Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 43 (1995)

Artikel: Les musées et la construction du "Public"
Autor: Poulot, Dominique
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728398

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LES MUSÉES ET LA CONSTRUCTION DU «PUBLIC»

Par Dominique Poulot[1]

Les musées connaissent aujourd'hui, dans la majorité des pays industrialisés, un développement dont il est difficile d'appréhender la nature et la portée. Celui-ci, parfois qualifié de «boom» des musées, et marqué, selon les cas, par des «Grands projets» ou des initiatives privées, a débouché sur une remise à neuf de l'infrastructure muséale. Cette évolution, spectaculaire à tous égards, repose sur un investissement, public ou privé, inégalé. Pareille mutation, dans sa soudaineté, met à l'épreuve le savoir-faire des professionnels et le mode de fonctionnement de l'institution. Surtout, elle conduit à réexaminer le rapport traditionnel de l'institution au public au point de mettre en question la définition traditionnelle du musée.

Le musée envisage certains objets de manière spécifique, et impose de se comporter à leur endroit de manière adéquate. Il expose des pièces qui jouent un rôle dans la réflexion sociale, bref qui s'avèrent «bonnes à penser» pour une communauté. Simultanément, il fournit un cadre d'appropriation aux visiteurs, au cours de leur déambulation et de leurs échanges. La préoccupation du public n'est donc pas un phénomène récent: elle est associée à la notion même de musée et de patrimoine. Tant il est vrai que le «patrimoine» ne se définit pas par un ensemble de caractéristiques qui en feraient *a priori* une catégorie spécifique: c'est un ensemble d'affirmations de propriétés et de généalogies en constante adaptation. Il permet de revendiquer une place dans l'histoire, de faire valoir des droits ou de s'attaquer, sous la forme d'un mythe des origines, aux maux du monde moderne. Mais dans tous les cas, il participe à l'élaboration d'une pertinence du passé, conçu comme partie nécessaire du présent, toujours actuelle, et qui requiert un engagement conservateur. Les discours et les pratiques à propos de l'héritage témoignent donc, à travers leurs vicissitudes, de l'évolution des mentalités et des attitudes. Loin de se résumer à une simple transmission d'objets et d'environnements, de savoirs et de souvenirs, l'histoire du patrimoine engage, à chaque moment, un ensemble de contextes d'interprétation.

LE SENS DU PATRIMOINE EN EUROPE

A la fin du XVIIIe siècle, les collections d'art paraissent devoir offrir non seulement des objets de délectation, mais encore le gage de la prospérité générale, en procurant des modèles aux artistes et des exemples de vertu aux citoyens. Elles s'inscrivent de la sorte dans les préoccupations mercantilistes alors de règle, tout en célébrant les gloires du pays pour la postérité. Riedel, conservateur de la Galerie de Dresde, a tôt précisé ces desseins dans le premier catalogue imprimé (1765): «Ces trésors perpétuent la mémoire de tous ces artistes qui se sont distingués par leur génie et leur talent. Mais en conservant les monuments de l'art ils forment en même temps le goût de la Nation»[2]. Ces intentions, caractéristiques du siècle, confèrent un rôle de premier plan aux collections et entretiennent la compétition internationale. Quatremère de Quincy dénoncera au seuil du XIXe siècle la lutte des musées pour avoir le plus beau Raphaël comme une pure chasse aux reliques.

Dans le cas français, les origines intellectuelles du patrimoine, qui s'est construit sous la pression de l'opinion, par expropriation légale, sont liées à une des plus grandes crises du sens de la culture qu'ait connues le pays, conséquence de la remise au cause, entre 1770 et 1850, des liens tissés entre passé, présent et avenir. La question de la place des collections et des monuments hérités au sein d'un espace civique inédit a ouvert en effet un large débat à propos de la conservation du passé. L'héritage historique, dont le sort était devenu partout en Europe – et depuis longtemps en Italie – une préoccupation intellectuelle et politique, acquiert alors une physionomie spécifique.

La Révolution française apparaît, à travers l'épisode du vandalisme, comme un traumatisme de la mémoire collective, mais aussi le moment d'élaboration d'un héritage accordé aux nouveaux fondements éthico-politiques. L'an II ne connaît pas d'autre sens de l'héritage que celui d'un tri, sûr de son fait, convaincu de redessiner le passé pour la postérité et gouverné par l'exigence absolue d'utilité. Un partage fondateur organise le rapport nouveau au passé matériel, entre ce qui fait figure de déchet de l'histoire et ce qui sert l'authenticité recouvrée de la communauté nationale. Il s'agit de débarrasser les œuvres de leurs habits d'époque pour mieux exalter la permanence de leur valeur, indispensable à la «régénération» en cours.

Une génération plus tard environ, le 10 février 1832, Heine, qui rapporte une rumeur d'attentat contre le roi aux Tuileries, s'alarme de ce que «la galerie des tableaux du Louvre, qui est la propriété du genre humain plus encore que celle des Français, aurait pu périr au milieu du

désordre». Voyant un peu plus tard ses craintes confirmées par un vol au cabinet des médailles, il explique que «ce n'est pas seulement une perte pour les sciences; l'anéantissement de ces petits monuments d'or et d'argent enlève à la vie elle-même l'expression de sa réalité»[3]. Ces quelques lignes résument à elles seules les principales caractéristiques du patrimoine du XIXe siècle post-révolutionnaire: explicitement universel, il témoigne des expériences de l'humanité dans l'histoire, c'est-à-dire de son identité. En ce qu'il manifeste la réalité tangible du passé, il incarne l'authenticité de l'homme à travers le temps. L'enchaînement des legs, qu'assure l'institution patrimoniale, garantit la vérité de l'histoire.

