



**HAL**  
open science

# L'HISTOIRE POUR ANALYSER LE MONDE CONTEMPORAIN : l'espace public et les musées

Paul Rasse

► **To cite this version:**

Paul Rasse. L'HISTOIRE POUR ANALYSER LE MONDE CONTEMPORAIN : l'espace public et les musées. MEI - Médiation et information, 1999, 10. sic\_00000227

**HAL Id: sic\_00000227**

**[https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00000227](https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000227)**

Submitted on 19 Oct 2002

**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.

# L'HISTOIRE POUR ANALYSER LE MONDE CONTEMPORAIN : l'espace public et les musées

*Paul Rasse*

*Article publié dans MEI N° 10/1999 - Histoire et communication,  
Ed. l'Harmattan*

## Résumé

L'histoire ne se répète pas on le sait ; pour autant, l'analogie avec une époque, peut-elle, permettre de forger un modèle historique susceptible de nous aider à comprendre le monde contemporain ? Nous voudrions montrer que la constitution de l'espace public au siècle des lumières, peut permettre de repenser et d'analyser l'émergence nouveaux rapport du public contemporain à la culture, singulièrement dans les musées, saisi dans ces fonctions de communication, comme espace de médiation<sup>1</sup>. Mais c'est à condition de faire un retour au travail d'Habermas quand il étudie la révolution culturelle qui conduira à la Révolution française, et dans toute l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle, à de profondes mutations sociales et politiques.../...

## Mots clefs

musées, espace public, médiation culturelle, Habermas, siècle des lumières

L'histoire ne se répète pas on le sait ; pour autant, l'analogie avec une époque, peut-elle, permettre de forger un modèle historique susceptible de nous aider à comprendre le monde contemporain ? Dans la guerre du faux par exemple Umberto Eco se pose la question à propos de l'époque médiéval ? Somme nous à la veille d'un nouveau moyen age, la Pax romana peut-elle nous conduire à envisager une crise de la pax americana ? Peut-on dire de certaines constellations du pouvoir qu'elles sont en voie de féodalisation, comparer le sentiment grandissant d'insécurité aux peurs de l'an mille, les monastères aux campus américains, havre de paix et de sérénité, en marge de la vie et de la ville. Il défend que c'est à condition d'avoir un modèle solide, nuancé et de réévaluer le monde médiéval dans sa dynamique, " car s'est bien en ce temps-là que l'homme occidental c'est forgé, et c'est en se sens que le modèle d'un moyen age peut nous aider à comprendre ce qui se passe de nos jours.

Dans cette même perspective, nous voudrions montrer que la constitution de l'espace public au siècle des lumières, peut permettre de repenser et d'analyser l'émergence nouveaux rapport du public contemporain à la culture, singulièrement dans les musées, saisi dans ces fonctions de communication, comme espace de médiation<sup>2</sup>. Mais c'est à condition de faire un retour au travail d'Habermas quand il étudie la révolution culturelle qui conduira à la Révolution française, et dans toute l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle, à de profondes mutations sociales et politiques, Le philosophe le dit et le redit (en préface de sa première et de ses dernières éditions), " je m'étais fixé pour objectif de déplier le type idéal de la sphère bourgeoise à partir du contexte historique propre au développement anglais, allemand et français du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup>, en stylisant certains traits caractéristiques d'une réalité sociale beaucoup plus complexe "<sup>3</sup>. Il construit un modèle historique sans être pour autant un historien, à partir de " matériaux de seconde main ", des ouvrages de synthèse publiés sur le sujet, De fait l'intérêt d'un idéal type dépend moins de sa réalité historique ou sociologique, que de sa pertinence heuristique ; c'est-à-dire de sa rigueur et la logique de sa construction, autant que de sa capacité à l'intelligibilité du monde. Nous nous proposons donc, ici, de mettre en évidence l'architecture du concept d'espace public, avant de l'utiliser comme grille d'analyse pour porter un regard nouveau sur la transformation de l'espace muséal dans sa relation au public.

Un travail de redéfinition nominal ne sera pas superflu car la notion d'espace public à été tellement employé et usé dans le champ des sciences de l'information et de la communication, qu'elle recouvre aujourd'hui des acceptations les plus diverses et les plus vagues. Dans un second temps, nous pourrons alors montrer son utilité

1 Je reprends ici une thèse que je développe dans " Les musées à la lumière de l'espace public, Ed. L'harmattan, collection logique sociales, 1999.

2 Je reprends ici une thèse que je développe dans " Les musées à la lumière de l'espace public, Ed. L'harmattan, collection logique sociales, 1999.

3 Habermas Jürgen, L'espace public, trente ans après, Quaderni N° 18, automne 1992, p.162.

non seulement pour analyser des pratiques originales novatrices qui subrepticement transforment l'espace muséal et avec le champ de toute la culture.

## **L'espace public au siècle des lumières.**

Habermas montre comment, à partir du XVII<sup>e</sup>, et plus particulièrement du XVIII<sup>e</sup>, la bourgeoisie parvient à s'affranchir de la domination séculaire, culturelle et idéologique, de l'aristocratie et de l'église, en se formant en public dans les salons, les cafés, les cercles de lecture qui apparaissent à la fin du XVII<sup>e</sup> et se multiplient, dans toute l'Europe, pendant le XVIII<sup>e</sup><sup>4</sup>. Ce faisant, elle se découvre de nouvelles formes de sensibilité pour la littérature et la culture. Par la discussion et dans les publications, elle apprend à cet égard, à faire usage de son jugement critique, à nourrir, à affirmer et à développer sa propre opinion. Chemin faisant, elle s'initie à l'usage public du raisonnement et se met à penser librement, non seulement à nourrir sa réflexion, mais à mettre à distance, en débat, à soumettre à discussion, la culture dont elle est imprégnée depuis des siècles, pour finalement en venir à mettre en question la légitimité du pouvoir en place et le bousculer.

