

NAVARRO Nicolas, « La politique des Centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine (CIAP) en France : du projet muséal au projet de territoire », *Les Cahiers de muséologie*, n° 5, 2026, p. 134-146.

Résumé

Le discours sur le projet muséal est présent dès l'origine des musées, avant de s'incarner progressivement sous la forme de documents administratifs, dont l'archétype devient le projet scientifique et culturel (PSC) pour les musées français. Cette logique est aujourd'hui reprise au-delà des seules politiques muséales, ainsi que le démontre, en France toujours, la politique des Villes et pays d'art et d'histoire en vue de la construction de Centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine (CIAP). Cette réappropriation en dehors d'un contexte purement muséal apparaît alors comme le témoin d'une perspective institutionnelle du musée et des CIAP décalant les enjeux de ces institutions depuis les objets, les collections vers le territoire.

Mots-clés

Projet muséal, centre d'interprétation, label Villes et Pays d'art et d'histoire, projet de territoire.

Abstract

Discussions about museum projects have been present since the very inception of museums, before gradually taking shape in the form of administrative documents, the archetype of which became the *projet scientifique et culturel* (scientific and cultural project) for French museums. This approach is now being applied beyond the realm of museum policy alone, as demonstrated, again in France, by the 'Villes et pays d'art et d'histoire' policy aimed at establishing Centres for the Interpretation of Architecture and Heritage (CIAPs). This reappropriation outside a purely museum context thus appears to reflect an institutional perspective on museums and CIAPs that shifts the focus of these institutions from objects and collections towards the local territory.

Keywords

Museum project, interpretation centre, Villes et Pays d'art et d'histoire policy, territorial project.

À propos de l'auteur

Nicolas Navarro est docteur en muséologie, médiation, patrimoine (École du Louvre, Avignon Université, UQAM) et professeur de muséologie à l'Université de Liège. Chercheur au sein de l'UR AAP. Ses travaux récents portent sur une approche institutionnelle (politique, sociale) du musée et sur les relations entre institutions culturelles et patrimoniales et outils numériques.

Contact

nicolas.navarro@uliege.be

La politique des Centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine (CIAP) en France : du projet muséal au projet de territoire

Nicolas Navarro

Introduction

Depuis le début des années 2000, les Centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine (CIAP) comptent parmi les réalisations principales du label Villes et Pays d'art et d'histoire (VPAH), délivré par le ministère de la culture français depuis 1985. Ces établissements ont pour objectif de présenter et valoriser le territoire labellisé (villes ou intercommunalités) à travers des espaces d'expositions permanente et temporaire et des activités de médiation telles que conférences, ateliers, visites guidées, etc. Une de leurs particularités, qui les distinguent ontologiquement des musées¹, est qu'ils ne conservent et présentent – en principe – aucun objet de collection².

À l'inverse, en termes de démarche de conception de ces centres d'interprétation, on note une reprise du processus de conception d'un musée : la rédaction d'un projet scientifique et culturel est un incontournable pour une validation de l'établissement et de son projet. Cette reprise, au-delà du seul constat du poids des procédures administratives dans le cadre de financements publics de la culture, témoigne à mon sens de la circulation et d'une réappropriation de la logique du « projet muséal » dans une adaptation non plus à une collection mais à des logiques patrimoniales et territoriales.

Dans ce cadre, je considère ici la notion de « projet » à la suite de Boutinet

¹ Le concept de « centre d'interprétation » provient des Etats-Unis dans le cadre des travaux menés par Freeman Tilden au sein des parcs naturels américains afin de réfléchir aux modalités de communication et de sensibilisation auprès des publics. Voir TILDEN Freeman, *Interpreting our heritage*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2009.

² NAVARRO Nicolas, « Le patrimoine par l'image : socio-sémiotique des centres d'interprétation et de l'architecture et du patrimoine », *Figures de l'art – Revue d'études esthétiques*, n° 36, 2019, p. 187-201.

comme une « conduite d'anticipation »³. Elle s'inscrit, *a contrario* de la notion de « politique » entendue en tant que « politiques publiques »⁴, dans une logique de renouvellement permanent : le projet a un début et une fin, qui en permet l'évaluation. Ainsi, nécessite-t-il la définition *a priori* d'objectifs et témoigne-t-il d'une évolution des politiques publiques vers une forme de néo-management public et d'un « nouvel esprit du capitalisme »⁵. Mais si le projet est bien un guide pour l'action, ce guide n'est pas uniquement à considérer dans ses aspects administratifs. Au contraire, à travers lui est perceptible un ensemble de valeurs, d'imaginaires. Autrement dit, le projet est aussi un discours qui transcrit une forme d'ethos institutionnel.