Par là, le rapport officiel à l'héritage s'affirme comme «surplomb» de l'histoire, capable de distinguer le pertinent de l'illusoire. Il est au fond gouverné par l'idée d'une postérité raisonnable, qui juge des périodes et des régimes à l'aune de leurs monuments – conviction qui découle autant de l'histoire philosophique que d'une tradition archéologique accoutumée à trier, d'après la qualité de leurs vestiges, entre les civilisations dignes d'intérêt et les autres. Mais l'héritage du passé, naguère matériau exclusif de connaissance, est ici un enjeu identitaire, *via* la représentation de la Nation. En cela, 1830 développe et infléchit à la fois l'acquis de 1789: le patrimoine de la génération Guizot consacre peu ou prou l'existant, tandis que sous la Révolution le patrimoine n'était pas lui-même porteur de signification puisqu'il recevait son sens du geste politique qui l'instituait, dans la volonté de recouvrer une authenticité perdue.

En tout cas, la notion éclairée de patrimoine collectif définit un espace d'intervention inédit de l'Etat moderne. Dans ce cadre, la conduite du citoyen à l'égard des symboles passés doit satisfaire aux lois que s'est données la communauté politique nouvelle. Les initiatives qui s'en écartent deviennent absurdes ou criminelles: elles ne peuvent que s'avouer «vandales». Cette affirmation, contemporaine de l'émergence de puissances spirituelles laïques, est largement dominée par l'image du musée. Celui-ci fournit une représentation convaincante et expressive de l'appropriation de ses richesses par la nation et de leur vocation désormais utile. Il permet de conférer une publicité de principe à des dépôts dont la signification demeurait jusque-là incertaine, et qui s'avèrent au moins autant de commodités pédagogiques. Symbole, cher aux Lumières, d'un espace de communion avec le Beau et les principes, il a l'avantage de dispenser des débats sur les tuteurs et les moyens de cette éducation régénératrice, et d'éviter le péril d'une renaissance des corporations, ou le jeu d'intérêts particuliers. La visite de musée élabore alors ses règles, celles d'une conduite libre, emblématique de la jouissance démocratique et de la culture individuelle. Elle répond pleinement à l'idéal d'une pédagogie sans intermédiaire, donc sans risque de confiscation.

Sous la Restauration, Quatremère de Quincy propose d'instituer un *Salon* permanent, la «Galerie française», complété d'un Muséum destiné à l'étude des artistes, «public aussi, mais moins banal que l'autre, si l'on peut s'exprimer ainsi». Il y voit l'occasion de restituer leurs tableaux aux églises et plus largement de fonder à nouveau l'art sur l'idée de sa *destination,* concept-clé de son esthétique[4]. C'est annoncer le musée d'art moderne, dévolu à l'école contemporaine, qui triomphera bientôt du canon de la sculpture antique et des musées qui fondaient sur lui leur hégémonie. Le *Moniteur,* saluant l'inauguration du Musée du Luxembourg le 24 avril 1818, affirme fièrement qu'ici «tout est national, tout est moderne».

PATRIMOINE ET NOUVEAU SENS DE L'HISTOIRE

Cette nouvelle construction de l'héritage et de sa destination repose sur un premier historicisme. Guizot en résume les enjeux lorsqu'il écrit que les esprits «sont devenus capables de comprendre l'homme à tous les degrés de civilisation»[5]. Simultanément, elle se joue dans l'enthousiasme d'une (re)conquête de son passé par la nouvelle société française. Sainte-Beuve écrira dix ans plus tard que «ceux qui revenaient [alors] au passé y tendaient par des sentiers imprévus, s'y lançaient avec feu, avec éclairs, et comme on dirait à la conquête de l'avenir»[6]. Une formule quasi commerciale du premier Rapport de l'Inspecteur des Monuments Historiques, Ludovic Vitet, à propos de bibliothèques, résume bien cette philosophie: il faut, écrit-il, «ramener la vie [...] dans ces entrepôts de marchandises passées de mode et sans consommateurs»[7].

Ainsi, la représentation de l'héritage passe, dans ces années qui vont de l'Empire à 1830 (la révolution de Juillet, l'histoire nouvelle, l'Inspection des monuments historiques) ou 1841 (le nouveau cadre de classement des archives départementales), d'une taxinomie «transparente» aux lieux et aux dates, d'une conservation analytique et désacralisante, régie par une combinatoire, à un sens inédit de l'histoire nationale comme ensemble où inscrire la succession des legs[8]. L'élaboration du Musée des thermes de Cluny sous l'autorité de la Commission des Monuments historiques, créée en 1837, «préfigure les musées de site»[9].

Le Louvre connaît un réaménagement historiciste, marqué par des commandes de décors à sujets nationaux, tandis que la grande entreprise de Versailles consacre les gloires de la France[10]. Le musée de *Bouvard et Pécuchet* témoigne

de la menue monnaie de ce programme intellectuel, preuve de son succès au service d'une instrumentalisation bourgeoise de l'héritage[11]. De fait, le rapport de Nisard sur la restauration des monuments, en 1845, joint exemplairement souci de l'avenir et sens du passé de manière à garantir la docilité politique. «Le respect pour les travaux du passé rend, affirme-t-il, le présent plus honorable; il accoutume les nations à ne pas trop dater de la veille et il tempère l'ardeur du changement.»[12]

Le patrimoine n'échappe pas, ainsi, aux effets de la caractérisation politique. Une certaine valorisation du territoire a partie liée avec les idées de déterminisme chères à la *Kultur* allemande: celle qui, à en croire Renan, brandit en 1870 «le drapeau de la politique ethnographique et archéologique»[13]. Les thèmes du folklore, de la province et du milieu sont par la suite réunis sous différentes revendications, particulièrement au début de notre siècle.