La sphère publique bourgeoise est à ses origines, la sphère des personnes privées rassemblées en un public de salons. Lorsque la très belle Catherine Vivonne, marquise de Rambouillet (1586-1665) installa son cercle littéraire à Paris et non pas à Versailles, en dehors de l'étiquette, des obligations et des complications de la cour, elle inaugure de nouveaux rapports sociaux avec le pouvoir en place, mais le fait subrepticement, au point que le Cardinal de Richelieu qui dirige l'État royal fréquente assidûment son établissement. Au départ, si les précieuses font preuve d'une certaine indépendance vis-à-vis de la cour, elles en reproduisent néanmoins le modèle culturel jusqu'à la caricature, comme le note Verena Von der Heyden Rynsch, " la préciosité avait d'abord contribué à affiner les âmes, à façonner de façon plus subtile l'art de la conversation pour en faire un lieu d'échange entre les classes sociales... toutefois, son exagération tomba dans l'excès contraire : un formalisme, un maniérisme langagier qui étouffa la conversation libératrice, vivante, en fut la conséquence " <sup>5</sup>. Certes, les précieuses invitent écrivains, artistes et savants à partager leurs libations, mais elles imposent le ton ; le salon est avant tout lieu de plaisir galant, plus que de discussion savante. Ce n'est que plus tard, sous la Régence de Philippe d'Orléans, que l'aristocratie perdit sa position dominante au sein de l'espace public et même son statut qui la faisait être cet espace public. Progressivement, l'esprit et l'intelligentsia se libèrent de l'autorité de leur hôte noble et parvinrent à cette autonomie qui transformera " la conversation en critique et les bons mots en arguments " <sup>6</sup>.

Dans " Les origines culturelles de la Révolution Française ", un livre auquel Habermas rendait récemment un hommage appuyé, Chartier montre bien comment, progressivement, la cour qui était le premier destinataire de la production artistique et littéraire cède le pas aux salons et perd son rôle de direction artistique<sup>7</sup>. Progressivement, les salons se substituent aux salles de cour où le prince donnait ses fêtes et rassemblait, en mécène, les artistes autour de lui, " foyers de rencontres entre l'aristocratie et les écrivains, lieux d'un certain brassage social, instances de conversations intellectuelles indépendantes des institutions réglées et des corps établis, les salons sont le premier support de la nouvelle " sphère publique littéraire " née au commencement du XVII<sup>e</sup> et émancipés de la tutelle curiale et académique " .

Notons que sous Louis XVI, les réunions de salon sont parfois appelées Musée, comme l'écrit Rétif de la Bretonne à propos des déjeuners que M. de la Reynière fils donne dans le salon de son hôtel particulier. " On faisait des lectures de manuscrits, les poètes récitaient leurs vers, les dramatises déclamaient leurs pièces et en pressentaient l'effet. C'étaient de vrais musées " <sup>8</sup>. Le terme, explique Poulot, désigne aussi parfois, à cette époque, des sociétés savantes dont la dynamique interne s'apparente à celle des salons, à la différence près, que cette fois, leur existence ne dépend directement de personne en particulier. En effet, pour échapper à la tutelle aristocratique des grands princes, elles font le plus souvent appel à des financements privés, à des mécènes qui forment leur conseil, ou plus anonyme encore, à des souscripteurs (on compte 650 souscripteurs en 1784 pour le fameux musée de Monsieur, que le guide Thiery définit comme une société de savants ou de ceux qui veulent le devenir). Appelées encore clubs ou salons, les sociétés savantes appointent des conférenciers, disposent de salles

---

4 Habermas Jürgen, L'espace public, Ed. Payot, 1996, (1ère édition en allemand 1962, en français 1978).

5 Von der Heyden Rynsch Verena, Salon Européens, Ed. Gallimard 1993, p.41

6 Habermas, op. cit., p.42

7 Chartier Roger, Les origines culturelles de la Révolution française, Ed. Seuil 1990, p.216.

8 De la Bretonne Retif, Monsieur Nicolas, neuvième époque 1789, t. II p 365. Cité par Poulot Dominique, Musée, Nation, patrimoine, 1789 - 1815, Ed NRF Gallimard - 1997 p 94.

de réunions, de librairie et même parfois de salle d'exposition dans laquelle étaient présentés de nombreux objets de curiosité, d'art ou de sciences<sup>9</sup>.

À partir de la fin du XVII<sup>e</sup>, puis progressivement au XVIII<sup>e</sup>, les cafés où “ l'intelligence côtoie la noblesse ” se développent dans le même esprit et rencontrent un vif succès. Les cafés affirment la dimension publique du débat. À la différence des salons et comme dans les sociétés savantes, ils sont véritablement des lieux publics ouverts à tous. En tant que lieux de consommation, ils échappent à l'emprise du pouvoir symbolique de l'hôte qui invite ou qui exclut. Là, chacun peut en principe accéder, il suffit de s'acquitter d'une boisson. Les consommateurs y font l'apprentissage de la parole publique et fourbissent leurs arguments, élaborent leurs opinions, confrontent leurs points de vue, développent leur capacité de raisonnement.

