



HAL
open science

**Compte-rendu de Paul Rasse, Les musées à la lumière
de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux.
Paris/Montréal: L'Harmattan, 1999**

Noël Barbe

► **To cite this version:**

Noël Barbe. Compte-rendu de Paul Rasse, Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux. Paris/Montréal: L'Harmattan, 1999. *Ethnologie Française*, 2003, pp.715-719. halshs-00114851

HAL Id: halshs-00114851

<https://shs.hal.science/halshs-00114851>

Submitted on 17 Nov 2006

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.

Paul Rasse, *Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux*. Paris/Montréal : L'Harmattan, 1999, (coll. Logiques Sociales), 238 pages.

Paru dans *Ethnologie française*, XXXIII, 4, 2003 : 715-719.

Encore une publication sur les musées pourrait-on se dire au vu du titre du livre de Paul Rasse. Cette prime impression est rapidement tempérée par son approche originale, appuyée sur la notion d'espace public, du dispositif muséographique français depuis la Révolution. Le dessein de l'auteur est en effet d'user de cette notion qui a fait le renom de Jürgen Habermas¹ “ comme grille d'analyse pour porter un regard nouveau sur la transformation de l'espace muséal dans sa relation au public ” (p 19). Il s'agit bien là d'un projet d'histoire -froide et chaude- politique et sociale des musées.

Dans une première partie l'auteur s'attache rapidement, comme d'ailleurs les historiens auxquels il fait référence², à la constitution de l'espace public aux XVIIIe et XVIIIe siècles : l'apparition de l'espace public comme “ l'aboutissement d'un long processus historique lié à une transformation profonde du tissu économique et social de l'époque ” (p. 22-23), l'espace public comme forme de rassemblement de personnes privées en un public de salons et de cafés qui forme ses opinions sur les productions culturelles jusque là dominées par l'aristocratie, les supports de cet espace (conversation, presse, financement des productions culturelles). In fine, éclairée par la culture et les arts, ayant appris à se forger des opinions dans la discussion, la bourgeoisie abordera les questions politiques et revendiquera un rôle dans l'organisation de l'Etat³. S'appuyant donc sur une re-politisation de la notion de public⁴, l'auteur distingue trois moments dans l'histoire des musées depuis la Révolution.

Dans un premier temps les musées ne sont pas ouverts, “ offerts à la discussion et à la critique ”(p. 49). Pire, au XIXe siècle ils se sont développés en réaction à l'espace public et aboutissent “ à l'inverse, à faire du musée cette institution désuète, élitiste, repliée sur elle-même ” (p. 49) jusqu'à ces dernières années.

Dans le domaine des beaux-arts, si la période pré-révolutionnaire se caractérise par une revendication de l'ouverture des collections de peinture par un certain public, les musées post-révolutionnaires, au nom de la civilisation et de l'éducation, protègent les collections royales et les ouvrent au public, importent et dupliquent des œuvres, les arrachant par là au temps et au lieu au nom de leurs vertus universelles⁵, conception esthétique qui “ ne prédispose pas au débat ” (p. 54-55). Ces musées maintiennent la population à distance tant par un repliement du débat sur le classement des collections au sein d'une petite communauté érudite que par la fermeture des lieux d'exposition jusque dans la seconde moitié du XIXe siècle. Par ailleurs, la gratuité des musées jusqu'en 1920 rendant impossible l'expression de ses choix culturels par le public, la configuration des collections est le résultat du choix des conservateurs, généralement des professeurs et des notables locaux choisis

¹ Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1993. Cette notion a été utilisée dans l'analyse d'autres domaines comme par exemple, et sans souci d'exhaustivité, la recherche médicale (cf. Nicolas Dodier, “ L'espace public de la recherche médicale. Autour de l'affaire de la ciclosporine ”, *Réseaux*, 95, 1999, p. 109-154), les rapports sciences et médias (cf. la partie III du numéro 27 de la Revue *Hermès* paru en 1997 : “ Les savoirs dans l'espace public ”). Pour une mise en perspective récente de cette notion, cf. Yves Sintomer, *La démocratie impossible? Politique et modernité chez Weber et Habermas*, Paris, La Découverte, 1999.

² Principalement Roger Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, chapitre II.