Dans le champ muséal, le projet a trouvé, comme évoqué précédemment, une application administrative avec le « projet scientifique et culturel » (PSC) considéré comme :

« le premier document opérationnel et stratégique qui définit l'identité et les orientations du musée. Il est une référence commune pour l'équipe du musée et la tutelle : il engage l'une comme l'autre sur le devenir de l'établissement. »⁶

Aujourd'hui obligatoire pour tout musée français souhaitant obtenir l'appellation « Musée de France », il est décliné dans des formats adaptés aux logiques administratives d'autres pays. Ainsi, en Fédération Wallonie-Bruxelles en Belgique, parmi les critères pour la reconnaissance des musées donnant accès à une subvention, on retrouve « un programme visant l'équilibre des fonctions muséales au sein d'un plan quinquennal » et « une politique de gestion des collections en accord avec le plan scientifique et culturel »⁷. S'il n'y a pas toujours de PSC formalisé « à la française », on note ainsi l'enjeu de constitution de documents d'orientation stratégique, autrement dit de « discours de projets ». Pourtant, des enquêtes menées durant les années 2000 montrent à l'inverse le flou entourant cette logique de projet et ces effets⁸.

Dans cet article, je propose ainsi de revenir sur l'émergence du discours de projet dans l'histoire des musées et du patrimoine. Il s'agira ainsi dans un premier temps de mettre en avant, avant même des formalisations sous forme de document administratif, dont l'archétype est le PSC, la manière dont cette dimension

³ BOUTINET Jean-Pierre, *Anthropologie du projet*, Paris, PUF, 2012.

⁴ On reprend à ce propos la définition proposée par Patrick Hassenteufel : « L'expression « politiques publiques » repose donc sur deux notions fondamentales : celle de programme d'action et celle d'autorité publique. Un programme d'action correspond à un ensemble d'actions (de nature diverse) présentant une certaine cohérence (en termes de finalités en particulier) et s'inscrivant dans la durée ». Voir HASSENTEUFEL Patrick, *Sociologie politique de l'action publique*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 10.

⁵ BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

⁶ CHAUMIER Serge et BACHY Marie, « Un PSC pour quoi faire ? », *La Lettre de l'OCIM*, n° 124, 2009.

⁷ Fédération Wallonie Bruxelles, Critères de reconnaissance des musées : https://patrimoineculturel.cfwb.be/fileadmin/sites/colpat/uploads/GRAPHISME/Reconnaissance_et_subvention/Musees/2021_12_tableau-critere-categories-musees.pdf.

⁸ Les enquêtes « Portrait socio-économique du secteur muséal en communauté française » (Belgique, 2004) et « Enquête European Group on Museum Statistics » (Europe, 2007) s'accordent sur le fait que la notion de projet muséal n'est pas claire pour un nombre significatif de musées répondants. Si les musées les plus importants en taille et les musées subventionnés formalisent davantage leur projet par écrit, seuls 42% des musées déclarent fonder leur action sur une formulation écrite de leur projet muséal.

« projective » innerve les discours politiques portés sur le musée et le patrimoine. Dans un second temps, je souhaite interroger plus particulièrement ces discours dans le cadre de la politique des VPAH afin de mettre en avant leur diversité mais également leurs opérativités sociales et symboliques. Autrement dit, l'objectif sous-jacent à cette réflexion est d'interroger la manière dont ces discours de projet sont réappropriés en dehors du contexte purement muséal et construisent une dimension institutionnelle du musée et des CIAP.

Une (rapide) histoire du projet muséal

Le musée comme idéal-type d'un projet universaliste

Commençons par quelques balises historiques permettant de replacer, de manière nécessairement incomplète et schématique, la manière dont ce caractère « projeté » du musée innerve son histoire.