En 1901, le manifeste de la Fédération régionaliste française rédigé par Charles-Brun se propose, «par un choix intelligent dans les traditions, par l'enseignement de l'histoire locale et du folklore», de «rattacher l'enfant à ses ancêtres et lui donner l'orgueil du sol natal en fondant ainsi le patrimoine sur des réalités tangibles»[14]. Dans cette visée, ou selon des perspectives voisines, on assiste alors à une multiplication d'initiatives. C'est avec une certaine exagération, mais un sens certain de l'actualité, que l'organisateur du musée du Désert, Edmond Hugues, affirme en 1913 que «la France entière, comme l'Allemagne, la Suisse, la Suède, a fondé et fonde chaque jour de nombreux musées de la tradition régionale, où se conservent les vieux usages, les costumes locaux [...]. La Provence a ouvert la voie avec son Muséon Arlaten»[15].

La séparation de l'Eglise et de l'Etat joue un rôle dans ce réaménagement: un Maurice Barrès dessine, en 1912, à propos des églises de France, une représentation du patrimoine profondément étrangère au legs intellectuel des Lumières et de la Révolution. Sa nouvelle construction intellectuelle participe d'une tradition contre-révolutionnaire, revisitée plus ou moins par le romantisme politique, qui porte un idéal du patrimoine confondu avec l'émotion partagée.

Malgré tout, la réussite de l'acculturation républicaine de la France – spécialement par l'école – se mesure avant 1914 à ce que, pour reprendre une formule d'Alphonse Dupront, «la patrie est devenue patrimoine». Car chacun «peut trouver en elle ce qu'il a besoin d'y trouver: terre, aïeux, histoire, idéal, promesse d'avenir ou de gloire et justification du sacrifice»[16]. Mais aujourd'hui, comme le souligne Raoul Girardet, «la vision barrésienne de la nation, celle de la terre et des morts, tend à se vider de son contenu affectif et moral, comme le fait aussi l'image qu'en avait donnée Renan, celle d'un pacte permanent de cocitoyenneté, et comme s'efface encore le syncrétisme républicain qui les avait rassemblées, la concordance entre la volonté politique, la participation citoyenne et la communauté de culture»[17]. Parallèlement, de nouvelles images du patrimoine se mettent en place.

LA SITUATION ACTUELLE

A *contrario* des utopies des Lumières, qui imaginaient l'an 2440 débarrassé des traces inutiles de la superstition et du despotisme, le cauchemar que veulent peindre nos anti-utopies du XXe siècle décrit souvent la destruction officielle et générale de l'héritage historique, et glorifie la préservation des traces comme un militantisme héroïque: l'archéologie y fait figure d'acte de résistance à la barbarie. Telle est l'hypothèse du *1984* d'Orwell, qui dépeint un univers où les mots ont perdu leur sens grâce au Ministère de la Vérité. Le recours à quelques indices épars du passé, échappés par miracle à la table rase, permet seul de revenir aux valeurs désintégrées de la civilisation. Un presse-papier apparaît comme l'un de ces signes à déchiffrer pour sortir du néant où le totalitarisme de Big Brother a plongé l'Angleterre. «Te rends-tu compte, dit Winston à Julia, que le passé a été aboli jusqu'à hier? S'il survit quelque part, c'est dans quelques objets auxquels n'est attaché aucun mot, comme ce bloc de verre... C'est un petit morceau d'histoire que l'on a oublié de falsifier. C'est un message d'il y a cent ans, si l'on sait comment le lire.»[18]

Sur un mode infiniment moins grave, mais participant de la même conviction, nous ne cessons d'évoquer aujourd'hui la présence parmi nous d'un «patrimoine» qui scellerait au plus profond notre identité – et, au-delà, la spécificité de l'espèce humaine: c'est-à-dire son inscription, essentielle à elle-même, dans l'histoire[19]. Une abondante littérature professionnelle s'emploie à inventorier les mille et un patrimoines inédits ou à reconsidérer les patrimoines déjà identifiés, qui exigent dépoussiérage et mise à jour. Leur définition, et leur jouissance, sont au cœur d'une politique du «développement culturel». Ces dernières années ont ainsi été marquées par une «triple extension typologique, chronologique et géographique des biens patrimoniaux, accompagnée d'une croissance exponentielle de leur public»[20].

Concrètement, chaque apparition d'un nouveau registre, du patrimoine ethnologique au patrimoine gourmand, requiert à la fois une (re)définition scientifique et un nouveau statut des objets revendiqués. Elle entraîne ainsi

l'émergence de nouvelles responsabilités, et suscite des tâches d'expertise et de conservation, souvent confiées à des organismes *ad hoc*. Cette représentation du patrimoine est marquée par le double abandon de l'ancrage patriotique et de l'exclusivité de la haute culture. D'une part, elle englobe désormais, bien au-delà de l'héritage *stricto sensu*, un ensemble de figures et d'activités tenues pour significatives du passé, et censées modeler notre présent. D'autre part, sa définition n'est plus étroitement nationale mais tend à s'identifier à un espace culturel européen, voire occidental, largement taillé. De ce dernier point de vue l'idée d'un territoire patrimonial européen, corollaire du sentiment d'appartenance à une même culture, constitue l'un des enjeux majeurs de la réflexion contemporaine.