³ Yves Sintomer condense de façon pratique la définition habermassienne de l'espace public de la façon suivante : “ Lorsqu'il émerge à cette époque, l'espace public s'autodéfinit comme le rassemblement de personnes privées faisant un usage public de leur raison. Il s'incarne dans une série de lieux réels (cafés, clubs, journaux, salon...) où une fraction assez retirée de la population, les bourgeois cultivés s'exerce à une citoyenneté naissante qui n'a pas encore son nom, mais dont la force de subversion révolutionnaire ne tardera pas à s'imposer à la face de l'Ancien Régime ” (p. 228).

⁴ Le lecteur aura compris que nous sommes loin du public dans le sens habituellement entendu par les études de fréquentation des publics sur lesquelles Paul Rasse revient dans une dernière partie.

⁵ Dans son rapport sur le vandalisme, l'abbé Grégoire écrit : “ Assurément, si nos armées victorieuses pénètrent en Italie, l'enlèvement de l'Apollon du Belvédère et de l'Hercule Farnèse serait la plus brillante des conquêtes ”, cité dans Francis Haskell, Nicholas Penny, Nicholas, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen. 1500-1900*. Paris Hachette, 1988, p. 128.

par l'Etat et les maires⁶. Seuls les artistes créant un espace public réussissent à s'imposer par sa médiation. Paul Rasse cite Géricault et son exposition publique en 1820 à Londres. La même analyse pourrait être appliquée à Gustave Courbet et son "pavillon du réalisme" en 1855 ou à son exposition à Ornans en 1850.

La spécialisation du débat ainsi que l'absence du public sont également les deux opérateurs de l'exclusion de l'espace public des musées des sciences et des techniques. Si, dans un contexte de constitution des sciences naturelles, les cabinets de curiosités étaient des lieux de sociabilité mettant en relation savants et érudits autour de discussions classificatoires ; l'institutionnalisation de la recherche, la fermeture des musées à un public de non-spécialistes, le passage à une épistémè classique mettant en avant la différence et imposant un point de vue unique permettant la comparaison et le cumul des résultats feront des muséums un espace d'érudition et de vulgarisation ; c'est-à-dire un dispositif à sens unique où le public n'intervient pas dans les projets muséographiques. La science ne quittera pas pour autant l'espace public, se transposant dans des réunions de sociétés savantes, des conférences ou des publications. Pour leur part, hors de tout débat, les musées d'histoire naturelle passeront à côté des révolutions scientifiques majeures⁷.

De la même manière, si les musées des techniques trouvent leurs origines dans les expositions universelles, ils se constituent en opposition avec ces manifestations populaires constituées en espaces de débats, préférant la taxinomie aux présentations contextuelles et imposant l'hégémonie du point de vue savant.

Jusqu'à une période récente qui voit un renouveau de la muséologie, les musées ne s'offrent donc pas comme un espace public mais constituent une institution produite et contrôlée par la bourgeoisie jusque dans leurs références stylistiques -le temple antique, le palais renaissance et la basilique médiévale- qui tendent à rendre sa culture indiscutable.

Dans le mouvement de retour au public caractérisant le renouveau muséographique des vingt dernières années, Paul Rasse accorde un rôle important à deux types d'expériences : l'émergence des "cultures populaires" au musée et la diffusion de la "culture scientifique et technique".

A l'origine du Musée de l'Homme en 1937 se trouve une double volonté de démocratisation du musée et de réhabilitation des "cultures populaires et exotiques". Pour autant, si Paul Rasse sent chez Georges-Henri Rivière une conception du musée "comme espace où le public puisse mettre en question les représentations de la culture et leurs significations" (p. 105), l'aventure se termine près du Jardin d'Acclimatation où la moitié des espaces est consacrée "à une immense réserve visitable, organisée à l'attention des chercheurs et des érudits sur des principes systématiques" (p. 106) et dont on imagine que le public n'y voit que de l'érudition, où la scénographie "appelle au recueillement silencieux, plus qu'à la discussion" (p. 107). Dans une certaine mesure, c'est ce même hiatus dans ce qui doit représenter la culture qui est à l'origine de la "fin de l'utopie communautaire" (p. 116) de l'Ecomusée du Creusot où les choix d'éléments patrimoniaux et de leur sens font tourner "au vinaigre" (p. 116) les relations entre les autochtones et l'équipe muséale⁸.