Le moment de la Révolution française est fréquemment considéré comme fondateur du musée moderne⁹. Avec l'exemple quasi idéal-typique du musée universel du Louvre et les débats entourant son ouverture, apparaissent des discours politiques, normatifs, énonçant les objectifs de cette nouvelle institution. À titre d'exemple :

« Il est question de faire un Muséum aux galeries du Louvre ; il est décrété, et, comme ministre de l'Intérieur, j'en suis l'ordonnateur et le surveillant. J'en dois compte à la nation : tel est l'esprit de la loi, c'en est aussi la lettre. Ce Muséum doit être le développement des grandes richesses que possède la nation en dessins, peintures, sculptures et autres monuments de l'art. [...] Ce monument sera national, il ne sera pas un individu qui n'ait le droit d'en jouir. La Grèce brilla sur toutes les nations par les monuments de ce genre ; un goût délicat modifia de toutes les manières son génie créateur. La France doit étendre sa gloire sur tous les temps et sur tous les peuples ; le Muséum national sera l'élément des plus belles connaissances et fera l'admiration de l'univers. »¹⁰

Le musée est considéré ainsi comme un instrument, un dispositif diraient certains¹¹, dont les objectifs dépassent la seule réunion d'objets de collection. Son opérativité sociale et symbolique se construit, à partir de ce nouveau paradigme et tout au long du XIX^e siècle, en lien avec la création des identités nationales. Celles-ci, en tant que « communautés imaginées »¹², sont en effet considérées comme des construits sociaux et politiques qui nécessitent un certain nombre « d'éléments symboliques et matériels » : des ancêtres fondateurs, une langue, une histoire continue, des héros, des monuments, un folklore, à laquelle toute nation émergente doit depuis se conformer. Parmi ces éléments,

⁹ POULOT Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2014.

¹⁰ Lettre de Jean-Marie ROLAND (ministre de l'Intérieur) à Jacques-Louis DAVID, 17 octobre 1792. Je souligne.

¹¹ On peut reprendre ici la définition que donne du « dispositif » Michel Foucault comme un ensemble hétérogène constitué de discours, d'institutions, d'aménagements architecturaux, de règles et de lois, dans « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et Ecrits, tome III 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994.

¹² ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte, 2002.

l'historienne Anne-Marie Thiesse considère ainsi les musées nationaux et leur fonction didactique¹³.

Cette dimension nationale associée aux premières générations de musées post-révolutionnaires est réévaluée au fur et à mesure du XIX^e siècle par la reconnaissance d'identités plus localisées. Un premier mouvement de « décentralisation muséale » est très vite mis en œuvre en France à la suite du Louvre, tel l'exemple du décret Chaptal de 1801¹⁴, et est accompagné d'une volonté de mise à disposition des collections locales à l'échelle départementale nouvellement créée. Le 02 décembre 1790, Bréquigny, président de la Commission pour la création de dépôts, envisage la distribution des monuments au sein des départements français :

« [Le] lieu où serait établi le dépôt de chaque département serait une ville considérable et par référence celle où il y aurait un établissement d'instruction publique : car on sent combien l'instruction publique peut tirer de secours de ces musées : c'est le nom qu'on pourra donner à ces dépôts. »¹⁵

Ce mouvement, associant dimension politique (identitaire) et pédagogique, nourrit la création des musées depuis lors. Au tournant du XX^e siècle, ces musées locaux se développent :

- dans le cadre du développement des mouvements folkloristes comme peut l'illustrer l'exemple du Museon Arlaten fondé par Frédéric Mistral à Arles en 1899 et conçu comme « un poème pour ceux qui ne savent pas lire », capable de partager et transmettre l'image de la « vie vivante » de ce terroir qui l'a vu grandir ;
- dans le cadre du développement des sciences sociales et en particulier de l'ethnographie où le musée devient un outil pour la science au même titre que les sociétés savantes, les colloques internationaux, les revues scientifiques, etc.

Présent à l'échelle internationale, dans un contexte occidental¹⁶, ce modèle se propage et se décline. Bien que rééquilibrant l'économie entre objets, territoire

¹³ THIESSSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe -XXe siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 145.

¹⁴ Chaptal propose de répartir entre chacune des villes concernées des lots tels que « chaque collection présente une suite intéressante de tableaux de tous les maîtres, de tous les genres, de toutes les écoles ». Le 1er septembre 1801, paraît un décret qui impose aux villes de préparer à leurs frais « une galerie convenable » pour recevoir lesdites œuvres. Ainsi vont naître les musées des beaux-arts de Lyon, Marseille, Bordeaux, Toulouse, Genève (annexé à la France), etc.

¹⁵ Mémoire (2e partie) de L.G. Bréquigny, président de la Commission pour la création de dépôts, présenté le 02 décembre 1790 à l'Assemblée législative.

