662

B. Variations géographiques	664
C. Variations lexicales	668
3. « VOIR » LES MUSEES : UNE NOUVELLE APPROCHE DES DYNAMIQUES MUSEALES DANS LE MONDE.....	673
A. Reconfigurer le réel et sa complexité : un essai de typologie muséale.....	673
B. De quoi le musée est-il le nom ?	677
C. Repenser les dynamiques du phénomène muséal.....	684
CONCLUSION	694
<u>CONCLUSION.....</u>	<u>697</u>
<u>REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....</u>	<u>708</u>
<u>TABLE DES ILLUSTRATIONS.....</u>	<u>777</u>
<u>LISTE DES TABLEAUX.....</u>	<u>781</u>
<u>LISTE DES ACRONYMES</u>	<u>783</u>
<u>PETIT GLOSSAIRE TECHNIQUE.....</u>	<u>785</u>
<u>TABLE DES MATIERES</u>	<u>786</u>

Représenter le phénomène muséal et son évolution.

Approche statistique et compréhensive de la notion de musée.

Résumé

Combien de musées existe-t-il dans le monde ? S'appuyant sur une approche chiffrée du monde muséal, cette question soulève de nombreuses problématiques sur ce que les musées représentent, sur la manière dont ils se développent, ainsi que sur les savoirs et les compréhensions que nous en avons. Les musées ne bénéficient cependant pas d'une approche quantitative satisfaisante et aucune recherche à ce jour n'aborde les enjeux de la construction et de la signification de ces chiffres pour une représentation du phénomène muséal.

Ce travail se développe comme l'ouverture successive de plusieurs boîtes noires, explorant tour à tour les enjeux de la définition du musée, des méthodes de recensement et d'observation, et des moyens d'expression de sa diversité. Il s'appuie notamment sur un travail de terrain consacré aux stratégies du recensement autour des musées en France, interrogeant la possibilité de paysages et de périmètres muséaux différenciés et soulevant une tension constitutive entre reconnaissance et invisibilisation. Cette réflexion est rapportée aux enjeux de la statistique européenne dans la formation d'une Europe des musées, à partir de l'analyse de ses acteurs et de leurs productions. Enfin, les débats menés par l'ICOM autour de la définition proposée en 2019 à la Conférence de Kyoto mettent en exergue la fabrique d'un consensus international, confronté aux visions particulières des musées dans le monde. Je souhaite ainsi mettre au jour la dynamique des structures des systèmes d'information dédiés au musée, objectiver des visions différentes du musée à travers le monde, et initier de nouvelles méthodes pouvant contribuer au développement de la muséologie.

Mots-clés : musée, muséologie, phénomène muséal, définition, recensement, statistique, données, observation, diversité muséale, système de communication, système d'information.

Representing the museum phenomenon and its evolution

Statistical and comprehensive approach to the notion of museum

Abstract

How many museums are there in the world? Based on a numerical approach to the museum world, this question raises a number of issues about what museums represent, how they develop, and the knowledge and understanding we have of them. However, museums do not benefit from a satisfactory quantitative approach, and no research to date has addressed the issues involved in the construction and significance of these figures for a representation of the museum phenomenon.

This work develops as the successive opening of several black boxes, exploring in turn the issues of the definition of the museum, the methods of census and observation, and the means of expressing its diversity. It is based in particular on fieldwork devoted to census strategies around museums in France, questioning the possibility of differentiated museum landscapes and perimeters and raising a constitutive tension between recognition and invisibilisation. This reflection is related to the challenges of European statistics in the formation of a Europe of museums, based on the analysis of its actors and their productions. Finally, the debates led by ICOM around the definition proposed in 2019 at the Kyoto Conference highlight the creation of an international consensus, confronted with specific visions of museums around the world. In this way, I hope to bring to light the dynamics of the structures of information systems dedicated to the museum, to objectify the different visions of the museum throughout the world, and to initiate new methods that can contribute to the development of museology.

Keywords: museum, museum phenomenon, evolution, definition, census, statistics, data, observation, museum diversity, communication system, information system, museology.