De son côté, dans les années 1980, la Culture Scientifique et Technique est diffusée dans des expositions de vulgarisation où le public est transformé en cible d'un dispositif d'éducation de masse. Nous sommes donc loin des déclarations sur les questions démocratiques autour des choix scientifiques et techniques qui ont inauguré son mouvement de développement. Le savoir est présenté de façon à ce que le public ne puisse jamais avoir accès aux conditions sociales de sa production.

Si dans cette seconde phase le public est présent, il est avant tout constitué en visiteur passif, et non comme l'acteur qu'il serait dans les musées de société, "intervenant directement ou indirectement sur le contenu même du musée qu'il transforme en espace public" (p. 134). Tout comme durant la Révolution française, une partie de la population -l'équipe à l'origine de la création d'un musée de société- a une conscience des intérêts collectifs face à l'avenir et doit convaincre le reste de la population, les élus, les financeurs ainsi que légitimer la production historique et identitaire qui résulte de son projet. Par ailleurs, la "culture" glisse d'une conception cultivée vers celle "d'une culture conçue comme civilisation, au sens où l'entendent les ethnologues et les historiens" (p. 147). Ainsi, par ces changements de procédures inaugurales et d'objet, les musées de société instaurent de nouveaux rapports à la culture : le peuple n'est plus convié à venir s'extasier des richesses artistiques accumulées par les puissants, "mais pour y produire et y penser sa propre culture, saisie dans son rapport aux autres cultures" (p. 149).

⁶ A propos de l'émergence de l'espace public au XVIII^e siècle, Paul Rasse note qu' "à partir du moment où le public assume tout ou partie des coûts de réalisation (...), il est en position d'avoir un regard critique sur ce qui lui est donné à entendre et à voir" (p. 34).

⁷ L'auteur fait ici référence à Jean-Marc Lévy-Leblond pour qui l'absence de travail critique des sciences est un obstacle au développement de la recherche contemporaine.

⁸ Sur une analyse de l'expérience de l'Ecomusée du Creusot, cf. Octave Debary, *La révolution du Creusot ou l'industrie cultivée*, rapport à la Mission du Patrimoine ethnologique, 1996 ainsi que *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2002.

De la même manière, les musées des sciences font retour à l'espace public, dans un positionnement incertain entre lieu d'information scientifique où la raison est toujours du côté des scientifiques et lieu de débat sur la protection de l'environnement comme dans le cas du projet du musée du loup dans le parc du Mercantour. A travers l'analyse de la politique de la Cité des Sciences et de l'Industrie en matière de nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC), Paul Rasse dégage trois conceptions de la médiation dans ces musées : vulgarisation des savoirs scientifiques, lieu-ressource dans lequel butine le visiteur solitaire, lieu de discussion et de brassage des idées.

Dans une dernière partie portant sur l'examen de la notion de public et de sa construction statistique, Paul Rasse s'intéresse au caractère dynamique des pratiques des visiteurs constituant le musée en " espace du public en groupe " (p. 200). Il met particulièrement en avant, chez les visiteurs occasionnels, une économie des pratiques culturelles qui permet des formes de sociabilité et d'échange au sein du groupe familial ou amical. Dans ce cas, la capacité de critique du musée est plus forte que dans le cadre de pratiques qui s'inscrivent dans une volonté d'accéder aux valeurs des catégories sociales supérieures, position qui risque d'émousser tout regard distancié.

Cet ouvrage peut être certes lu comme un texte d'histoire des musées où la périodisation s'appuierait sur la notion d'espace public. Quatre moments en émergeraient : les musées des beaux-arts comme instrument de conquête de l'espace public par la bourgeoisie face à l'aristocratie d'ancien régime, le retrait de l'espace public, l'intérêt pour un public-récepteur, une réintégration dans l'espace public. On pourrait ici noter l'optimisme de Paul Rasse quant à l'importance de cette réintégration, mais, plus que cela, cette mise en perspective historique autorise un certain nombre de pistes de réflexions praticiennes⁹ dans le domaine de la culture administrée et de ses modalités d'existence. Retenons-en provisoirement et brièvement quelques-unes.