Au plus profond, ce basculement s'accompagne d'un refus de l'historicisme conçu comme une téléologie linéaire d'enchaînements nécessaires à la mode du XIXe siècle. Il s'agit de promouvoir à la place un *point de vue* assumé comme tel. La muséologie dite de point de vue illustre ce nouveau rapport à l'héritage, comme la réflexion ethnologique récente qui construit son concept de «tradition» à partir des intérêts contemporains[21]. Un tel patrimoine semble devoir inscrire son projet dans le cadre d'une «éthique de la discussion». «Sans être l'apanage d'une conscience historique, soutient par exemple Jean-Marc Ferry, la faculté de se relier à d'autres nous est aujourd'hui rendue évidente au point que notre identité propre ne semble plus consister que dans cette communication qui lui permet d'accueillir une riche pluralité culturelle de mondes présents et passés»[22]. Dans cette logique, la destinée du patrimoine est de devenir pièce d'une argumentation. De là une crise ouverte des anciennes formes d'appropriation, dont la multiplication des discours sur le public est la meilleure preuve. Tant l'auscultation régulière, désormais, des pratiques de visites est bien l'indice de l'incertitude nouvelle de l'institution quant à son utilité et sa jouissance.

LES DISCOURS SUR LE PUBLIC

C'est au début de ce siècle, et dans l'espace anglo-saxon, qu'apparaît le souci de connaître un peu précisément les caractéristiques de la fréquentation des musées, parallèlement à l'invention des études de marché dans le domaine de la consommation. Il s'agit de tirer, d'une série d'observations simples, gouvernées par le primat du behaviorisme, des recommandations quant à la fatigue des visiteurs et aux dispositions générales de l'établissement. Semblable préoccupation correspond à l'élaboration par les grands musées, dans le contexte d'un débat sur la démocratisation, de programmes éducatifs destinés aux enfants et aux adultes. Mais c'est seulement dans les années soixante que l'intérêt pour le public devient l'affaire des sciences sociales sur le mode, particulièrement, de la dénonciation du «bourgeois». Une légende noire pèse en effet sur l'élitisme du musée du siècle dernier. Traditionnellement, son public est ce petit monde de privilégiés que constituent les étrangers, les amateurs et les artistes, qui peut non seulement admirer à loisir, mais encore étudier sur place. Le kaléidoscope des fréquentations de musées au siècle dernier est donc singulièrement réduit. Au sommet de la hiérarchie – le public qui donne le ton – la visite au musée s'inscrit dans un contexte plus large, qui comprend la visite de l'atelier de l'artiste et de la galerie du marchand. La continuité de ces fréquentations tient pour partie, à l'évidence, à une continuité des formes de l'art de l'époque d'avec le métier traditionnel.

Bref, le musée relève alors d'un loisir de privilégiés, c'est-à-dire de ceux «dont la disposition du temps constituait la supériorité et l'avantage aussi évidemment que la disposition de richesse brute»[23]. A l'époque, de fait, «l'oisiveté d'une vie totalement ou partiellement inoccupée par des activités professionnelles paraît une condition indispensable à la création culturelle ou artistique»[24]. Toutefois, les fonctionnaires culturels, conservateurs d'archives, de musée, de bibliothèque ou professeurs, constituent autant de relais pour l'innovation muséale et sa diffusion. Dans les villes moyennes de province, comme le Grenoble du XIXe siècle qui compte une trentaine de milliers d'habitants, un «monde nanti de la fortune et des loisirs, mû de profondes convictions ou inspiré par des considérations de prestige – souvent les deux à la fois sans doute –, se croyait [ainsi] mandaté pour favoriser l'avancement des arts dans sa province»[25]. Les volumes successifs des *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts* composent un véritable mémorial de l'obstination des élites provinciales à former et nourrir un musée, convaincues qu'elles sont de sacrifier ainsi au progrès général.

L'histoire des publics engage de ce point de vue une histoire de l'instruction qui renvoie aux visées de l'Etat, des pouvoirs locaux et des sociabilités privées, voire des entrepreneurs d'expositions. Un peu partout en Europe, autour de la décennie 1860, la responsabilité de l'exposition «culturelle» et artistique devient sinon une affaire d'Etat, au moins une préoccupation d'administration générale conduite sur des fonds publics pour le bénéfice de tous. L'une des racines les plus profondes et des justifications les moins discutées de l'institution tient à sa fonction d'apprentissage des arts du dessin, et à ses enjeux quant à la qualité de la production nationale et à la prospérité du pays. D'où les divers programmes élaborés dans les dernières décennies du siècle en vue d'une «réorganisation du musée [...] corollaire de celle de l'école», comme le porte la Circulaire ministérielle du 26 avril 1881[26]. En 1905,

Dujardin-Beaumetz, fameux et quasi-inamovible sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, ne voit d'ailleurs pas d'autre justification à la multiplication des musées des départements que leur vocation pédagogique: «Le développement des cours de dessin à tous les degrés de l'enseignement, la création de cours de l'histoire de l'art dans les établissements de l'enseignement secondaire, naturellement suivie de la création de cours identiques dus à l'initiative privée, et, plus récemment, l'ouverture des écoles régionales d'architecture, n'est-ce point là la raison qui détermine de plus en plus les municipalités à consentir des sacrifices pour la création de nouveaux musées ou pour l'installation plus hospitalière des collections déjà existantes?»[27]

Le *Traité de l'Administration des Beaux-Arts* de 1885 distingue trois degrés d'information muséologique, adaptés à la hiérarchie des visiteurs. Le musée idéal est celui où «d'une part les objets exposés portent eux-mêmes les indications élémentaires qui concernent chacun d'eux; [où] d'autre part le grand public, celui des visiteurs, peut se procurer à des conditions très modérées une notice réunissant et coordonnant ces indications, avec les développements restreints indispensables à l'intelligence de l'œuvre hors de la vue de l'œuvre même; [où] enfin, le public d'élite, celui des artistes, des savants et des connaisseurs, peut trouver dans un catalogue raisonné et constituant un véritable ouvrage d'érudition les éléments de comparaison et d'étude que les musées sont destinés à lui fournir»[28]. Cette répartition des visiteurs entre différents *publics* est particulièrement évidente dans le cas des musées scientifiques ou assimilés qui doivent servir à la fois la discipline à laquelle ils sont consacrés, voire la faire progresser, et satisfaire à la simple initiation du curieux: on sait qu'à terme l'ambiguïté sera levée par le tri des pièces et la spécialisation des espaces d'exposition en fonction de chaque clientèle.