L'activité critique du public, par la conversation gratuite, qui s'épanouit et se développe dans l'espace public, est la pierre d'angle de la théorie de l'espace public développée par Habermas, Il reprend là le point de vu de Kant qui caractérise le siècle des lumières par l'apprentissage de la discussion critique, au moyen de laquelle la raison doit pouvoir se déployer et progresser indéfiniment aussi loin que possible. “ Notre siècle est particulièrement le siècle de la critique à laquelle il faut que tout se soumette ” elle est le seul tribunal auquel tout doit pouvoir être soumis, alors que “ la religion par sa sainteté et la législation par sa majesté veulent ordinairement s'y soustraire ”<sup>10</sup>. “ Au XVII<sup>e</sup>, écrit Tarde à propos des salonniers, on échangeait, on discutait des jugements sur les dernières tragédies de Racine, un conte de la Fontaine, un épître de Boileau, un ouvrage Janséniste ; et, si l'on regarde de près tous ces entretiens, on voit qu'ils tendaient toujours à s'accorder, après discussion, en une même manière de voir ”<sup>11</sup>. Le débat se clôt sur un consensus. Il reprend ailleurs, se propage, étend le consensus qui reste cependant toujours sous une forme fragile, puisqu'il pourra être remis en question et soumis à débat à la prochaine rencontre.

La discussion, les opinions, ne se propagent pas seulement de proche en proche, par personnes interposées ; elles ont trouvé dans l'essor des moyens publics de communication écrite (la poste et l'édition), un support et un relais privilégié. Walder Prado rappelle d'ailleurs à ce propos qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, “ usage public ” veut dire “ usage publié ”<sup>12</sup>. Les salonniers entretiennent entre eux, et dans toute l'Europe, une abondante correspondance épistolaire, tandis que les cafés privilégieront la presse.

“ Parallèlement à la culture de salon et comme son témoignage écrit, note Von der Heyden Rynsch, se développa au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la tradition de la correspondance dans une sorte de conversation sur papier. “ Causer en écrivant, telle était la devise ”<sup>13</sup>. L'échange épistolaire suivi entre salonniers, leur permettait d'entretenir ainsi des discussions argumentées, dialectiques et suivies, sur les sujets les plus variés. La publicité de cette correspondance était en outre assurée par sa publication sous forme de recueils ; ils connurent souvent un immense succès et contribuèrent activement à la diffusion des Lumières.

Au contraire des revues de critique (plus distantes et plus laborieuses), les premiers hebdomadaires publiés sont directement partie prenants des discussions de cafés. Le “ Tatler ”, fondé à Londres en 1709, par Alios et Steeple, ou le “ Café ”, journal d'une Italie éclairée, lancé en 1764 par les frères Verrai (Pierro, l'Économiste, et Alessandro, le Philosophe) pour ne citer qu'eux, visent à maintenir la cohésion de l'ensemble multiforme des cafés de plus en plus nombreux, en alimentant les discussions, mais aussi, en les élargissant au monde extérieur, la ville, le pays, l'Europe cosmopolite des Lumières.

Chartier, montre en outre que la multiplication des publications à bon marché, accessibles financièrement et intellectuellement à un très large public va contribuer à désacraliser le livre, et avec, le statut de leurs auteurs. “ Une nouvelle manière de lire se développe qui ôte au livre son statut d'autorité ... Avec cette manière de lire s'est trouvé exercé, à large échelle et dans l'immédiateté des pratiques ordinaires, l'usage public de leur raison par

---

9 Poulot Dominique, Musée, Nation, patrimoine, 1789 - 1815, Ed NRF Gallimard - 1997, p 96. Le mot Musée est employé, par référence au fameux Muséon d'Alexandrie, ce cénacle de savants et d'érudits réunis à Alexandrie par la dynastie des Ptolémés, pour donner à produire et à discuter la science. C'est d'ailleurs pour l'essentiel la définition qu'en donne au XVIII<sup>e</sup> l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert.

10 Préface à la première édition de la critique de la raison pure, A XI

11 Tarde Gabriel, L'opinion et la foule, PUF 1989, p.87. La première édition date de 1901, p.87 p.129

12 Walder Prado J.R. Plinio, Le partage de la sensibilité, in Hermes n°10, Espaces publics traditions et communautés, Ed. CNRS, 1992, p.76.

13 Von der Heyden Rynsch Verena, Salon Européens, Ed. Gallimard 1993, p.90 91

des personnes privées dont parle Kant... Un nouveau rapport au texte s'est aussi construit, irrespectueux des autorités, tour à tour séduit et déçu par la nouveauté et, surtout, peu enclin à la croyance et à l'adhésion... détaché des dépendances et des obéissances qui fondaient les représentations anciennes... »<sup>14</sup>.

Le théâtre, la musique et la peinture, sont bientôt, eux aussi, dotés d'un public au sens spécifique du terme, à partir du moment où celui-ci finance la création artistique, qui du coup échappe à la commande de la cour ou de l'église. A partir du moment où le public assume tout ou partie des coûts de réalisation, et où il devient non seulement consommateur, mais usager payant, il est en position d'avoir un regard critique sur ce qui lui est donné à entendre et à voir. Ainsi s'opère un glissement du pouvoir esthétique, de Versailles à Paris, de la cour à la ville. Louis Sébastien Mercier, libre penseur de cette fin de siècle, donne le ton : « Le mot cour n'en impose plus parmi nous, comme au temps de Louis XV. On ne reçoit plus de la cour les opinions régnantes, elle ne décide plus des réputations, en quelque genre que ce soit ; on ne dit plus avec une emphase ridicule, la cour en a décidé ainsi. On dit nettement, elle n'y entend rien, elle n'est pas dans le point de vue... La cour a donc perdu cet ascendant qu'elle avait sur les beaux-arts, sur les lettres et sur tout ce qui est de leur ressort », et de conclure, « c'est de la ville que part l'approbation ou l'improbation adoptée dans le royaume »<sup>15</sup>

D'abord timidement éclairée par la culture et les arts, ayant appris à faire usage de sa raison, à forger ses opinions dans la discussion, la bourgeoisie en viendra à aborder des sujets plus politiques jusqu'à renverser le système aristocratique en place.