L'opposition vulgarisation/espace public, renvoie en partie aux rapports entre la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle. Dans la visée de Paul Rasse, la perspective serait moins celle d'une démocratisation que d'une démocratie, moins celle d'une volonté de rendre accessible à un public socialement élargi une culture valeur-en-soi et production professionnelle que d'une réhabilitation d'expressions culturelles socialement dominées et un élargissement de la production culturelle. Dans le domaine du musée, il resterait à explorer la façon dont se construisent ou peuvent se construire concrètement ces expressions et ces productions lorsque l'on dépasse les seuls musées de société non-professionnalisés.

De plus, au-delà des musées de société, comment et avec quels types de forum ou d'arène¹⁰, si l'on souhaite que la culture classique et humaniste soit " un élément essentiel " de la culture comprise comme civilisation (p. 148), la démocratie culturelle peut-elle faire retour sur la démocratisation, comment des expressions culturelles dominées peuvent-elle se voir reconnaître une légitimité à participer au débat sur des productions professionnelles ?¹¹ Comment construire une arène qui permette de faire exister ensemble ces deux grandeurs, de façon à ce que la culture ait à voir avec " la représentation du travail qu'une société fait sur elle-même " ?¹²

A plusieurs reprises, Paul Rasse oppose les présentations taxinomiques comme forme muséographique savante aux présentations contextuelles présentées comme plus appréhendables par le public (p. 89-90, p. 106 par exemple), comme si elle s'expliquaient elles-mêmes. Ne s'agit-il pas là de la reproduction d'un Grand Partage¹³ ? Prenons l'exemple d'un petit musée consacré à la taille des pierres précieuses dans le Haut-Jura. D'un côté des vitrines contenant des pierres pour illustrer les différents types créés par les gemmologues -présentation taxinomique-, de l'autre une démonstration de taille de pierres précieuses -présentation contextuelle. Double réduction. La classification des gemmologues est présentée sans les outils qui ont conduit à la dresser, les outils des lapidaires sont présentés sans la classification à laquelle leur mise en action a donné lieu. La première, validée par une science sans outils, apparaît comme porteuse d'une valeur de généralité dans laquelle viendraient se loger, comme privés de savoir les seconds¹⁴.

⁹ De ma posture de conseiller à l'ethnologie dans une Direction Régionale des Affaires Culturelles.

¹⁰ Ces notions sont empruntées à Nicolas Dodier, *op. cit.* et à Michel Callon, Pierre Lascoumes et Yannick Barthe, *Agir dans un monde incertain*, Paris : Editions du Seuil 2001.

¹¹ D'une certaine manière Paul Rasse voit dans le Festival d'Avignon " off " un dispositif permettant un tel retour (*Le Monde*, 4 juillet 2002), point de vue contesté par Emmanuel Pedler (*Le Monde*, 8 juillet 2002). Sur une expérience concernant les " beaux-arts ", cf. Noël Barbe et Jean-Christophe Sevin, " Un après-midi à Flagey ", *Ligeia*, 41-44, 2002, p. 172-175.

¹² Michel de Certeau, *La culture au pluriel*. Paris : Éditions du Seuil, 1993.

¹³ Bruno Latour, " Le grand partage ", *Revue du MAUSS*, 1, 1988, p. 27-64.

¹⁴ Sur cet exemple précis, cf. Noël Barbe et Anne Thierry, " Du dur et du moins dur. Ou de la manière dont les lapidaires haut-jurassiens classent les pierres précieuses " , *Barbizier*, 23, 2000, p. 59-72.

De ce point de vue ne faut-il pas travailler à la mise au point de formes muséographiques qui donnent à voir leur genèse -tant dans le domaine des musées des sciences “ dures ” que des musées de société recourant aux sciences sociales- évitant par là-même de faire du musée un espace d’aliénation¹⁵ ?

Noël Barbe

Direction Régionale des Affaires Culturelles, Besançon

Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire sur l'Institution de la Culture (UMR 2558 : ministère de la culture-CNRS)

¹⁵ Au sens d’Henri Lefebvre, c'est-à-dire ce qui sépare un objet de son processus de fabrication.