¹⁶ À l'exemple du modèle de l'Heimatmuseum en Allemagne, reprenant les mêmes objectifs : « Le "Heimatmuseum" ne doit pas être un royaume des morts, un cimetière. Il est fait pour les vivants. C'est à eux qu'il doit appartenir et ils doivent s'y sentir à l'aise ; or les vivants sont éternellement en marche entre hier et demain. Le musée doit les aider à voir le présent dans le miroir du passé, le passé dans le miroir du présent, afin de leur faire éprouver l'unité intime du passé et du présent, qui engendre l'avenir. Servir le peuple et le présent, c'est là, pour le "Heimatmuseum" le point crucial, à défaut de quoi il tombe au rang de collection morte. » : KLERSCHE J. « Un nouveau type de musée : La Maison du Pays Rhénan », *Museumion*, n° 35-36, 1936, p. 7-46 (cité dans GORGUS Nina, « L'Heimatmuseum, l'écomusée et Georges-Henri Rivière », *Publics et Musées*, n° 17-18, 2000, p. 57-69).

et public¹⁷, la nouvelle muséologie en propose un nouvel avatar avec le modèle, là encore idéal-typique, de l'écomusée¹⁸. Aussi, malgré la diversification des collections, des thématiques, des expositions, le musée – occidental – reste porteur, dans son projet institutionnel, d'un idéal universaliste, d'aucuns diraient « colonial »¹⁹.

En ce sens, il nous semble que l'étude du projet muséal – ou du musée en tant que projet, de ce qu'il projette et de quoi il est la projection – apparaît fondamentale pour comprendre son opérativité sociale et symbolique. Elle permet dès lors « de saisir cette « raison d'être » du musée, sorte de museumwollen qui, loin d'être autonome, est conditionné par ces différents acteurs, et plus largement, l'ensemble du contexte et des rencontres dans lequel celui-ci évolue »²⁰.

Le patrimoine et la réinvention du modèle universaliste

Depuis les travaux de Dominique Poulot notamment²¹, il est devenu classique de considérer que la conscience du patrimoine émerge en parallèle du musée durant la Révolution française. Pourtant la notion même de « patrimoine », dans son acception contemporaine, et dans l'usage du mot pour remplacer « monument historique », n'apparaît que dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Elle n'est ensuite réinvestie politiquement, dans une dimension globalisante²², qu'à partir des années 1980 en France : l'Année du Patrimoine étant considérée comme le point de départ de ce nouveau succès terminologique.

Un retour sur ce contexte éclaire alors les raisons de ce succès. Le tournant des années 1980 marque d'une part la confluence de mouvements antérieurs concernant le rôle social et politique du patrimoine. On peut évoquer à ce propos le courant de la nouvelle muséologie qui, s'il n'a pas recours directement au terme, tend à faire évoluer l'acception des objets alors considérés comme objets de collections ; mais aussi les débats et avancées politiques concernant la protection d'un « patrimoine » urbain avec la loi Malraux de 1962, ou le « patrimoine » industriel avec l'épisode de la destruction des Halles de Baltard en 1972. D'autre part, ce moment est celui d'une rupture politique avec l'arrivée d'un gouvernement socialiste au pouvoir. Jack Lang, ministre de la Culture, explicite ce mouvement :

« J'ai choisi, délibérément, d'élargir le champ de la protection non par je ne sais quel goût de la provocation, seules les personnes mal intentionnées peuvent penser cela, mais parce qu'il existe tout un patrimoine auquel notre peuple est

¹⁷ La déclaration de Santiago de 1972 sur le rôle social du musée conduit à envisager le public comme au cœur de l'institution muséale, accordant une place moins centrale aux objets de collection.

¹⁸ DESVALLEES André ; DE BARY Marie-Odile et WASSERMAN Françoise, *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, 2 tomes, Macon, MNES, 1992.

¹⁹ VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, Paris, La fabrique Éditions, 2023.

²⁰ MAIRESSE François, *Le musée, temple spectaculaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p.11.

²¹ POULOT Dominique, *op. cit.*, 2014.

²² DESVALLEES André, « Émergence et cheminements du mot patrimoine », *Musées et collections publiques de France*, n° 208, 1995, p. 6-29.

très attaché, à juste titre, qui est détruit quotidiennement et dont je refuse qu'on découvre trop tard, quand le mal sera fait, combien il a compté dans l'histoire de notre pays. »²³

Dans ce contexte, une des premières actions du nouveau ministre socialiste est la commande d'une mission auprès de Max Querrien afin de faire des propositions pour :

« une politique d'ensemble du patrimoine : conservation, mise en valeur et animation, rapports entre patrimoine et créativité, place du patrimoine dans le système éducatif, dans les circuits d'information et de développement culturel et dans les programmes de recherche, actions propres à associer le patrimoine à la politique de décentralisation et à la politique du temps libre. »²⁴