De même, la principale transformation de la visite au début du XXe siècle dans les musées d'art est liée à un rapport de plus en plus sélectif à l'ensemble du fonds d'un musée, marqué par l'apparition de la technique des «morceaux choisis», pour des raisons d'évidente pédagogie (le résumé de ce qu'il faut savoir et l'idée d'une nécessaire explication de l'œuvre). Parallèlement, une littérature de vulgarisation, fondée sur la reproduction photographique, tente de pallier les carences scolaires et de «former le goût» d'une bourgeoisie petite et moyenne. Le procédé, qui préfigure l'une des aubaines éditoriales du second XXe siècle, dessine exactement le champ laissé par l'instruction publique au marché de la vulgarisation et à l'effort du milieu familial.

L'ÉTUDE DU PUBLIC ET SES ENJEUX

La critique de l'accès limité des musées était l'un des thèmes majeurs des années trente et de l'immédiat après-guerre[29]. Il est manifeste que cet objectif a été atteint: le musée vit pour et par le public. Cependant, malgré ou à cause de ce succès, l'importance et le caractère de cette orientation font l'objet d'un désaccord profond.

Les années 1960 voient paraître la première recherche sur les musées européens, *L'Amour de l'art. Les musées européens et leurs publics,* menée par P. Bourdieu et A. Darbel[30]. Cette enquête pionnière, qui affirme que le musée est une institution élitiste – conçue et appréciée par le seul milieu cultivé – retient l'attention tant des spécialistes des musées que de la communauté scientifique. Au tournant des années soixante-dix, cette thèse du musée comme instrument de reproduction sociale est largement reprise, au service d'une contestation des finalités – voire de la légitimité – des établissements. Elle contribue à généraliser l'idée d'un musée d'art au service de la culture bourgeoise. Il est par conséquent à la fois inadapté et inacceptable dans une société démocratique moderne. La récente traduction américaine du livre lui a donné un nouveau public, confirmant son influence.

Par ailleurs, les recherches sur les publics se multiplient, particulièrement outre-Atlantique. La grande enquête effectuée au Canada, *Le musée et le public canadien,* réalisée par D.B. Courtney et A.R. Bailey en 1974[31], était d'ailleurs chargée d'ouvrir la réflexion en vue d'une politique muséale d'ensemble du pays. L'étude des publics devient, dès lors, un souci constant soit pour les musées eux-mêmes, soit pour les organismes publics, para-publics ou privés, chargés de la politique culturelle. En France, dans le cadre du Ministère de la Culture, l'utilisation d'une sociologie empirique et finalisée s'inscrit dans la généralisation des études sur les pratiques culturelles[32].

Les musées sont ainsi entrés, à l'instar d'autres organisations, dans la logique de l'évaluation. De nombreux travaux explorent la relation entre le public et le musée en appliquant par exemple les protocoles de la psychologie sociale aux attitudes des visiteurs d'expositions, ainsi des études de public menées par le Centre Georges-Pompidou, le musée d'Orsay, Le Louvre, La Villette, etc. Récemment la Direction des Musées de France a mis en place un protocole d'études original qui se propose de concilier plusieurs dimensions. L'Observatoire Permanent des Publics suit le public dans plusieurs musées, sur un temps assez long, pour cerner de manière approfondie la qualité de la visite et évaluer les prestations culturelles des musées. Si bien qu'au-delà ou à côté de l'hétérogénéité traditionnelle des

collections, des situations statutaires et réglementaires, des spécificités politiques et administratives, nationales ou locales, la fréquentation très variable des musées a introduit de nouveaux écarts et de nouvelles distances.

Aujourd'hui le développement des musées rencontre une limite, tandis que la transformation institutionnelle qui l'a accompagné atteint une certaine maturité. L'ancrage social fait désormais partie de la réalité muséale, qu'il s'agisse de l'affirmation de la vocation publique des musées et des liens privilégiés avec les publics, la ou les communautés, du développement d'activités inédites et de multiples services, de la prise de conscience de sa dimension professionnelle, ou bien encore de la dimension économique des établissements. Une certaine rationalisation économique, professionnelle et organisationnelle paraît atteinte, comme le montrent D. Bayard et P.-J. Benghozi dans *Le tournant commercial des musées*[33].

Le musée «moderne», après avoir vécu pendant des décennies presque sans ressources, draine, en effet, des recettes non négligeables. Mais, en regard des investissements publics ou privés consentis, celles-ci, même chez les plus «riches» et les plus prestigieux, ne peuvent résoudre une éventuelle crise financière du bailleur de fonds principal. Cette vulnérabilité est particulièrement grande quand le musée relève du «privé» ainsi que le montre l'expérience des musées américains. Lorsque l'intervention publique est plus déterminante, comme c'est fréquemment le cas en Europe, l'activité du musée dépend étroitement du politique et de l'administratif. Partout, cependant, l'effort financier s'avère proportionnel à la fréquentation, ou du moins sanctionne la progression ou la chute de celle-ci, tenue pour indice de l'importance sociale ou, au contraire, de l'insignifiance du musée.

