Le musée national entre principe républicain et question démocratique

Julien Bordier

▶ **To cite this version:**

Julien Bordier. Le musée national entre principe républicain et question démocratique. Sociologie. Université Paris X, 2012. Français. NNT : 2012PA100028 . tel-01252049

HAL Id: tel-01252049
https://shs.hal.science/tel-01252049

Submitted on 7 Jan 2016

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

UNIVERSITE PARIS X – OUEST NANTERRE LA DEFENSE

ECONOMIE ORGANISATION SOCIETE

THESE DE DOCTORAT

SOCIOLOGIE

JULIEN BORDIER

LE MUSEE NATIONAL

ENTRE PRINCIPE REPUBLICAIN ET QUESTION DEMOCRATIQUE

Thèse dirigée par Patrick Cingolani

soutenue le lundi 23 janvier 2012

Membres du jury :

Anne Kupiec, Jean-Louis Déotte, Christian Laval et Anselm Jappe

Le musée national entre principe républicain et question démocratique

Résumé

Invention révolutionnaire, le musée d'art ouvert au public est une institution qui offre un espace contradictoire, cela à plusieurs niveaux : dans les origines conflictuelles du musée, dans la validation de ses relations avec un pouvoir institutionnalisé, dans la conceptualisation de sa dimension publique. Une approche croisée de l'histoire de l'institution et de l'évolution de la question politique nous fera relever précisément ces contradictions et mettra en évidence une tension entre deux pôles antagonistes, en dialogue constant, le principe républicain et la question démocratique. Cette tension s'avère pertinente pour évoquer les musées nationaux et les politiques culturelles de la Cinquième République. On voit alors en quoi le musée national est une institution républicaine et dans quelle mesure la « démocratisation culturelle » s'articule avec la question démocratique. C'est à partir de ces réflexions que l'on peut questionner l'évolution des musées nationaux à partir des années 2000 et leur vaste mouvement de réforme. La réforme des musées nationaux se présente comme la modernisation de leur mode de gestion. Nous en analysons les effets dans deux cas significatifs que sont les musées du Louvre et d'Orsay, à partir de la dimension législative de ces mutations, de déclarations publiques des directions des établissements et d'entretiens réalisés avec des personnels de ces musées. Après avoir contextualisé/caractérisé ce mouvement de réforme, celui-ci est interrogé à partir de la tension définie plus haut entre principe républicain et question démocratique. On verra comment cette tension se reconfigure et se déplace dans un nouveau type de musée, le musée-entreprise.

Mots-clés :

musée, république, démocratie, gestion, politique culturelle, espace public

National museum between republican principle and democratic question

Abstract

As a revolutionary invention, art museum opened to the public in France is an institution that offers a contradictory space, in different levels: in the conflicts of the origins of the museum, in the validation of its relation of an institutionalized power, in the conceptualization of its public dimension. Mixing the particular history of this institution with an evolution of political issue, is a way to name these contradictions. This highlights a tension between two antagonistic poles, but in a constant dialogue, republican principle and democratic question. This conflictual dialogue has to be understood as an identification process and its crisis. This tension appears relevant to analyze national museums and cultural Policy during the french Fifth Republic. Therefore, national museum seems to be a republican institution and how "cultural democratization" enunciate itself with democratic question. From these reflexions, evolution of national museums and cultural Policy since 2000, and, the large amendments they know, are analyzable. Amendment of national museums presents itself as a modernization of their management and administration, by alleviating their ministerial tutelage. We analyze these amendments effects from two examples, Louvre and Orsay museums, by studying legislative dispositions, public statements of their directorate and interviews with employees in the museums. After this amendment movement has been contextualized and defined, it is analyzed from the tension between republican principle and democratic question. It is reconfigured and shifted in a new kind of museum appearing: company-museum.

Key-words:

museum, republic, democracy, management, cultural Policy, public sphere

Des remerciements...

… pour avoir accepté d'échanger : les personnels et les visiteurs de musées, ceux et celles préoccupé-e-s par la réforme du système muséal public ;

… pour leurs conseils, leurs commentaires pertinents et leurs relectures attentives : Patrick Cingolani, Claire Flécher, Christel Pesme, Maud Ingarao, Joël Cramesnil, Daniel Veron, Marion Bordier-Bouchot, Hélène Fagnoni et Timothé Petter ;

… pour leur stimulation intellectuelle : le comité de rédaction de Variations - revue internationale de théorie critique et Karim Duberne ;

… pour son soutien et son hospitalité : Doroteja-Tea Gajić

LE MUSEE NATIONAL
ENTRE PRINCIPE REPUBLICAIN ET QUESTION DEMOCRATIQUE
Table des matières

Introduction – Penser le musée national et ses métamorphoses /p.6

Un champ en ébullition /p.8
Art & Culture : l'art dans l'esthétique et la culture dans les sciences sociales
Art ou Culture ?
L'interventionnisme culturel : les préoccupations artistiques de l'Etat
Patrimoine artistique, collections et trésors nationaux
République et démocratie

Cartographie d'un parcours argumentatif /p.27
Le musée contradictoire (1789-1804)
Le musée de l'ordre (1804-1870)
Le musée identitaire (1870-1936)
Le musée oppositionnel (1936-1940)
Le musée imaginaire (1940-...)
Un épilogue provisoire
La nouvelle dynamique : vers le musée-entreprise
La reconfiguration de la question politique

Un terrain parcouru du problématiques /p.33
Les musées nationaux en France
Des exemples types comme références d'une tendance
Les musées du Louvre et d'Orsay
Musée et histoire républicaine
De l'art au patrimoine
Musées et politiques culturelles
Les vastes problématiques du musée du quai Branly
Un contexte national
Porter le regard et développer une écoute sociologique