Max Querrien résume ce programme en une « politique populaire du patrimoine – patrimoine populaire, patrimoine actif, patrimoine provocant »²⁵. Cette politique marque alors une évolution dans la conception des politiques patrimoniales : il ne s'agit plus seulement d'envisager la conservation du patrimoine mais bien d'en finir avec « le mutisme des monuments »²⁶ par son animation, autrement dit par l'adjonction d'un certain nombre d'activités (visites, expositions, conférences, etc.) qui rapprochent d'un point de vue communicationnel, le patrimoine des musées. Parmi les propositions émergent, indirectement, de ce rapport apparaît la politique des Villes et Pays d'art et d'histoire.

Les CIAP et le nouvel avatar du projet muséal

Les VPAH et la logique de projet

Le label Villes et Pays d'art et d'histoire trouve son origine dans une première opération, l'appellation *Ville d'art*, créée en 1965 en lien avec la loi Malraux sur les secteurs sauvegardés (1962). Son objectif premier est de mettre en place des visites-conférences à destination du public touristique, français comme étranger, durant la période estivale, dans les quartiers anciens et les monuments des villes à secteur sauvegardé, par des conférenciers agréés par le ministère du tourisme²⁷. Il s'agit de fait de la première occurrence d'une politique touristique à l'échelle nationale. Cette appellation est régie par une convention annuelle entre un opérateur local – généralement l'office de tourisme – et la Caisse nationale des monuments historiques et des sites. Mais ce conventionnement s'avère rapidement trop léger face à la multiplication des activités. En parallèle, l'absence de dépôt de l'appellation « Ville d'art » à l'INPI ne permet pas une protection de celle-ci qui peut être utilisée pour la communication de n'importe quel

²³ Discours de Jack Lang prononcé à Gaillon, 09 juillet 1984, cité dans MOLLARD Claude, *La culture est un combat. Les années Lang-Mitterrand*, Paris, PUF, 2015.

²⁴ Lettre de mission de Jack LANG à Max QUERRIEN, 31 juillet 1981.

²⁵ QUERRIEN Max et DE KERORGUEN Yan, « À la recherche d'une identité : Entretien avec Max QUERRIEN », *Esprit*, n° 60 (112), 1981, p. 107.

²⁶ QUERRIEN Max, *Pour une nouvelle politique du patrimoine : rapport au ministre de la Culture, juin 1982*, Paris, La documentation française, 1982, p. 100.

²⁷ Ce premier objectif sera complété par d'autres actions, notamment l'ouverture d'une exposition de présentation de la ville, prémices des futurs CIAP.

territoire²⁸.

Le rapport Querrien permet de poursuivre cette réflexion en vue de renforcer le processus de conventionnement. Le label VPAH est ainsi créé en 1985, à la suite du dépôt d'une marque en protégeant l'usage, comme un renforcement de l'opération Ville d'art. Il évolue pour progressivement engager l'État et les collectivités territoriales et s'inscrit ainsi d'une part dans le « jeu du catalogue »²⁹ de l'action culturelle des villes en tant que politique municipale du patrimoine. D'autre part, il rend compte des logiques de contractualisation de plus en plus nombreuses entre État et collectivités, tant dans le domaine de la culture que dans d'autres domaines des politiques publiques, dans un contexte de décentralisation :

« Sont ainsi dessinées des orientations pour un développement culturel rénové, fondé non pas sur une politique d'aménagement mais sur une pratique partenariale, et sur la généralisation de l'instrument contractuel, qui va se transformer en une politique de développement local. »³⁰

Cet « instrument contractuel » nécessite alors la rédaction de documents programmatiques, plus conséquents que les premières conventions *Ville d'art*. Ils engagent ainsi plus avant les territoires dans des logiques de projet.

Il faudra tout de même attendre 2008 pour que le cadre juridique du label soit stabilisé par la diffusion d'une circulaire : il s'agit du premier texte programmatique de cette politique. Par un effet de normalisation des pratiques préexistantes, elle renforce le cadre normatif en encadrant plus précisément les formes et contenus des documents administratifs et en particulier des dossiers de candidature, des conventions et des rapports d'activités³¹.