Dans la dernière partie de son livre, Habermas analyse la société contemporaine, il s'intéresse à la façon dont l'espace public évolue et surtout, comment, il se dévalue, en même temps que la transformation d'un public qui discutait la culture en un public qui la consomme. Autant les historiens se sont intéressés à la première partie de l'ouvrage d'Habermas, c'est-à-dire à la constitution de l'espace public au XVII<sup>e</sup> et aux XVIII<sup>e</sup> siècles, autant les chercheurs en sciences de l'information et de la communication se sont plutôt focalisés sur la seconde, pour analyser et critiquer le développement des médias, et généralement s'efforcer de montrer que les analyses et les prédictions du philosophe sont en deçà d'une réalité plus sombre encore<sup>16</sup>. Ce point de vue les a le plus souvent amenés à négliger le fait que le processus de constitution de la sphère publique, développé dans la première partie de l'ouvrage d'Habermas, pouvait permettre d'analyser la cristallisation d'espaces publics autonomes, capables de mettre en question la domination idéologique régnant dans la sphère publique mass-médiatique, ou tout au moins douée, à son égard, d'une certaine autonomie. Autrement dit, le concept d'espace public ne conduit pas seulement à porter un regard critique sur la société contemporaine, mais devrait permettre de repérer et d'analyser des espaces culturels originaux du point de vue de la communication, peut-être même de comprendre leurs articulations avec des transformations sociales plus globales. Ce défend d'ailleurs Habermas dans *Droit et démocratie*<sup>17</sup>. Nous nous efforcerons de montrer que l'analogie avec la constitution de la sphère publique, au XVII<sup>e</sup> siècle, peut être féconde pour analyser les mouvements de transformation de l'espace muséal, qui le conduisent à devenir un lieu de médiation ? Nous nous contenterons ici de pointer quelques aspects significatifs. Le recours à l'idéal type d'espace public va permettre un éclairage ciblé, focalisé sur les fonctions politiques et sociales du musée, précisément là où il se donne à voir au public et expose ses collections.

## **Les Musées du XIX<sup>e</sup> contre l'espace public**

Contrairement à ce qu'ils laissent à imaginer, à la façon dont ils se présentent et se donnent à penser, les musées du XIX<sup>e</sup> siècle ne sont pas l'aboutissement, la concrétisation institutionnelle du fameux mouvement de libération intellectuelle qui enfle jusqu'à la révolution et conduit des fractions de plus en plus larges de la population à se passionner pour la culture artistique et savante, jusqu'à se l'approprier, la faire sienne, la transformer. Bien au contraire, ils se constituent en rupture avec le mouvement social et culturel qui a conduit à la révolution. Sous couvert de démocratisation, de conserver et de rendre accessible au peuple les témoignages de son histoire ; sous couvert de promotion éclairée de la raison, de la science et de la culture, d'instruction publique et d'éducation des masses, le musée du XIX<sup>e</sup> procède de l'exclusion et de la soumission. Pendant la révolution, la bourgeoisie qui vient d'accéder au pouvoir hésite encore entre la fascination et la répulsion que provoquent les témoignages de

14 Chartier Roger, *Les Origines culturelles de la Révolution Française*, Ed. du Seuil, 1990, p.114 et 115

15 Mercier Louis Sébastien, *Tableau de Paris, nouvelle Édition*, Amsterdam 1782 - 1783 T. IV, p.261 - 264. Cité par Chartier Roger, *Les Origines culturelles de la Révolution Française*, Ed. du Seuil, 1990, p.217

16 « Les associations et les sociétés masculines disparaissent, les sociétés de convives se dissolvent, les clubs sont déserts, la notion des obligations liées à la vie de société qui a joué un rôle si important est désormais vide de sens ». Habermas Jürgen, *L'espace public*, op. cit., p.171

17 Habermas Jürgen, *Droit et démocratie, entre faits et normes*, Ed. Gallimard, 1997

l'ancien régime<sup>18</sup>. Face à la vindicte populaire, aux saccages et aux pillages qui en résultent, elle réagit pour protéger cet héritage, en l'instaurant comme patrimoine national. Elle en vient surtout à s'inquiéter de ne plus contrôler un processus d'émancipation qu'elle a elle-même suscité, et qui s'exprime parfois de façon paroxystique dans les mouvements de révolte, mais le plus souvent insidieusement, chaque fois que le débat s'élargit, que des fractions de la population pensent avoir leur mot à dire et le disent, et s'engagent dans des débats d'opinion sur des sujets d'intérêt général, politiques et sociaux, aussi bien que philosophiques, économiques, scientifiques ou esthétiques. En réaction, et sous couvert de démocratisation, les musées d'art et de sciences qui se créent partout en France au XIX<sup>e</sup> deviennent un élément clef du dispositif académique visant à nourrir et légitimer un discours officiel sur l'art et la science. Pour circonscrire le débat et en contrôler les ferments, les musées du XIX<sup>e</sup> siècle l'enferment dans des temples monumentaux, le confisquent en le confiant à un cénacle de spécialistes qui se l'approprient et ne donnent plus désormais à entendre qu'un discours construit, fermé et définitif. C'est un savoir sûr de lui, essentiel et intangible, qui n'offre aucune aspérité, aucune faille où pouvoir glisser un coin de contradictoire et engager la discussion.