CHAPITRE I – Cinq visages du musée public /p.45

Le musée contradictoire (1789-1804) /p.48
Musée expert contre musée démocratique
Inventer le patrimoine républicain
La question vandale
Le musée républicain et la philosophie des Lumières /p.63
Le musée public comme institution des Lumières
Le projet social de la Raison éclairée
Intervenir dans l'espace public : l'occasion démocratique
Le destin politique de l'esthétique des Lumières dans le musée

Le musée de l'ordre (1804-1870) /p.91
Le musée Napoléon
Le musée des Lumières des Restaurations au Second Empire
La question démocratique dans l'ombre de l'ordre institué /p.102

La continuité de l'espace public bourgeois
Espace public bourgeois et médiation de la chose publique

Le musée identitaire (1870-1936) /p.112
Aux lendemains de la Commune
La consécration de l'art national
Défendre l'art et non les artistes
Le musée, institution définitive
La politique culturelle de la Troisième République
Une démission artistique ?
Vers la construction d'un service public culturel
Un espace d'experts et d'artistes
Un espace de la distinction bourgeoise
Le musée comme levier d'interventionnisme culturel
République définitive, patrimoine positif /p.143
La république contre la démocratie
La synthèse positiviste
La religion séculaire de la République
Le principe républicain est un principe de *police*
Vers une autre approche de l'espace public

Le musée oppositionnel (1936-1940) /p.165
De l'utilitarisme républicain au service public culturel
Muséographie et pédagogie
Fréquentation des musées
Les associations s'engouffrent dans la brèche
Front populaire, fronts démocratiques /p.176
Au-delà de l'institution : l'espace
Espace public et république

Le musée imaginaire (1940-...) /p.186
La politique culturelle de l'Etat français
Malraux, la révolution administrative
Le ministère des affaires culturelles face à Mai 68
Lang, la redéfinition culturelle
Une synthèse incertaine /p.208
Le musée national dans l'interventionnisme culturel
Un espace tendu et contradictoire

CHAPITRE II – Un épilogue provisoire /p.214

Le musée dans le tourbillon d'une histoire et d'une conceptualisation critiques /p.216
Musée national ou musée républicain ?
Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ?

Le musée national entre principe républicain et question démocratique /p.234
Réification des relations aux arts
La place de l'agir dans le musée
Le musée face à l'altérité du spectateur

Le musée national dans l'œil du cyclone /p.253

CHAPITRE III – La nouvelle dynamique des musées nationaux : vers le musée-entreprise /p.258

La modernisation des modes de gestion des musées nationaux /p.262
L'Etablissement Public Administratif du Grand Louvre
L'autonomie et la rationalisation des grands musées nationaux
Le tournant de 2002 : la « loi musée »
Généraliser la création d'Etablissements Publics Administratifs

La RMN : ingénierie culturelle d'Etat /p.280
« La RMN n'a plus de raison d'être »
« Nous avons longtemps été leaders »
« Il nous faut maintenant valoriser notre marque »
« La mise en concurrence est par ailleurs une donnée qui s'impose »

Des ressources propres pour les musées nationaux /p.301
« Le mécénat permet de susciter et de retenir l'attention de la communauté »
« Des soirées promenades où le musée sera ouvert uniquement pour vous »
« La stratégie tarifaire au service de l'élargissement des publics »

Un nouveau visage du musé public : le musée-entreprise ? /p.322
La filialisation des activités
L'internationalisation de la marque Louvre
« Les musées ne sont pas à vendre »

Eléments contextuels et rebondissement /p.337
« La fin de la récréation » culturelle en deux épisodes
La politique culturelle selon le président Sarkozy
La Révision Générale des Politiques Publiques
2011 : la Cour des Comptes et les musées

CHAPITRE IV - La reconfiguration politique du musée national /p.352

Musée national et industries culturelles /p.355
Une industrie culturelle comme les autres ?
Divertissement contre loisir : un enjeu politique

La *doxa* entrepreneuriale dans les musées nationaux /p.367
« Les taux de conversion et les tickets de caisse »
Doxa entrepreneuriale et déontologie muséale
Discours gestionnaire et principe républicain

La construction d'une autorité gestionnaire /p.376
Les conservateurs, *« chefs d'orchestres »* déchus
L'administrateur général et *« le rôle ingrat du croque-mitaine »*
Réflexions sur la logique gestionnaire

Les nouvelles frontières de l'appropriation symbolique de l'espace muséal /p.397
Appropriation oligarchique ?
Expropriation publique ?
Appropriation oligarchique, expropriation publique : un champ de bataille

Le continuum républicain de l'interventionnisme culturel /p.421
Du musée des Lumières aux industries culturelles : la trace de l'abstraction
La personnalisation des politiques culturelles

Reposer la question démocratique /p.431
Les nouveaux sans-titres à gouverner
Sous la pyramide muséale
L'espace muséal comme espace agité
L'altérité irréductible des visiteurs
Quantifier l'altérité des visiteurs et saisir leur insaisissabilité ?