Énoncer un projet culturel de territoire

C'est en effet au sein de ces documents administratifs que l'on peut analyser l'apparition progressive de la logique de projet. Elle est mentionnée une première fois dans le préambule des conventions de labellisation signées à partir de l'année

²⁸ Plusieurs rapports font état de ces difficultés : « Nul n'étant propriétaire du nom, la notion de « Ville d'art » peut s'appliquer [hors du cadre de la CNMHS], aux cités ou associations qui en expriment le désir. Le risque d'ambiguïté qui peut résulter d'une divulgation trop importante de cette dénomination est levé par le label de qualité et même par le prestige qui s'attachent aux visites et aux actions de promotion organisées [sous l'égide de la CNMHS]. Il convient de souligner que cette recherche de qualité est précisément capitale pour amener le public à faire la distinction entre les activités soutenues [par la CNMHS] et celles patronnées par les collectivités s'attribuant par ailleurs le label « Ville d'art ». Le souci d'une plus grande qualité est d'autant plus importante qu'il constitue le seul moyen de lutter efficacement contre la concurrence des organismes de tourisme organisant des visites gratuites. », AN 19890537/103, Journées des villes d'art. Compte-rendu des débats, 31 mai 1980.

²⁹ FRIEDBERG Erhard et URFALINO Philippe, *Le jeu du catalogue : les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, Paris, La documentation française, 1984.

³⁰ MARTIGNY Vincent ; MARTIN Laurent et WALLON Emmanuel, *Les années Lang : une histoire des politiques culturelles, 1981-1993 : dictionnaire critique*, Paris, La documentation française, 2021.

³¹ Circulaire du 08 avril 2008 à destination des Directions générales des affaires culturelles. Y sont également énoncés les principaux axes d'évolution de la politique du réseau et l'explicitation des critères d'attribution.

2003 :

« Le label « Ville ou Pays d'art et d'histoire » est attribué par le ministère de la culture et de la communication, après avis du Conseil national des Villes et Pays d'art et d'histoire.

Il qualifie des territoires, communes ou regroupements de communes qui, conscients des enjeux que représente l'appropriation de leur architecture et de leur patrimoine par les habitants, s'engagent dans une démarche active de connaissance, de conservation, de médiation et de soutien à la création et à la qualité architecturale et du cadre de vie.

Cet engagement s'inscrit dans une perspective de développement culturel, social et économique et répond à l'objectif suivant : assurer la transmission aux générations futures des témoins de l'histoire et du cadre de vie par une démarche de responsabilisation collective.

Le projet culturel « Villes et Pays d'art et d'histoire » associe dans sa démarche tous les éléments – patrimoine naturel et paysager, architectural, urbain et mobilier, patrimoine technique et ethnologique – qui contribuent à l'identité d'un territoire en associant les citoyens et en impliquant les acteurs qui participent à la qualité architecturale et paysagère du cadre de vie. »³².

Si l'expression « projet culturel » est utilisée ici pour définir la « raison d'être » du conventionnement, on voit également apparaître dans ce préambule tout un champ lexico-sémantique de la projection : « démarche active », « perspective », etc. La répétition du mot « démarche » est d'ailleurs symptomatique de cet imaginaire de la mise en mouvement que portent les discours politiques du label.

Cette logique processuelle du projet se construit ainsi en plusieurs étapes lors de la candidature, indispensables à l'obtention et à la mise en œuvre du label dans les territoires.

- (1) La première étape est celle d'un diagnostic préalable afin de définir un périmètre d'action et de marquer une connaissance fine du territoire et de son patrimoine. Ce diagnostic trouve place dans les dossiers de candidature, dans une logique d'explicitation du territoire, de la cohérence de ses limites et des richesses de son patrimoine et dans les conventions qui débutent par une présentation rapide du territoire.

« On constate que le temps nécessaire à l'instruction du dossier et à la rédaction de la convention est de plus en plus long. L'expérience montre que les conventions des villes et des pays qui fonctionnent le mieux sont souvent le fruit d'une maturation plus réfléchie. De plus en plus, les candidats au label sont incités à présenter dans leur dossier une véritable réflexion de projet et non pas seulement un simple inventaire des richesses patrimoniales et culturelles de leur ville ou de leur pays. »³³

- (2) Après cette première étape de « réflexion de projet », vient l'énonciation du projet en tant que tel par la rédaction d'un dossier de candidature. Celui-ci est d'un format de plus en plus conséquent au fil des années, dépassant très souvent la centaine de pages, et nécessitant fréquemment le recrutement

32 Convention-type des Villes et Pays d'art et d'histoire à partir de 2003. Je souligne.

33 AN 20070474/108, Conseil national des Villes et pays d'art et d'histoire, réunion du 23 mars 2000. Je souligne.

d'un personnel temporaire qualifié sous un statut administratif de type « chargé.e de projet ». Ce dossier est ainsi une première étape vers un « projet culturel de territoire »³⁴, associant dans un document le récit du territoire et les régimes d'action propres au label.