Dans Les musées du XIX<sup>e</sup> et jusqu'à une période récente, il n'est pas question de mettre en doute les choix scientifiques ou esthétiques des conservateurs, et derrière, de l'establishment qui les forme et les juge, du pouvoir qui les nomme et finance l'institution. Le public confronté aux œuvres est dans la même situation que la bourgeoisie du XVII<sup>e</sup>, avant que l'essor de la presse ne l'amène à imaginer, à concevoir que l'on puisse mettre en question et discuter le contenu des ouvrages imprimés. Soumis au prestige du médium, le Musée fait autorité en matière d'art, d'histoire naturelle ou de représentation du progrès, comme les premiers livres font autorité en matière de philosophie, de représentation et d'interprétation du monde.

Démocratie oblige, le musée peut alors s'ouvrir et devenir ostensiblement accessible à tous. Jusque dans les années 20, l'entrée en est libre et gratuite ; aujourd'hui les tarifs sont très inférieurs au coût réel de la visite et au prix de bon nombre de loisirs populaires<sup>19</sup>. Mais, tant que ce contact avec le public n'est ni prévu ni organisé, le musée n'est de fait pour le non-initié qu'un lieu d'exclusion. On comprend que Pierre Bourdieu et Alain Darbel puissent déduire d'une étude statistique de fréquentation menée vers la fin des années 60 que leur fonction première est de légitimer la culture des classes sociales au pouvoir comme la seule qui compte, renvoyant le peuple à sa barbarie. "La statistique révèle que l'accès aux œuvres culturelles est le privilège de la classe cultivée : mais ce privilège a tous les dehors de la légitimité, en effet, ne sont jamais exclus ici que ceux qui s'excluent. Étant donné que rien n'est plus accessible ici que les musées et que les obstacles économiques dont l'action se laisse percevoir en d'autres domaines sont ici de peu, on semble fondé à invoquer l'inégalité naturelle des besoins culturels"<sup>20</sup>. Comme tout espace sacré, les musées n'ont de sens, expliquent-ils, que si les officiants ont une culture appropriée, leur permettant d'interpréter ce que l'on y produit et de s'en délecter. Tout le monde peut accéder au musée, mais n'y vont que les catégories sociales aisées, ayant acquis un capital culturel adéquat qu'elles partagent avec l'intelligentsia qui fait les musées. Les autres sont renvoyés à leur indignité, à leur barbarie, puisque s'ils y ont en principe accès, ils sont incapables, dans les faits, d'en apprécier les charmes "Si telle est la fonction de la culture et si l'amour de l'art est bien la marque de l'élection séparant, comme par une barrière invisible et infranchissable, ceux qui en sont touchés de ceux qui n'ont pas reçu cette grâce, on comprend que les musées trahissent dans les moindres détails de leur morphologie et de leur organisation, leur fonction véritable, qui est de renforcer chez les uns le sentiment d'appartenance et chez les autres le sentiment de l'exclusion"<sup>21</sup>

En instaurant le musée, comme lieu de conservation et d'exposition des collections royales, la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> renoue symboliquement avec les attributs du pouvoir aristocratique, c'est-à-dire avec les raffinements d'une culture ostentatoire qui la distingue radicalement des masses populaires<sup>22</sup>. Par-delà les vicissitudes de l'histoire, les musées assurent la continuité. Ils conservent moins les vestiges des plus grandes civilisations, que des objets d'art et de savoir commandés par les princes les plus prestigieux de ces civilisations. Ils les alignent symboliquement, comme les témoignages d'une longue filiation conduisant à la nouvelle élite au pouvoir, dont ils font l'héritière légitime des grands mécènes qui l'ont précédée.

---

18 Voir : Poulot Dominique, Musée, nation, patrimoine : 1789-1815, Ed. Gallimard NRF, 1997.

19 D'après l'estimation qu'en fait Claude Mollard "les droits d'entrée dans les musées, s'ils devaient équilibrer le coût de fonctionnement ainsi que l'amortissement de l'investissement devraient atteindre 200 francs, ce qui rendrait l'accès pratiquement impossible", Mollard, l'ingénierie culturelle" 1995. Aujourd'hui, Orsay s'autofinance à 40%, le Louvre à 28%, sources Beaux-Arts N° 152 / Janvier 1997.

20 Bourdieu Pierre, Darbel Alain, l'amour de l'art Ed de Minuit, 1969 (réédition 92), p. 69

21 Idem

22 Thorstein Veblen, Théorie de la classe de loisir, (publié en 1899 aux USA), Gallimard 1978 (Ré-édition).

Le XIX<sup>e</sup> est le siècle des musées, le mouvement se poursuit jusqu'à la seconde guerre mondiale, puis semble s'épuiser ; le musée s'est-il trop éloigné des aspirations sociales et culturelles du moment pour être déserté de la sorte par le public, les pouvoirs politiques, les artistes et les scientifiques eux-mêmes ? Il faudra attendre cette fin de siècle pour qu'ils recouvrent une nouvelle dynamique qui en les transformant, transformera aussi l'espace public de la médiation culturelle scientifique et technique.