Conclusions - Le visage républicain du musée national et son autre démocratique /p.476

Musée, république et démocratie
Le musée du quai Branly, de la polémique au consensus
Le musée du quai Branly et la question coloniale
Le quai Branly dans le nouveau paysage muséal
Pour un espace muséal public et critique

BIBLIOGRAPHIES /p.499

Ouvrages /p.499
Sociologie et philosophie politiques
Histoire culturelle et sociologie de la culture
Esthétique et histoire de l'art
Gestion publique et économie de la culture

Publications /p.508
Sociologies politique et de la culture
Histoire culturelle
Economie de la culture
Sociologie des organisations
Documentation syndicale

Textes, rapports et documentations officielles /p.511
Extrait du Journal Officiel
Codes et lois
Décrets
Rapports officiels
Documentation culturelle officielle

Articles de presse et interventions radiophoniques /p.515

Ressources en ligne /p.520

INDEX DES NOMS ET DES AUTEURS DE REFERENCE /p.522

INDEX DES NOTIONS, ORGANISMES ET MOTS-CLES /p.525

ANNEXES /p.528
Décret n°92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'Etablissement public du musée du Louvre
Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003 portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie
Décret n°2011-52 du 13 janvier 2011 relatif à l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées
Extraits d'un dossier d'appel à mécénat pour l'acquisition d'une Œuvre d'Intérêt Patrimonial Majeur (OIPM), Musée d'Orsay, 2008
Nicolas Sarkozy, « Lettre de mission à Madame la ministre de la Culture et de la Communication », 1 août 2007

Le musée national entre principe républicain et question démocratique

Penser le musée national et ses métamorphoses

Dans son acception contemporaine, le musée est un lieu qui réunit, conserve, restaure, classe et expose des objets d'arts. Cette mise en exposition, implique une certaine publicité du musée[1]. Quant à la conservation et au classement ordonnés, ils évoquent une mise en ordre raisonnée des objets. Notre discussion interrogera ces missions, considérées désormais comme relevant du service public, leurs origines, leurs finalités et leurs évolutions actuelles. Plus précisément, notre ambition est de placer le musée national au cœur d'une analyse socio-politique. Cette approche s'appuie sur l'intuition selon laquelle le musée, souvent perçu comme un mausolée et donc comme une institution immuable et immobile, serait bien plutôt une forme-processus : une idée cherchant à se concrétiser dans une institution mais tiraillée par les nombreuses contradictions et tensions qui prennent place dans l'espace qu'elle ouvre. Tenter de montrer en quoi le musée soulève des problématiques politiques revient alors à se pencher sur ces contradictions et tensions pour comprendre cette institution dans les mouvements qui l'animent : les relations qu'entretient un Etat-nation avec un patrimoine artistique, les fondements d'un service public culturel, les frontières définissant la légitimité/illégitimité des pratiques culturelles. Une telle intuition semble trouver de nombreux échos dans l'actuelle réforme structurelle des musées nationaux.

Le musée est en lui-même mystérieux pour celui qui n'en a qu'une approche instinctive. En 1965, une série télévisée française mettait en scène une étrange société secrète qui ramenait à la vie un

1 L'apparition du terme de musée remonte au *mouseîon* de Ptolémée à Alexandrie. C'est à partir de ce mot que celui de *museum* se forme, pour devenir *musée* dans la langue française. Etymologiquement, le musée est le temple des muses, les neufs filles de Zeus et de Mnémosyne, médiatrices entre les dieux et les humains créateurs (Platon, *Ion*. 1989, Paris, Flammarion, 188 p.). Si les muses représentent les arts, elles les incarnent de manière large, incluant la rhétorique et l'histoire, la distinction catégorielle des Beaux-Arts venant pour sa part des Lumières. Le terme de *museum* continue à exister dans de nombreuses langues. Dans la langue française, la distinction entre les deux occurrences exprime une dissociation entre les Beaux-Arts et le reste des réalisations humaines. Ainsi, de manière générale dans le contexte français, le *musée* concerne les arts tandis que le *museum* concerne les sciences.

fantôme qui hantait les salles du musée du Louvre la nuit venue, à la recherche d'un mystérieux trésor. *Belphégor, le fantôme du Louvre*[1], donnait corps au mystère insaisissable qui habitait le musée, quelque part entre la vie et la mort, le présent et le passé. Plus récemment, une production hollywoodienne, *Night at the Museum*[2], contait les mésaventures d'un gardien de nuit dans un musée dont les collections prenaient vie la nuit venue. Cette histoire séduisait manifestement le public, puisqu'une suite en fut réalisée. Quant au célèbre *Da Vinci Code*[3], il s'ouvre par le meurtre d'un conservateur du musée du Louvre, emportant dans sa tombe le terrifiant secret d'une conspiration millénariste dont l'interprétation des œuvres d'art est la clé. Ce que ces exemples montrent c'est la dimension mystérieuse et mythologique de l'institution muséale, la fascination qu'elle exerce et la force de l'imaginaire qu'elle suscite. Nous ne chercherons pas ici à percer le mystère de ces conspirations, mais nous voulons nous laisser animer par cet intérêt qui entoure le musée. Intérêt non démenti par la fréquentation massive de certains espaces muséographiques, dont le Louvre semble bien être une figure de référence. C'est un autre mystère que nous nous proposons d'analyser : la surprenante continuité de l'institution muséale à travers les âges et les forces contradictoires qui l'animent. C'est alors bien à un élément ectoplasmique que nous serons confrontés, mais à la différence de Belphégor, ce n'est pas un habitant nocturne du musée, il s'y manifeste en plein jour sous des formes et des visages multiples : sa dimension publique et ses visiteurs. C'est sur ce chemin que nous nous engagerons en s'intéressant aux musées nationaux et à la tension qui les anime entre principe républicain et question démocratique.

1 Claude Brama, *Belphegor, le fantôme du Louvre*. 1965, ORTF/Pathé Cinéma, 72 mn, 4 épisodes.
2 Shawn Levy, *Night at the museum*. 2006, Twentieth Century Fox Film Corporation, 108 mn.
3 Dan Brown, *Da Vinci code*. 2009, Paris, Poket, 744 p.

Un champ en ébullition

Art & Culture : l'art dans l'esthétique et la culture dans les sciences sociales

Art ou Culture ?