- (3) Le dossier de candidature est ensuite soumis à l'évaluation d'une commission suivie en cas d'avis favorable par la rédaction d'une convention marquant la contractualisation entre État et collectivités territoriales. À la suite de l'obtention du label, les collectivités doivent produire annuellement des rapports faisant état des activités réalisées.

Les CIAP et le projet scientifique et culturel

Lors de l'évaluation des candidatures, un élément est particulièrement pris en compte : la projection d'une ouverture au public dans les prochaines années d'un CIAP. Après les premières expositions permanentes évoquées dans les conventions au début des années 2000³⁵, ce n'est qu'en 2003 que l'appellation de CIAP est officialisée. En effet, interpellés par le faible nombre d'expositions créées jusqu'alors, les services du ministère de la Culture réunissent entre 2001 et 2003 des professionnels du label et des universitaires pour mieux en définir le concept, aboutissant à la conceptualisation du CIAP, considéré comme un objet identitaire devant « incarner » la politique des VPAH.

La publication d'un guide en 2004 illustre l'inspiration de la méthodologie du projet scientifique et culturel des musées :

« La rédaction du projet scientifique et culturel est la première étape de la réalisation d'un CIAP. Conçu par l'animateur de l'architecture et du patrimoine, validé par le comité scientifique puis par le comité de pilotage, il devient le document de référence de la réalisation.

Le document :

- expose les choix et explicite les orientations du CIAP,
- définit les moyens nécessaires à leur mise en œuvre.

Il constitue un outil de travail dynamique qui permettra de négocier les moyens et de suivre la réalisation du projet. »³⁶

L'absence de collection au sein des CIAP oblige ainsi à réévaluer la portée du

³⁴ NÉGRIER Emmanuel et TEILLET Philippe, *Les projets culturels de territoire*, Grenoble, PUG, 2019.

³⁵ « La ville réalise dans un délai de cinq ans une exposition permanente didactique, dans un lieu qui reste à déterminer, sur l'évolution et les caractéristiques du patrimoine de la ville. Véritable équipement culturel, elle développe une scénographie originale de manière à favoriser la fréquentation touristique. Lieu de découverte des richesses patrimoniales et de compréhension de l'identité de la ville, l'exposition permanente est :

- Pour la population locale un lieu de rencontre et d'information sur les activités de valorisation du patrimoine et les projets urbains
- Pour les touristes, les « clefs de lecture » de la ville et une invitation à prolonger leur séjour
- Pour les jeunes un support pédagogique dans le cadre des ateliers d'architecture et du patrimoine

Des expositions temporaires prenant en compte l'actualité du patrimoine sont régulièrement organisées »

³⁶ *Centre d'interprétation de l'architecture et du patrimoine, mode d'emploi*, 2009, p. 29.

PSC et du « projet muséal » qu'il met en œuvre. C'est ainsi un lien avec le territoire et ses richesses qui se construit et qui est fréquemment mis en avant dans la communication officielle : « un point d'entrée évident sur la ville et son territoire » (CIAP de Trévoux), « une porte ouverte sur Amiens » et « une mise en bouche dans la découverte du territoire » (CIAP d'Amiens). La dimension pédagogique est alors fortement réinvestie : « donner des clés de lecture du territoire » (CIAP du Pays d'Auxois Morvan) ou encore « un espace de compréhension du territoire » (CIAP de Beaucaire). Autrement dit, on perçoit un glissement dans ce qui est projeté dans cette forme de discours que représente le PSC : depuis la valorisation d'une collection au sein d'un musée vers la valorisation d'un territoire au sein des CIAP.

Conclusion

La remobilisation de la démarche de « projet scientifique et culturel » depuis les musées vers les CIAP témoigne d'un glissement du projet muséal vers ce qui est souvent nommé, dans le cadre des VPAH, comme « projet culturel de territoire ». Cette évolution n'est pourtant pas nouvelle tant elle témoigne plus fondamentalement d'une évolution dans la conception des musées vers les logiques propres aux musées de société en tant que nouvelle approche muséologique³⁷.