Le mouvement de rénovation engagé maintenant depuis une vingtaine d'années se situe dans la mouvance de mai 68, alors que la critique de l'institution muséale se radicalise et met à nu sa fonction sacralisante et sans partage de la culture cultivée officielle. Elle aboutira à la création des premiers écomusées, puis des musées de société qui se multiplient, se développent, portés par une situation de crise ; crise existentielle de cette fin de millénaire, crise écologique et environnementale, crise industrielle avec la disparition de pans entiers d'activités traditionnelles, crise identitaire due à l'essor des moyens de communication, crise du monde rural promis à la désertification. À la différence des autres musées dont la création est généralement le fait du prince, décidé dans les sphères les plus élevées du pouvoir, les musées de société créés à partir des années quatre-vingt viennent de la base, généralement d'un groupe de passionnés issu de la population locale, ou pour le moins, enracinés dans le tissu économique, politique et social du territoire. Ils doivent en premier lieu faire leurs preuves devant les habitants, pour les rallier à leur cause, les convaincre de la justesse et de l'intérêt de l'entreprise. Pour cela il faut mobiliser la population, la rassembler dans des manifestations, des expositions temporaires, des conférences, des animations ; il faut engager le débat sur l'intérêt de leur patrimoine, la nécessité de le conserver, sur le sens à lui donner... Ce n'est qu'à cette condition que les projets ont des chances d'aboutir.

Le développement des musées de société se fait en marge de l'institution muséale, mais en son sein, en utilisant son aura positive. Pour l'intelligentsia du monde de la culture, le corps des conservateurs notamment, les arts et traditions populaires ne représentent en définitive qu'un genre mineur et dévalorisé. Au regard du prestige, de la notoriété, du prix des collections, que valent les séries de mauvais outils encore tout imprégnés de la sueur des gens qui les ont utilisés, les machines rafistolées de trop d'usage, les objets du quotidien arrachés à de pauvres intérieurs domestiques. Et pourtant, leur introduction dans le musée produit une rupture aussi essentielle que la bicyclette ou l'urinoir de Duchamps qui révélait la fonction sélective, sacralisante du musée, en même temps que la partialité du jugement esthétique.

La création de musées d'art populaire au sein de l'institution muséale, se joue sur le même registre, elle montre que toutes les cultures, si pauvres et prosaïques soient-elles en apparence, sont dignes d'être préservées, représentées, étudiées, bref, dignes des mêmes égards que les beaux-arts. Et de la même façon, que les savoir-faire et les savoirs populaires, médicaux, techniques, magiques, ont droit de cité dans le musée et méritent la même attention que les savoirs savants. De la sorte, les conceptions d'une culture réduite aux seules composantes cultivées, évoluent vers celles d'une culture conçue comme civilisation, au sens où l'entendent les ethnologues et les historiens.

En fait, il s'agit moins d'opposer la culture classique et humaniste à la civilisation, que de considérer la première comme un élément essentiel de la seconde. Dès lors que l'institution fait une place aux cultures populaires négligées et menacées, en leur offrant des espaces où se penser, s'exprimer, se défendre, il devient possible de voir comment les cultures saisies dans leur diversité, leurs interrelations et leur dynamique s'articulent entre elles. Les musées, qu'ils soient d'histoire, de sciences, techniques et industriels, d'art contemporain, de beaux-arts, d'art et traditions populaires, travaillent alors tous dans cette perspective, puisqu'ils présentent la culture sous ses innombrables facettes, dans sa globalité, sa diversité et sa dynamique. Ce n'est plus seulement la culture des élites que le musée expose ostensiblement, c'est la société toute entière qui se donne désormais en représentation, qui est mise en discussion dans le champ muséal, une société dont chacun est partie prenante.

L'enjeu n'est plus seulement affaire de goût, il oppose aux conceptions d'une esthétique a-historique évanescence, désincarnée, exempte de toutes contingences matérielles et de toutes analyses sociales en termes de pouvoir, une approche globale, historique, économique, politique et sociale de la diversité des cultures ; car ce qui est donné désormais à penser à travers l'idée de culture/civilisation, c'est la société dans ses différentes composantes, dans

son histoire, au travers des différentes forces qui la travaillent et la transforment. Ainsi, les musées deviennent-ils un espace communicationnel mis publiquement à la disposition de la société, à l'aide duquel elle se met en débat, se pense et se représente dans sa dynamique historique. Car ils conservent, étudient, mais aussi présentent à l'état de témoins authentiques, une part importante des éléments constitutifs de sa mémoire. Le musée reste par excellence un élément-clé du dispositif patrimonial hérité de générations précédentes, complété par les générations présentes et interprété par elles, pour donner du sens à leur présent, puis transmis aux générations futures. Mais cette fois, la patrimonialisation, c'est-à-dire la sélection et l'interprétation des éléments constitutifs de cet héritage, fait l'objet d'un débat associant de larges fractions de la population, conservateurs, chercheurs, étudiants, érudits, militants, visiteurs.

Au plan synchronique, la définition des collections patrimoniales est élargie à la civilisation tout entière et à tous les domaines susceptibles d'en témoigner. Tout objet peut entrer dans le musée du moment que les habitants lui accordent une valeur symbolique, celle de révéler tel ou tel aspect de leur culture. Au plan diachronique, l'histoire issue de l'interprétation de ces collections, bouscule les habitudes et la bienséance qui présidait jusque-là à la patrimonialisation, en raison, à la fois de la diversification des collections, et à la fois de la diversification des regards portés sur elles.