L'interventionnisme culturel : les préoccupations artistiques de l'Etat

Patrimoine artistique, collections et trésors nationaux

République et démocratie

Art et Culture, interventionnisme et politiques culturelles, patrimoine artistique et collections nationales, république et démocratie... L'ampleur des notions qui traversent le champ muséal impose de s'arrêter sur celles-ci, pour en expliciter les enjeux, pouvoir préciser quelles dimensions du musée public nous intéressent particulièrement, et quelles approches seront choisies pour les aborder. L'urgence est donc, pour commencer, de dresser un tableau relativement simple, à titre exploratoire, en prenant un risque réductionniste ; il s'agit ici de ne proposer qu'un signalement provisoire. Les définitions – ou plutôt les signalements – construites seront forcément limitées, mais elles clarifieront le parcours sur lequel nous nous engageons, en montrant quels enjeux théoriques et problématisations s'y manifestent. Elles commenceront ainsi à mettre en ébullition les champs qui traversent le musée public : les relations entre l'Etat et le musée, la construction de la notion de patrimoine, les effets politiques d'une administration de la culture et les fondements d'une telle intervention.

Art & Culture : l'art dans l'esthétique et la culture dans les sciences sociales

La première notion que nous devons évoquer est la plus large, la plus sensible, la plus délicate et polémique à définir : celle d'*art*. La question de la caractérisation de ce qui fait la spécificité, ou non, de l'art comme activité humaine a bien sûr été soulevée de différentes manières par la philosophie dès sa naissance. Si une définition de l'art est difficile à élaborer, il semble que l'on peut postuler que des représentations sociales tout à fait particulières, et des enjeux spécifiques, s'animent à son contact. Notre intérêt particulier ne porte pas sur les courants de pensée esthétiques en tant que tels, la discussion développée ici n'étant pas d'ordre esthétique. Si nous nous intéressons à la question artistique c'est à travers le prisme d'une institution qui lui est consacrée : le musée d'art. Or, la plupart des définitions esthétiques de l'art établissent un lien fort avec la politique. Cela se manifeste dès la philosophie antique. Remarquons par exemple, que ce qui se présente comme la référence historique pour l'esthétique moderne, à savoir les textes sur la question du beau de Platon et Aristote, est développée dans des textes proprement politiques, concernant la bonne organisation de la cité : *La République* de Platon[1] et *La Politique* d'Aristote[2]. Les liens entre art et politique ne se limitent pas à la philosophie antique, ils se renouvellent dans l'esthétique du XVIIIème au XXème siècle. Chez Kant, l'universalité du beau, politise également la question artistique, nous aurons l'occasion d'y revenir. En effet l'universalité esthétique implique une certaine communauté et donc une certaine façon d'imaginer le social. Cela se manifeste encore plus clairement chez Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique*[3]. D'autre part, idée que l'on retrouve chez Kant et Hegel, la subjectivité du jugement est reconnue dans la relation esthétique, bien que de manières différentes chez les deux auteurs. Cela augure de l'attention nouvelle portée à l'homme libre et sa capacité à penser et agir. Nous verrons en quoi ce tournant marque la création d'un espace public et par

1 Platon, *La République.* 2000, Paris, Flammarion, 801 p.
2 Aristote, *Les Politiques*, 1999, Paris, Flammarion, 575 p.
3 Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme.* 1992, Paris, Aubier, 373 p.

extension comment cela a pu inspirer l'interventionnisme culturel républicain.

Un élément, selon nous essentiel, agite en effet la pensée esthétique. Les développements de la discipline illustrent la contradiction entre objectivation et subjectivation. L'esthétique développée à partir du XIXème siècle se dégage de l'opposition entre le beau et le laid, et de la simple question de l'imitation, pour prendre en compte ce que ressent l'individu dans l'expérience esthétique. Cette expression ne signifie rien d'autre que la relation d'un sujet libre à une expression artistique elle-même libérée. Cette prise en compte trouve sûrement sa limite dans l'universalisme revendiqué par la philosophie des Lumières et son ambition rationaliste. L'esthétique des Lumières animera les préoccupations de ce travail dans la mesure où elle s'impose comme une influence décisive pour le musée et sa dimension publique. Ces questions sont retravaillées à la fin du XIXème siècle et au XXème siècle par l'intérêt porté à la jouissance propre à l'expérience artistique (Nietzchze), aux potentiels libérateurs des arts (Ecole de Francfort) et aux mouvements d'avant-garde artistiques (esthétique analytique). Ainsi, pour la première génération de l'Ecole de Francfort les arts se comprennent en terme de potentiel utopique émancipateur et de critique du monde existant, une lecture qui fait écho à la pensée d'Ernst Bloch. Pour ces auteurs, l'art porte donc un projet critique , dispose d'une force d'intervention sur le social, mais en terme de dépassement des constructions de ce dernier. Cette pensée est réactualisée de nos jours par la philosophie esthétique de Jacques Rancière, que nous considérons avec le plus grand intérêt, même si nous tenterons de voir plus loin que le régime esthétique de l'art instaurée selon lui par l'idée de musée. Enfin, il importe de relever que le terme de *culture* qui deviendra le mot-clé de la recherche en sciences sociales pour traiter des questions artistiques est absent de la tradition esthétique. Il n'apparaît franchement qu'à partir du XXème siècle. L'apparition de cette occurrence marque l'ambition d'élargir la définition des arts. Cela pousse donc à mentionner cette différence de terminologie, et ce qui fonde cette distinction.

Art ou Culture ?

L'utilisation de l'occurrence *culture* dans la question artistique pose un problème de définition. On peut postuler qu'il n'existe pas aujourd'hui de grande différence dans l'emploi des mots de culture et d'art, si on prend toutefois le soin de mentionner que l'on n'utilise pas le mot de culture au sens strictement anthropologique du terme. On doit toutefois prendre en compte cette double occurrence comme significative, l'emprunt du terme de culture à l'anthropologie produisant finalement du sens. Le terme de culture revêt des significations bien différentes en fonction des contextes dans lesquels il est employé. Au sens anthropologique, elle désigne des systèmes de normes, de valeurs et de représentations des groupes humains. Elle dépasse largement la question des arts. On pourrait être tenté d'emprunter le détour étymologique pour comprendre les liens entre arts et culture. Le mot vient du latin *colere* qui signifie *cultiver* au sens de l'agriculture, *habiter* ou *honorer.* On comprend dans cette perspective comment il s'inscrit dans les sociétés humaines et leurs activités. Mais cela n'explique toujours pas pourquoi les problématiques liées aux arts sont placées dans le champ de la culture.