LE MUSÉE À L'ÈRE DE LA VALEUR D'USAGE

L'attention accordée au public a donc débouché logiquement sur l'adaptation des prestations muséales. Dès la mi-XIXe siècle, le confort des visiteurs était devenu, surtout dans le monde anglo-saxon, un sujet de préoccupation: la tendance n'a fait que se poursuivre avec le souci de procurer des services payants susceptibles de procurer des revenus à l'institution. Mais c'est la multiplication de manifestations temporaires privilégiant l'événement et le spectaculaire qui a été sans nul doute la principale conséquence du souci d'accroître la venue au musée. Certains considèrent que le musée est encore interdit au plus grand nombre, au vu de la sociologie des visiteurs d'exposition, fussent-ils très nombreux, et que la culture dont il est dépositaire participe ainsi à l'exclusion des plus défavorisés. On sait que la fréquentation des musées a pu augmenter en France au cours des années quatre-vingt sans que la proportion des visiteurs au sein de la population n'évolue de manière significative, en raison de l'augmentation de la population française, du développement du tourisme culturel international et de l'intensification des pratiques des visiteurs réguliers[34]. D'autres insistent sur le fait que l'orientation vers des manifestations éphémères porte préjudice à la vocation patrimoniale des musées, à savoir la conservation des objets, l'approfondissement des connaissances, la mise en valeur des collections, la transmission d'un héritage artistique et culturel. Semblable situation a favorisé une fréquentation touristique, aux dépens de formes alternatives de rapport entre publics et musées que les écomusées français, par exemple, avaient tenté de promouvoir dans la décennie soixante-dix.

Les limites d'une politique des publics confondue avec l'ouverture *stricto sensu* sont aujourd'hui évidentes. Le dernier «front pionnier» est à cet égard le combat en faveur de l'accessibilité des musées pour les différents types de handicaps, priorité des programmes récents de réaménagement. Que faire au-delà? Dans un rapport récent J. Mark Davidson Schuster, l'un des meilleurs spécialistes des politiques culturelles comparées, s'est interrogé sur les possibilités d'intervention des musées en vue d'élargir leurs publics[35]. Sa conclusion, au vu des statistiques comparées des fréquentations de très nombreux établissements, est négative: ces établissements ne peuvent agir sur les causes réelles de leur non-fréquentation. Pourquoi ne pas admettre alors qu'il s'agit là d'établissements soutenus par ceux qui veulent bien payer, visités par ceux qui y trouvent de l'intérêt, et ignorés par les autres?

Le droit à négliger le musée apparaît aujourd'hui clairement revendiqué – par ceux, au moins, qui précisément ne le négligent pas – comme une forme plus sophistiquée de la formule traditionnelle selon laquelle le musée doit savoir laisser une partie du public à sa porte – au reste même celle-ci connaît un regain d'actualité. Cette «revendication» est nouvelle, dans la mesure où jusque-là l'appel à négliger le musée était davantage lié à l'idée de *boycott,* ainsi pour les musées d'art contemporain. Le «culturellement incorrect», lancé notamment par Jean-Philippe Domecq dans ses polémiques publiées par la revue *Esprit,* s'attaquait à la qualité des collections, et ne menaçait pas la révérence accordée à l'institution du musée elle-même.

Une première réponse à l'«à-quoi-bonnisme» est celle de la segmentation des publics. Chaque catégorie – jeunes, adultes; hommes ou femmes; scolaires, personnes du troisième âge; clientèle locale, nationale, étrangère; cadres supérieurs, classes moyennes ou autres catégories socio-

professionnelles; membres de communautés ethniques ou religieuses; visiteurs individuels, en famille ou en groupe – est alors susceptible d'un traitement particularisé. Une discrimination positive peut s'exercer afin de compenser l'absence d'intérêt manifesté par tel ou tel groupe. Des expériences ont été menées, en Grande-Bretagne et en France, en faveur de communautés culturelles spécifiques, particulièrement en proposant des expositions consacrées à leurs cultures.

Ceci débouche sur la recherche d'un nouveau partenariat entre le musée et le public, l'une des pistes les plus récentes, et sans doute les plus fécondes ouvertes par l'épuisement des perspectives habituelles. Eilean Hooper-Greenhill a bien posé l'alternative en opposant les «visiteurs qui comptent» à l'entreprise de «compter les visiteurs»[36]. Derrière l'opposition conventionnelle de la qualité et de la quantité se joue un bouleversement d'importance, qui installe, en lieu et place de la centralité de l'objet au sein du musée, celle de la rencontre entre le visiteur et l'exposition. La valeur d'usage des collections doit, en somme, l'emporter dans le musée parvenu à l'âge du post-collectionnisme. Le conservateur et muséologue américain Stephen Weil suggère ainsi qu'au sein du musée démocratique la qualité des œuvres ne vaut plus comme critère d'exposition nécessaire et suffisant: les investissements consentis par la collectivité requièrent que l'on adapte les sujets d'expositions à son attente[37]. Bref, le public est désormais au cœur de la réflexion sur la définition même du patrimoine du musée, ce qu'il n'avait jamais été à ce jour à ce point.