Les musées de société inaugurent de nouveaux rapports à la culture, la grande masse du peuple n'est plus seulement conviée à venir s'extasier des richesses artistiques produites pour les grands princes qui l'ont dirigée, elle a accès aux musées pour y produire et y penser sa propre culture, saisie dans ses rapports aux autres cultures. Le grand public n'est plus seulement sollicité pour apprendre et confronter son inculture aux cultures savantes. Il peut y présenter et y voir les savoir-faire populaires, réfléchir aux rapports qu'ils entretiennent avec les autres formes de connaissance scientifique et technique<sup>23</sup>. Il peut donner son avis. Ce faisant il s'arroge le droit de discuter les représentations érudites de la culture, des sciences, du progrès, à partir de son propre point de vue, naïf, commun, empirique de citoyen. En s'engageant aux côtés du musée, les populations locales contribuent à l'élaboration, voire au renouvellement des approches savantes ; dès lors, que le musée encourage des chercheurs à travailler sur les collections populaires, sur des sujets jusque-là négligés, et avec des problématiques différentes<sup>24</sup>.

La mutation la plus importante est moins celle du contenu, que du rapport à ces contenus. Dès lors que le musée devient accessible à l'expression de nouvelles formes de création, qu'il devient musée de civilisation et que la constitution de collections, leur interprétation et leur exposition fait l'objet d'un vaste débat, le rapport de domination qu'il incarnait est battu en brèche. Cependant, ce qu'il perd en sacralité, il le gagne en devenant un forum, où se débattent les controverses, une place publique où se rencontrent des groupes sociaux diversifiés, chacun apportant ce qu'il juge intéressant, s'efforçant d'en expliquer le pourquoi et acceptant d'en discuter.

On sait finalement encore assez peu de choses du public des musées, si ce n'est qu'il progresse en nombre et en diversité, surtout dans les musées de société, même si ce n'est sans doute pas dans des proportions aussi importantes qu'on pouvait l'imaginer au début des années 90. Au public traditionnellement érudit et cultivé, réalisant encore l'essentiel des visites, viennent s'ajouter de nouvelles fractions de la population qui vont occasionnellement dans les musées. Car le musée, comme aucune autre institution culturelle est un lieu d'hospitalité, d'accueil du visiteur étranger au lieu et au sujet. Quelques études commencent tout juste à être publiées, qui montrent que les visites se font essentiellement à plusieurs, en famille (36% du public), avec des amis (23%), en couple (21%), en groupe (11%)<sup>25</sup>.

On se demande pourquoi jusqu'à présent les chercheurs avaient fait preuve d'une telle cécité, et considère le sujet isolément alors que la dynamique du groupe infère sur de la visite, que le groupe est propice à la discussion, à la mise à distance de ce qui lui est présenté, à l'expérimentation, là aussi, de nouveaux rapports à l'art et à la culture. Les relations qui se nouent entre les visiteurs ne cessent maintenant d'étonner les chercheurs

---

23 Peut-être y verra-t-il un jour, par exemple comment dans l'industrie, le mouvement de théorisation des savoirs empiriques et leur transformation en savoirs scientifiques et techniques appliquée par le bureau des méthodes a conduit à la déqualification de l'ouvrier de métier et à sa soumission aux nouvelles normes de production, à l'organisation scientifique du travail.

24 Voir : Rasse Paul, Médiation, histoire, culture et muséologie de l'entreprise, in L'entreprise et ses mémoires. Communication et organisation N° 7-1995 (L'entreprise et ses mémoires), Ed. ISIC Université de Bordeaux III.

25 Sources : Développement culturel N° 105 octobre 1994, d'après un sondage de 1993

qui enregistrent et étudient les discussions se tenant autour des expositions. Manon Niquette explique que les visiteurs en groupe nomment les objets, les décrivent, lisent à haute voix les cartels, complètent les informations<sup>26</sup>. “ Les conversations commencent et s'interrompent sans cesse ”, notent Hensel et Dierking<sup>27</sup>. “ Au sein du groupe, elles permettent d'attirer l'attention des autres en direction de l'objet ”, mais plus que cela “ les conversations qui se déroulent face à un élément de l'exposition participent d'une conversation plus globale qui se poursuit tout au long de la visite ”. Le groupe met en discussion ce qui lui est donné à voir, chacun le commente, le rattache à sa propre expérience, en donne son interprétation, jusqu'à ce qu'en fin de compte le groupe s'accorde sur une opinion définissant son impression générale.

L'exposition diffère des autres supports de communication. Elle s'offre naturellement à la distanciation. Le parcours du visiteur, même quand il est prévu et organisé par les muséographes, lui laisse la possibilité d'aller à son rythme, d'avancer, de revenir, de faire le tour, de s'arrêter, de se rapprocher, de s'éloigner, de repartir, de faire sa propre visite au gré des envies du moment, du temps dont il dispose, des gens avec lesquels il partage l'expérience. Car l'exposition est aussi, nous l'avons vu, un espace d'interaction sociale entre les membres d'une famille, d'un groupe d'amis, d'un couple, qui ont décidé de faire la visite ensemble, mais aussi avec les autres visiteurs, qui sont là eux aussi au même moment ; et tous de s'observer, d'apprendre les uns des autres. Chaque groupe génère sa propre dynamique, qui fait la dynamique propre à chaque visite, en fonction de ce qu'il est, des expériences qu'il réunit, des liens qu'il tisse, des discussions qu'il provoque, de ce matériel social qu'il réactualise et enrichit. Pour tout cela, le musée est un espace public privilégié pour la discussion, il devient un lieu de controverse nous dit Macdonald, où le public, ajoute Davallon “ manifeste son goût et son opinion, en venant, ou ne venant pas, en critiquant ou non ”<sup>28</sup>.