Il faut prendre en compte l'apport des sciences sociales dans l'analyse du phénomène artistique pour saisir l'utilisation d'une terminologie culturelle relative aux arts, introduisant une subtilité typographique entre *culture* et *Culture*. En effet, l'utilisation de l'occurrence *culture* permet de dépasser le cadre posé par les catégorisations en vigueur jusqu'au début du XXème siècle et qui reposent sur l'exclusivité de la reconnaissance de la pratique artistique en fonction de ce qui est reconnu comme « Beaux-Arts », distinction elle-même issue des Lumières. Le terme de culture admet par essence qu'il existe d'autres arts que les Beaux-Arts. Ainsi son emploi permet de couvrir un champ plus large que le domaine de ce qui est reconnu comme art, qui serait réservé à l'esthétique, et de prêter une plus grande attention à une diversité de pratiques liées de près ou de

loin à la création artistique. Les questions artistiques sont donc devenues des problématiques culturelles perçues sous d'autres angles que ceux de l'esthétique traditionnelle. Un exemple pourrait être le titre même d'un ouvrage, devenu référence incontournable et marquant l'histoire de la sociologie de la culture, et qui porte d'ailleurs sur la fréquentation des musées, *L'amour de l'art* de Pierre Bourdieu et Alain Darbel[1]. Le concept de culture dans ce sens large s'est imposé dans les sciences sociales comme le montre d'ailleurs l'importance accordée au concept de capital culturel et de son rôle dans les mécanismes de reproduction sociale. Les thèmes de recherche développés par l'histoire culturelle et les *cultural studies*, et le fait même que ces disciplines n'aient eu droit qu'à une reconnaissance académique tardive, illustrent de leur côté la diversité des domaines que l'on peut ranger sous la terminologie de culture.

On peut citer la définition que donne l'UNESCO de la culture, qui synthétise bien la notion et sa nécessaire ouverture:

> *« Dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. »*

A partir de cet énoncé, on comprend que le problème de la séparation entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas, reste entier. Faire entrer les arts dans un ensemble plus vaste qui est celui de la culture ne règle pas la question de la légitimité des pratiques artistiques, la manière dont elles sont reconnues ou non en tant que telles. Si nous signalons cette ambiguïté de terminologie, c'est que notre discussion sera toujours tentée de la relever ; il faudra malgré tout composer avec. En effet, on travaillera des problématiques liées au fait que la partie du système muséal qui nous intéresse a pour

1 Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. 1969, Paris, Editions de Minuit, 251 p.

vocation d'exposer des objets d'art. Cela ne fera pas oublier que notre champ de recherche se situe du côté des politiques culturelles et donc des terminologies propres à ce domaine. On peut se demander comment dans ces cadres, il est possible de construire une analyse de la culture des musées, qui serait une culture de la culture. On voit dans cette formulation toute l'ambiguïté liée à cette terminologie. Enfin, il est éloquent que le terme de *culture* soit utilisé par les pouvoirs publics pour définir un champ d'action institutionnelle concernant les questions artistiques. C'est ce qui s'illustre particulièrement dans la création d'un *Ministère des affaires Culturelles* remplaçant la direction des Beaux-Arts en 1959, quand naît la Cinquième République. Pourtant comme nous le verrons, la politique développée par André Malraux[1] se caractérise par un retour aux fondamentaux classiques de l'esthétique. Ainsi, le champ d'intervention des pouvoirs publics sur les questions artistiques est nommé comme étant le champ culturel bien qu'il désigne le champ artistique.

Dans la mesure où la différence entre art et culture ne semble reposer que sur les problèmes liés à la légitimité de telle ou telle pratique culturelle, on tentera de régler cette ambiguïté en employant autant que possible l'expression *artistique et culturelle* et en postulant une égalité des pratiques culturelles comme pratiques artistiques, cassant les frontières de leurs légitimités, allant de la création à la réception, en passant par les médiations nécessaires à leurs rencontres. On retiendra en outre que ce sont les frontières entre le légitime et l'illégitime que questionnera sans cesse notre argumentation. La volonté d'identifier ce qui relève du légitime et de l'illégitime est bien l'empreinte d'une tension.

1 Dans la discussion on utilisera l'adjectif « malruxien » pour évoquer cette orientation spécifique.

L'interventionnisme culturel : les préoccupations artistiques de l'Etat

Le terme de culture précisé, on peut maintenant évoquer l'expression *politique culturelle*. Une politique culturelle est une politique publique de la culture et des arts. Celle-ci peut avoir des aspects différents et s'inscrit dans une évolution historique complexe que nous tenterons de cerner. Si la genèse des politiques publiques est l'encouragement mais aussi l'interdiction de la production, la diffusion et la réception de biens artistiques, son acception contemporaine semble dégagée en France de tout principe de censure directe. Aujourd'hui, ce terme a une acception très générale, on dénomme *politique culturelle* l'ensemble des actions dans le domaine de la culture, mises en place avec le concours de l'Etat. Littéralement, pourtant, une politique culturelle au sens d'intervention en terme de fins et de moyens dans le domaine culturel, ne relève pas forcément de l'Etat. Elle peut être mise en place par d'autres instances : entreprises, fondations, associations et même des groupes informels. Il faut toutefois reconnaître, et cela doit sûrement renseigner sur la manière dont est perçu le domaine culturel dans le contexte français, que l'expression *politique culturelle* est utilisée pour désigner l'intervention de l'Etat dans ce qu'il admet être le domaine culturel. C'est à celle-ci que nous nous intéresserons. A partir de cette définition de l'expression, on doit relever qu'il existe des politiques culturelles locales, nationales et internationales. Dans le cas des musées nationaux, c'est de politique culturelle nationale dont il est question.