Eminemment idéologique, la question alimente depuis au moins une décennie un débat public où les positions sont assignées de manière commode entre réactionnaires et démocrates, entre défenseurs de la vraie culture et philistins, prompts à solder l'héritage aux ingénieurs culturels. Le plus remarquable, cependant, est l'image contemporaine du visiteur de musée telle que la donnent à lire les études et les programmes liés à l'institution: celle d'un individu dont la venue est considérée de manière apparemment *désintéressée* par rapport au regard porté sur ses ancêtres des XVIIIe-XIXe siècles. Jadis, en effet, le partage était clair entre les voyageurs, touristes et badauds, qui formaient la masse du public et devaient former leur goût, pour le plus grand avantage de la Nation à laquelle ils appartenaient, et les minces couches d'artistes, d'artisans et de spécialistes qui venaient travailler au musée. En 1936 encore, quand Henri Verne ouvre le Louvre en soirée, c'est au nom des idéaux traditionnels: «Quelque amateur raffiné, écrit-il, ou quelqu'esthéticien sublime, nous moqueront d'entreprendre une œuvre vaine, chimérique, d'oser mettre à la portée du nombre qui n'y entendra jamais rien l'art, privilège de quelques-uns. Peut-être, en effet, tous nos visiteurs ne tireront-ils du Louvre et de nos autres musées ni les hypothèses subtiles du savant, ni les enchantements délicats du connaisseur. Mais s'il est parmi eux, quelques collectionneurs inespérés, quelques artistes inattendus, cela ne suffit-il pas!»[38]

Quel administrateur oserait encore soutenir que l'émergence éventuelle d'un artiste ou d'un vrai amateur de la masse des visiteurs justifie à elle seule sa politique des publics? Aujourd'hui le musée a cessé à peu près complètement d'être un espace de travail, et simultanément l'ensemble des valeurs liées hier encore à la notion de «goût national» se sont quasiment évanouies. Il est clair que le propos s'est radicalement démocratisé, parallèlement au triomphe des valeurs de l'initiative, de l'expression, de la spontanéité, etc., dans le domaine de la pédagogie.

Enfin, l'ensemble des dispositifs désormais mis en œuvre dans les musées les plus «modernes» tendent à mobiliser le visiteur, à le faire agir ou réagir. Même au sein des musées savants, hier encore préoccupés de transmettre connaissances et savoirs, le corps du visiteur devient «flexible» en fonction de dispositifs interactifs ou d'environnements ludiques[39]. Au sein de la nouvelle économie des musées, l'»activité» du visiteur apparaît comme l'idéal à poursuivre. Ce visiteur n'est certes pas plus «réel», ou moins imaginaire, que celui des dispositifs didactiques élitistes du siècle dernier: il répond aussi à un idéal pédagogique, ou communicationnel, ou social, de quelque nom que l'on veuille le désigner. Sa forme idéale est sans doute représentée par l'utopie de l'écomusée, où le visiteur devenait acteur direct du musée lui-même. La destinée des musées d'anthropologie, particulièrement aux Etats-Unis après le NAGPRA de 1990 (Native American Graves Protection and Repatriation Act), qui donne en somme aux Indiens le droit de réclamer une partie de leurs collections, s'en trouve bouleversée: les visiteurs peuvent désormais censurer l'exposition, et tenter d'intervenir sur la propriété des collections.

Le musée du XIXe siècle, conçu par un corps d'experts pour un nombre limité d'amateurs, connaît de grandes difficultés, mais il est toujours «vivant». Doit-il reconsidérer ses collections, comme leur mode d'exposition, en fonction des attentes inédites de publics tout à fait étrangers au profil traditionnel de ses habitués, particulièrement actifs, voire prompts à saisir des formes d'interventions inédites? La légitimité de ses propriétés qui s'affirme floue en cette fin de siècle l'amènera-t-il à reconsidérer les «produits» culturels et leur place au sein d'une sphère muséale spécifique? De la réponse à ces questions dépend sans nul doute l'avenir à moyen terme des musées.

Notes:

1 Université de Grenoble II et Institut Universitaire de France.

2 Cité par W. OESCHLIN, «Le goût et les nations: débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIIIe siècle», dans: *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre,* Paris, Klincksieck, 1995, p. 401.

3 H. HEINE, *De la France,* Paris, Gallimard, 1994, p. 67. Le thème des médailles comme preuve ultime de la véracité de l'histoire date du siècle des antiquaires.

4 «Cette opération, qui évacuerait les magasins, redonnerait du lustre au culte catholique, de l'intérêt aux monuments et peut-être produirait une émulation aux arts: car l'exemple donné serait suivi», cf. F. BOYER, «Trois rapports sur la réorganisation du musée du Louvre (octobre-novembre 1815)», dans: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français,* 1965, pp. 259-263.

5 F. GUIZOT, *Histoire de la civilisation en France depuis la chute de l'Empire romain jusqu'en 1789,* Paris, Didier, 11e édition, 1869, Première leçon, p. 30.

6 Dans un article de 1845 sur Fauriel, auquel Guizot avait confié le soin d'étudier les anciennes littératures européennes, et qu'il met en parallèle dans ses mémoires avec Vitet pour illustrer le mouvement intellectuel du temps (*Portraits contemporains,* IV, cité par P. BÉNICHOU, *Le sacre de l'écrivain,* Paris, 1973, p. 150).

7 Cité par G.K. BARNETT, *Histoire des bibliothèques publiques en France de 1789 à nos jours,* Paris, Promodis, 1987, p. 93.

8 A. Riegl note très justement que le XIXe siècle voit se développer l'histoire culturelle «qui valorise le fait le plus minime», au détriment de «l'histoire événementielle de l'humanité, des peuples, des Etats, de l'Eglise». Dès lors on assiste à la «réduction constante et inévitable de cette valeur monumentale objective», au profit de «l'objet le plus insignifiant par son matériau, sa facture et sa fonction», que porte l'exclusive valorisation de l'évolution temporelle pour elle-même (*Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* (1903), Paris, Seuil, 1984, p. 55). Sur ce thème, G. Simmel écrit des réflexions très proches, sur la ruine comme «passé en soi» (chapitre VII de *Contribution à la culture philosophique; Mélanges de philosophie relativiste,* Paris, 1912).