## Conclusion

Ressaisissons l'ensemble : l'idéal type historique d'espace public nous a permis de mettre en question l'espace muséal précisément là où il devient espace de communication, de façon à cerner les enjeux que recouvrent, à cet endroit, les mutations en cours. Nous l'avons vu, Habermas définit l'espace public comme une lente maturation du corps social. Quant au XVIII<sup>e</sup>, de larges fractions de la bourgeoisie s'approprient et transforment les productions culturelles jusque-là dominées par l'aristocratie, en se constituant en public amateur s'arrogeant le droit de les mettre en discussion dans les cafés, les salles de spectacle, les revues, la presse. Le débat quitte les palais et de proche en proche, gagne toute la cité, puis passe de ville en ville, quand l'essor de la presse et de l'édition en assure la publicité. Le contenu même, les formes d'expression culturelle en sont affectées, elles évoluent du fait que des catégories nouvelles de public font état de leurs goûts et de leurs aspirations. Mais en même temps, les rapports du public à la culture se transforment, dès lors qu'il s'arroge le droit au jugement critique, jusqu'à s'émanciper d'une esthétique élaborée dans le microcosme des cours princières.

Cette théorie de la naissance de l'espace public, nous l'avons utilisée comme un paradigme, pour analyser comment évoluent les fonctions sociales du musée considéré comme espace de communication. Car au départ, rappelons-le, quand les premiers établissements se créent dans le sillage de la Révolution française, ils se constituent contre l'espace public ; sous prétexte de démocratisation de la culture, des sciences et des techniques, ils enferment le débat et le réservent à une petite minorité. Cette dernière s'érige, de la sorte, en héritière du patrimoine légué par les princes, qu'elle complète à sa façon, comme autant de témoignages de sa légitimité à avoir l'exclusivité du bon goût. Une confiscation idéologique que dénonce, à partir des années 1970, une poignée de muséologues. À travers leur critique acerbe de l'institution, ils prônent, en quelque sorte, un retour à l'espace public. Ils inventent un nouveau concept de musée : l'écomusée dont le projet est de mettre en débat et de révéler le patrimoine, les témoignages artistiques, scientifiques et techniques qui ont forgé un territoire, de façon à le conserver, l'interpréter, le communiquer.

La perspective de tout cela, s'il en est une, se situe au plan de l'esthétique et de la citoyenneté. Les musées ne proposent plus seulement des formes d'acculturation aux savoirs scientifiques ou à la culture cultivée. Ils ne donnent plus seulement à voir les goûts du prince, les choix d'une intelligentsia, la logique savante des chercheurs. Grâce aux musées de société, ils ont élargi leur champ d'intervention à la société tout entière, aux cultures populaires y compris celles des minorités, au travail artisanal et industriel, à l'environnement, et même

---

26 Niquette Manon, Quand les visiteurs communiquent entre eux, la sociabilité au musée, Lettre de L'OCIM N° 36, 1994

27 Hensel K, *Families in a museum : interactions and conversations at displays*, New York, Columbia University, teachers College, cité in Dierking Lynn D, Rôle de l'interaction sociale dans l'expérience muséale. *Publics et musées* N° 5, Ed PUL, 1994.

28 Macdonald Sharon, Un nouveau corps des visiteurs : Musées et changements culturels, *Publics et musées* n°3/1993, p.21  
Davallon Jean, L'évolution du rôle des musées, Lettre de L'OCIM N° 49, 1997, p.7.

pour certains d'entre eux, aux préoccupations sociales ou politiques du moment<sup>29</sup>. Ils deviennent des lieux où s'explorent de nouveaux rapports à la culture, où la soumission au point de vue cultivé et savant fait place à la discussion, par laquelle chacun se découvre en capacité à faire état de son jugement, à débattre de ce qui lui est donné à apprendre, à voir, à apprécier, à partir de ce qu'il est, de ce qu'il sait, de ce qu'il veut devenir<sup>30</sup>.

Sur le terrain, les choses sont bien sûr loin d'être aussi évidentes. Les musées de société ont ouvert la voie, et au début au moins, fourni tout l'effort, dans l'indifférence générale, quand ce n'était pas le mépris de l'establishment. La plupart ne sont encore que des lieux de mémoire, s'en tenant à une représentation idéalisée et idéologique du passé. Quant aux vieux démons élitistes, ils continuent de hanter l'institution et notamment les musées d'art que le public populaire ne fréquente toujours pas. Mais ce monde-là change, évolue, et ce qui était exceptionnel hier, devient exemplaire et tend à se généraliser en raison de la publicité faite aux expériences novatrices dans les revues professionnelles. Tandis que le public, lui, au fur et à mesure de ses visites, devient plus exigeant, véritablement expert de l'exposition, capable de juger et du contenu et du dispositif de médiation<sup>31</sup>.

---

29 La meilleure réalisation en la matière est probablement celle du Musée de civilisation à Québec - Voir notamment Arpin Roland, Le musée de civilisation concepts et pratiques, Ed. Multimondes, 1992.

30 C.F. Rasse paul, La Muséographie Scientifique et Technique, Nouvel Espace Public, Université Grenoble III, 14 novembre 1996, actes du Xème congrès des Sciences de l'information et de la communication : Information communication et techniques, regards sur la diversité des enjeux, Ed. SFSIC/Inforcom, 1996

31 Le Marec Joëlle, Repenser la relation du musée, in La révolution de la muséologie des sciences, sous la direction de Schiele Bernard et Koster Emlyn H, Ed PUL, 1998