Les politiques culturelles sont donc un champ où s'illustre un système de relations entre un pouvoir politique et le domaine reconnu comme culturel, incluant la question artistique. Ce champ s'organise autour d'institutions publiques qui mettent en place les orientations d'une gouvernance. Dans le contexte français contemporain, ce pouvoir politique est l'Etat républicain et l'institution qui met en place des orientations culturelles est un ministère d'Etat de la Culture et de la Communication. Un tel ministère autonome, dégagé de la tutelle d'un autre, existe en France depuis

1959. Nous utiliserons largement le terme de *Ministère de la Culture* dès que nous devrons évoquer cette institution après 1959, sans prendre en compte les éventuels changements de nom du ministère. Ministère des affaires culturelles, ministère de la Culture, ministère de la Culture et de la Communication, ces distinctions sont en réalité minimes. Ce qui compte ce sont plutôt : le champ d'action de l'institution, ses outils, ses moyens, l'importance et la reconnaissance qui lui sont accordées. L'existence d'un tel ministère, dégagé de toute autre tutelle, montre d'une part que le domaine culturel est traité comme un champ à part entière et, d'autre part, que l'Etat a une volonté d'intervention sur ce dernier. Pour en rester à une présentation très générale, les politiques culturelles illustrent donc un système de relations entre l'Etat et la culture à un moment historique donné. C'est ce que nous nommons ici l'interventionnisme culturel.

Il n'existe pas de réelle tradition scientifique d'étude des politiques culturelles. Cela doit sûrement être mis en perspective avec l'apparition relativement récente des politiques culturelles comme politiques à part entières intervenant dans un champ propre. Comme mentionné plus haut, l'acte fondateur de la politique culturelle en tant que telle dans le contexte français est l'apparition d'un ministère autonome, et non pas une direction ou un secrétariat mis sous la tutelle d'un autre ministère. On verra toutefois, que sans céder à la tentation généalogique, l'histoire de l'intervention du pouvoir politique dans le domaine des arts et de la culture est loin d'être récente. On ne peut pas la cantonner à l'apparition du Ministère des affaires culturelles en 1959. On peut toutefois mentionner trois éléments qui ont contribué et contribuent à proposer une histoire et/ou une analyse des politiques culturelles : le ministère de la Culture lui-même, les prises de positions d'intellectuels dans l'espace public et enfin le développement de l'histoire culturelle.

Le ministère de la Culture dispose seulement depuis 1993 d'un Comité d'Histoire. Cet intérêt tardif pour l'histoire de l'institution et ses réalisations n'est pas un cas isolé. La sensibilisation des acteurs

institutionnels à leur propre histoire date des années 1970 et c'est seulement à cette période que des institutions comme les ministères créent des départements chargés de produire des analyses historiographiques et encouragent la rencontre entre l'administration et la recherche. L'histoire et l'analyse des politiques culturelles n'existaient auparavant qu'au sein même des grandes institutions culturelles publiques. Selon Philippe Poirrier, c'est ce qui a construit une culture professionnelle des corps du patrimoine[1]. Ces connaissances transmises dans les formations propres aux institutions culturelles étaient déjà sanctionnées dans les recrutements de l'administration culturelle avant la mise en place du Comité d'Histoire. La connaissance des fonctionnements des institutions culturelles est aujourd'hui largement enseignée et sanctionnée, par des cursus universitaires notamment. Les données propres à l'intervention de l'Etat dans la Culture existaient avant l'apparition de ce métadiscours. Un Service des Etudes et de la Recherche (SER), chargé dans le cadre de la planification de réaliser des enquêtes sur les pratiques culturelles, est créé en 1963. Mais ce n'est qu'en 1973 qu'est réalisée la première enquête sur les pratiques culturelles des Français. Ce service devient le Département des Etudes et de la Prospective en 1986, puis finalement Département des Etudes de la Prospective et des Statistiques en 2004. Il est le principal service d'études du ministère de la Culture. On verra plus loin que le rôle de l'expertise est important dans le domaine culturel. C'est la connaissance développée autour des politiques culturelles dans des cercles relativement restreints dans un premier temps, puis s'organisant à l'intérieur même des institutions culturelles, qui a professionnalisé et spécialisé le champ.

L'évolution récente des politiques culturelles est aussi influencée par des prises de position dans l'espace public, essais publiés, ou tribunes signées dans la presse. Dans la deuxième moitié du XXème siècle, la première intervention notable en ce sens est celle de l'essai *La République et les Beaux-Arts*[2] de Jeanne Laurent en 1955, figure importante de l'administration culturelle du Front

1 Philippe Poirier, *Les enjeux de l'Histoire culturelle.* 2004, Paris, Seuil, pp. 131-144
2 Jeanne Laurent, *La République et les Beaux-Arts.* 1955, Paris, Julliard, 228 p.

Populaire et de la Quatrième République. Elle y dénonce le manque de participation active de l'Etat dans les dynamiques culturelles. La publication de l'essai de Marc Fumaroli, *L'Etat culturel*[1], au début des années 1990 s'inscrit dans ce même mouvement pour prendre des positions opposées. Il dénonce les politiques culturelles mises en place à partir de 1981. L'Etat culturel est, selon l'auteur, une manière de brader les traditions artistiques et surtout de les mettre au même niveau que les loisirs et le divertissement.