Dans le cadre des VPAH, c'est tout un ensemble de documents qui construisent ce projet culturel de territoire et lui donne corps. Mais au-delà, on pourrait considérer, suivant Emmanuel Négrier et Philippe Teillet qu'

« un projet culturel de territoire est une organisation de l'action collective qui dépasse les seuls acteurs institutionnels, formalisée par un ou plusieurs documents stratégiques négociés et délibérés, ayant le bien commun territorial en perspective, au-delà d'un simple équipement ou dispositif, qui se réfère à une échelle spatiale variable, en combinant développements artistique, culturel et territorial. »³⁸

Il semble que les développements des projets culturels de territoire, intégrés dans les multiples contractualisations entre État et collectivités, impliquent surtout un contrôle et des contraintes posées par l'État : celui-ci conserve, en particulier dans le champ du patrimoine qui nous concerne ici, les pouvoirs régaliens de prescription et de régulation nationale³⁹. Ils posent en parallèle la question des cadres institutionnels du musée qui en tant qu'institution serait ainsi « un être sans corps à qui est déléguée la tâche de dire ce qu'il en est de ce qui est »⁴⁰. La logique de projet, aujourd'hui au cœur des politiques publiques et donc des politiques muséales, nous invite alors à repenser le musée à l'aune de cette notion

³⁷ DROUGUET Noémie, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015.

³⁸ NÉGRIER Emmanuel et TEILLET Philippe, *op. cit.*, 2019, p. 113.

³⁹ POIRRIER Philippe, « Politique du patrimoine et politique culturelle », dans POIRRIER Philippe et VADELORGE Loïc (dir.), *Pour une histoire des politiques du patrimoine*, Paris, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, 2003.

⁴⁰ BOLTANSKI Luc, 2009, *De la critique : précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 117.

d'institution en réfléchissant, entre autres, à la posture énonciative du musée, vis-à-vis de ses collections, vis-à-vis de ses publics, vis-à-vis de son territoire.

Bibliographie

- ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte, 2002.
- BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
- BOLTANSKI Luc, *De la critique : précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, 2009.
- BOUTINET Jean-Pierre, *Anthropologie du projet*, Paris, PUF, 2012.
- CHAUMIER Serge et BACHY Marie, « Un PSC pour quoi faire ? », *La Lettre de l'OCIM*, n° 124, 2009.
- DESVALLÉES André, DE BARY Marie-Odile et WASSERMAN Françoise, *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, 2 tomes, Macon, MNES, 1992.
- DESVALLÉES André, « Émergence et cheminements du mot patrimoine », *Musées et collections publiques de France*, n° 208, 1995, p. 6-29.
- DROUGUET Noémie, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015.
- FOUCAULT Michel, « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et Ecrits*, tome III 1976-1979, Paris, Gallimard, 1994.
- FRIEDBERG Erhard et URFALINO Philippe, *Le jeu du catalogue : les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, Paris, La documentation française, 1984.
- GORGUS Nina, « L'Heimatmuseum, l'écomusée et Georges-Henri Rivière », *Publics et Musées*, n° 17-18, 2000, p. 57-69.
- HASSENTEUFEL Patrick, *Sociologie politique de l'action publique*, Paris, Armand Colin, 2021.
- MAIRESSE François, *Le musée, temple spectaculaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002.
- MARTIGNY Vincent, MARTIN Laurent et WALLON Emmanuel, *Les années Lang : une histoire des politiques culturelles, 1981-1993 : dictionnaire critique*, Paris, La documentation française, 2021.
- MOLLARD Claude, *La culture est un combat. Les années Lang-Mitterrand*, Paris, PUF, 2015.
- NAVARRO Nicolas, « Le patrimoine par l'image : socio-sémiotique des centres d'interprétation et de l'architecture et du patrimoine », *Figures de l'art - Revue d'études esthétiques*, n° 36, 2019, p. 187-201.

NÉGRIER Emmanuel et TEILLET Philippe. *Les projets culturels de territoire*, Grenoble, PUG, 2019.

POIRRIER Philippe, « Politique du patrimoine et politique culturelle », dans POIRRIER Philippe et VADELORGE Loïc (dir.), *Pour une histoire des politiques du patrimoine*, Paris, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, 2003.

POULOT Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2014.

QUERRIEN Max et DE KERORGUEN Yan, « A la recherche d'une identité : Entretien avec Max Querrien », *Esprit*, n° 60 (112), 1981, p. 107-113.

QUERRIEN Max, *Pour une nouvelle politique du patrimoine : rapport au ministre de la Culture, juin 1982*, Paris, La documentation française, 1982.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe -XXe siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

TILDEN Freeman, *Interpreting our heritage*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2009.

VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, Paris, La fabrique Éditions, 2023.