9 F. BERÇÉ, «Le problème de la conservation *in situ* au XIXe siècle: le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir et le musée de Cluny», dans: *Entretiens du patrimoine 1992: Meubles et immeubles,* Paris, Ministère de la Culture, 1993, pp. 18-25.

10 Voir M.C. CHAUDONNERET, «Historicism and heritage in the Louvre 1820-1840: from the Musée Charles X to the Galerie d'Apollon», dans: *Art History,* 14, 4, 1991, pp. 488-520.

11 Voir R. RIPOLL, «Bouvard et Pécuchet à la recherche des Gaulois», dans: J. EHRARD et P. VIALLANEIX éd., *Nos ancêtres les Gaulois,* Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1982, pp. 331-337; E. DONATO, «The Museum's furnace: notes toward a contextual reading of Bouvard et Pécuchet», dans: J. HARARI éd., *Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism,* Ithaca, Cornell U.P., 1979, pp. 213-238.

12 *Moniteur Universel,* 8 mai 1845, cité par J.-M. LENIAUD, *Viollet-le-Duc ou les délires du système,* Paris, Mengès, 1994, p. 180.

13 Voir Cl. DIGEON, *La crise allemande de la pensée française (1870-1914),* Paris, 1959, pp. 384-450.

14 Th. FLORY, *Le mouvement régionaliste français. Sources et développements,* Paris, PUF, 1966, pp. 87-109 notamment.

15 Cité par F. LAUTMAN dans: *Quels musées, pour quelles fins aujourd'hui? Séminaires de l'Ecole du Louvre,* Paris, La Documentation Française, 1983.

16 A. DUPRONT, «Du sentiment national», dans: *La France et les Français,* Paris, Gallimard, 1972, sous la direction de M. FRANÇOIS, pp. 1423-1476.

17 R. GIRARDET, «Sur un livre de Dominique Schnapper», dans: *Le Figaro,* 28 mai 1991, p. 2, et bien sûr *Le nationalisme français 1871-1914,* Paris, 1966, p. 16.

18 G. ORWELL, *1984,* Paris, 1976, p. 234.

19 «Ce qu'est l'espèce pour les animaux et les plantes, voilà ce qu'est l'histoire pour les hommes», formule de DROYSEN, dans: *Historik,* 1882, cité par H. ARENDT, «The concept of history ancient and modern», dans: *Between Past and Future,* New York, Viking Press, 1961, p. 75.

20 Françoise CHOAY, *L'allégorie du patrimoine,* Paris, Seuil, 1992, p. 12.

21 Voir en particulier G. LENCLUD, «La tradition n'est plus ce qu'elle était», dans: *Terrain,* 1987, à partir de J. POUILLON, «Fétiches sans fétichisme».

22 Jean-Marc FERRY, «Sur la responsabilité à l'égard du passé. L'éthique de la discussion comme éthique de la rédemption», dans: *Hermès,* 10, 1991, pp. 125-137.

23 Maurice AGULHON, préface au catalogue *La sociabilité en Normandie,* Rouen, 1983, p. 11.

24 A. DAUMARD éd., *Oisiveté et loisirs dans les sociétés occidentales au XIXe siècle,* Abbeville, F. Paillart, 1983, p. 15.

25 J.G. DAIGLE, *La culture en partage. Grenoble et son élite au milieu du XIXe siècle,* Grenoble-Ottawa, Presses de l'Université de Grenoble et Editions de l'Université, 1977, p. 90.

26 Voir sur tout ceci le *Rapport de la commission des musées de province (25 octobre 1907) par Henry Lapauze,* Paris, Ministère de l'Instruction publique, 1908, pp. 1-4.

27 Publié *ibidem.*

28 Paul DUPRÉ, Gustave OLLENDORFF, *Traité de l'administration des Beaux-arts,* Paris, P. Dupont, 1885.

29 H. VERNE, *Le Louvre la nuit,* Grenoble, Arthaud, 1937.

30 Pierre BOURDIEU, Alain DARBEL, *L'amour de l'art. Les musées européens et leurs publics,* Paris, Minuit, 1969.

31 B. DIXON, A. COURTNEY, R. BARLEY, *Le musée et le public canadien,* Editions Culturcan, Canada, 1974.

32 J.-F. BARBIER-BOUVET, *Le public du musée de Grenoble,* Paris, SER, 1977; M. PETIT, *Le public du musée du Louvre,* Paris, SER, 1980.

33 D. BAYART, P.-J. BENGHOZI, *Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger,* Paris, Documentation française, 1993.

34 O. DONNAT, D. COGNEAU, *Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989,* Paris, La Découverte, 1990.

35 «The public interest in the Art Museum's Public», dans: S. PEARCE éd., *Art in Museums,* Athlone Press, 1995, pp. 109-142.

36 «Counting visitors or visitors who count?», dans: P. VERGO éd., *The Museum Time-Machine,* pp. 213-232, et «Audiences - A Curatorial Dilemma», dans: S. PEARCE éd., *Art in Museums, op. cit.,* pp. 143-163.

37 St. E. WEIL, *A cabinet of curiosities. Inquiries into museums and their prospects,* Smithsonian Institution Press, 1995.

38 *Op. cit.,* p. 40.

39 S. MACDONALD, «Un nouveau corps des visiteurs: musées et changements culturels», dans: *Publics et Musées,* 3, 1993, pp. 13-28.