> *« L'État culturel entretient la confusion là où la tâche de l'État, au-dessus du marché, devrait être d'établir des règles, des limites, de la clarté. Une partie des préoccupations du ministère de la Culture relève en réalité du ministère du Tourisme et du Temps libre* [2]*»* écrit-il par exemple.

Cet essai n'est pas dépourvu de propositions, tout comme toute la littérature de ce champ. En l'occurrence, Marc Fumaroli prône un retour aux Académies des arts et propose que l'Etat établisse des cadres fermes à partir desquels définir l'engagement culturel de l'Etat. Ici encore, bien que l'ouvrage soit plus récent que celui de Jeanne Laurent, on voit que la terminologie de culture pose problème. Pour l'auteur la culture est synonyme de loisir et doit être distinguée des arts, relevant eux de la *« vraie culture.* [3]*»* On l'aura compris, la position de l'auteur est relativement élitiste, mais on verra plus loin que ce sont des enjeux plus profonds que ceux d'un simple élitisme culturel qu'elle soulève. Enfin, la presse joue un rôle important par les tribunes qui y sont publiées et les enquêtes des journalistes spécialisés. On verra, par exemple, comment les directions des musées nationaux ont soutenu leur demande d'autonomie par le biais d'articles de presse, ceux-ci entrant donc dans notre corpus de recherche. De nombreux administrateurs culturels choisissent également cette voie pour y exprimer leurs points de vue : que ce soit une critique des politiques culturelles mises en place ou des textes proposant de nouvelles formes d'intervention de l'Etat dans la culture. Il faut remarquer que ce corpus n'est pas clairement défini, en effet la critique d'art qui trouve sa

1 Marc Fumaroli, *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*. 1999, Paris, Poche, 410 p.
2 *Ibid.*, p. 252
3 *Ibid.*, p. 46

place dans la presse, fait elle aussi partie du réseau d'influence qui joue sur les orientations de l'interventionnisme culturel. On peut rappeler ici que l'esthétique en France s'est davantage développée dans la critique d'art que dans la philosophie académique. Sans penser qu'il faille voir une filiation entre les essayistes culturels et les esthètes des XVIIIème et XIXème siècles, on peut souligner comment la question artistique trouve sa place dans les dispositifs de l'espace public entendu au sens habermassien[1]. Ici, le lien entre développement du libéralisme en tant que philosophie et prises de positions publiques sur le monde des arts est à relever. Nous y reviendrons en questionnant dans quelle mesure le musée national s'organise sur les modalités de l'espace public.

A l'extérieur du ministère, au-delà des prises de position de certains intellectuels, l'histoire culturelle est la branche des sciences sociales étudiant l'évolution des politiques culturelles. En plus du travail des sociologues et des statisticiens, c'est l'historiographie qui fait des politiques culturelles un terrain et un objet de recherche spécifiques, même si l'expression de politique culturelle est plutôt réservée à la période contemporaine. L'intérêt croissant pour l'histoire de l'intervention culturelle de l'Etat dans le monde de la recherche appuie d'ailleurs l'institutionnalisation de ces travaux. Ainsi en 1985, le ministère de la Culture commande un rapport sur « l'histoire culturelle de la France contemporaine », les années suivantes sont marquées par la volonté de confier à des historiens la réflexion sur l'intervention de l'Etat dans ce domaine. La recherche universitaire en histoire s'est intéressée aux liens entre culture et pouvoirs. On peut par exemple citer l'importance des travaux de Dominique Poulot sur la construction des notions de patrimoine et de musées. D'autre part, la figure de Pascal Ory est déterminante dans l'affirmation de l'intérêt d'une recherche propre aux politiques culturelles. Cet historien tente une synthèse des travaux existant en 1981 pour constater qu'ils restent rares. Membre du Parti Socialiste, Pascal Ory développe son intérêt pour les politiques culturelles au sein du Secrétariat national à l'action culturelle dont s'est doté le parti politique à

1 Nous reviendrons précisément sur la théorie de l'espace public selon J. Habermas dans les Chapitres I et II.

partir de 1973. Cette rencontre entre recherche et engagement militant renseigne sur la manière dont s'est construite la réflexion autour des politiques culturelles. C'est un besoin de fond théorique pour la mise en place de politiques culturelles qui a créé l'intérêt et l'institutionnalisation de cette partie de la recherche.

Nous nous arrêterons ici sur une définition simple, mais qui engage déjà des problématiques, d'une politique culturelle nationale : c'est l'intervention de l'Etat dans le domaine culturel, tel que défini par lui, par le biais d'institutions publiques. On a vu que les politiques culturelles sont un terrain d'investigation récent pour la recherche scientifique, qu'elles sont questionnées publiquement en tant que choix politiques et qu'elles sont auto-analysées par le ministère qui les met en place. Cette définition engage l'idée selon laquelle une politique culturelle établit et gère un service public culturel. Enfin, on doit rappeler que notre objet de recherche ne concerne qu'une partie des politiques culturelles : la politique muséale. Toutefois, il convient de percevoir cette dernière dans un ensemble et dans la cohérence processuelle dans laquelle elle s'inscrit. D'autre part, comme nous le verrons, le musée a une place particulière dans l'histoire des politiques culturelles et donc dans la manière dont elles s'élaborent. En effet, on peut considérer le musée comme une institution de préfiguration historique de l'interventionnisme culturel. Historiquement, la première forme forte d'intervention républicaine dans le domaine des arts, outre la levée révolutionnaire des censures, est la création et l'ouverture de musées à des visiteurs indéterminés. Celui-ci inaugurerait le régime esthétique des arts tel que le pense Jacques Rancière[1].

1 Voir : Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. 2000, Paris, La Fabrique, 74 p. et, *Malaise dans l'esthétique*. 2004, Paris, Galilée, 172 p.

Patrimoine artistique, collections et trésors nationaux

Dans la mesure où les missions essentielles des musées nationaux sont la conservation et l'exposition des collections publiques nationales, composées de trésors nationaux, il faut savoir ce que sont ces collections. Mais il ne suffit pas de les définir, il faut aussi se pencher sur la notion de patrimoine artistique qui s'articule avec la définition administrative d'une collection publique. Les termes de *patrimoine* et de *collection nationale* sont intimement liés. Le second renvoie à une dimension administrative, alors que le premier renvoie à une dimension politique empreinte de mémoire et d'héritage. Il est alors nécessaire de proposer une double définition.

D'un point de vue législatif, patrimoine et collection publique sont des notions sœurs. En effet, c'est le Code du Patrimoine qui régit les dispositions propres aux collections publiques et aux objets qui les constituent. Ces collections sont composées selon le code de « biens culturels ». Ces biens sont classés, inscrits à un inventaire, et en principe inaliénables. Ce même code fournit le cadre législatif de fonctionnement des musées de France, dont font partie les musées nationaux. Les collections nationales sont composées de « Trésors nationaux ». Le statut de Trésor national, défini également par le Code du patrimoine, désigne tous les objets appartenant aux collections publiques, les biens culturels ayant fait l'objet d'une mesure de classement et les biens culturels ayant fait l'objet d'un refus de certificat d'exportation en raison d'un *« intérêt majeur pour le patrimoine national. »* Cette législation ne se préoccupe pas uniquement d'œuvres d'art, mais de biens culturels multiples. Ces derniers sont *« classés en application des dispositions relatives aux monuments historiques et aux archives »* et *« présentent un intérêt majeur pour le patrimoine national au point de vue de l'histoire, de l'art ou de l'archéologie [et] sont considérés comme trésors nationaux »*, comme l'admet la définition proposée par l'article L111-1 du Code du patrimoine[1].

1 Journal officiel de la République française, *Code du Patrimoine*. 2009, Paris, DOJ, 136 p. pour les modifications ultérieures, consulter legifrance.gouv.fr

Mais si le principe de patrimoine est régi par des textes législatifs précis à travers la gestion des collections nationales, la notion de patrimoine trouve un écho plus large que ses seules définitions administratives. De nombreux auteurs ont écrit à ce sujet, ces réflexions trouvent leur place dans des domaines de la recherche différents, mais on peut les considérer comme relevant de l'histoire culturelle. En effet, une grande partie des textes sur le patrimoine interroge les relations entre bien culturel, mémoire et pouvoir politique. De manière générale, les penseurs contemporains faisant référence sur la question patrimoniale sont Françoise Choay, Jean-Louis Déotte, Pierre Nora ou encore Jean-Michel Leniaud. Une part importante de la littérature relative au patrimoine concerne les monuments – immobilier – historiques, ce n'est pas celle qui nous intéressera le plus. Pour avoir une première approche définitionnelle de la notion de patrimoine, nous renvoyons à l'ouvrage qui paraît fournir une synthèse pertinente des différentes dimensions liées à la question patrimoniale, *La notion de patrimoine*[1] de Jean-Pierre Babelon et André Chastel (1912-1990). Ces deux auteurs sont respectivement connus pour avoir occupé des fonctions importantes dans l'administration culturelle pour le premier et être un historien d'art de référence pour le second. Ils sont tous les deux membres de l'Académie des Inscriptions et des Belles-lettres, qui est une branche de l'Institut de France. Dans cet ouvrage les auteurs présentent la construction de la notion de patrimoine, et du fond patrimonial lui-même, selon une double entrée : chronologique et idéologique. Chacun des chapitres illustre et raconte une des étapes de cette construction. C'est cette présentation par étapes, loin d'être réductrice malgré les apparences, qui permet d'apprécier la charge portée par la notion. Ainsi six étapes sont mises en valeurs, qui sont autant de nouvelles façons apparaissant au fil du temps de voir et légitimer l'existence du patrimoine culturel et artistique : ce sont les faits religieux, monarchique, familial, national, administratif et enfin scientifique. Cette articulation des « moments » du patrimoine permet d'en saisir les différentes dimensions. Le moment religieux met en évidence la valeur cultuelle à l'origine du patrimoine qui mène à une volonté de conservation

1 Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine*. 1994, Paris, Liana Levy, 141 p.

d'objets et de monuments qui seraient autant de traces religieuses, et hagiographiques, du passé. Le fait monarchique appuie un peu plus cette tendance dans la mesure où des objets sacrés propres à la monarchie, elle-même fondée en partie sur le religieux, sont conservés pour être transmis. Ce moment s'articule et se comprend en relation avec « le fait familial », mettant l'accent sur le lien avec le principe d'héritage. Tout cela n'implique encore en rien la publicité et la conservation systématique de ce qui est transmis. Certaines anecdotes historiques donnent un éclairage significatif, comme celui du château du cardinal de Rohan qui fut rasé par son propriétaire quand le domaine fut vendu. Comme l'écrivent les auteurs, *« il fallait conserver ou démolir. »* Dans cet exemple c'est la dimension privée du monument qui justifie sa destruction. La publicité patrimoniale apparaît au XVIIIème siècle, sous l'influence des Lumières, où naissent des collections privées mais aussi le projet d'un muséum royal dont les finalités sont la conservation et la mise en visibilité publique. C'est ce qui alimente le moment national inauguré par la Révolution française. Cette période incarne un tournant important : des biens privés de l'aristocratie deviennent des biens publics. Des mesures de conservation sont alors définies. Le besoin de transmission est calqué sur la transmission familiale, pour construire la cohésion de la communauté républicaine. C'est à ce moment qu'un lien fort entre musée et patrimoine voit le jour, le musée devenant le lieu où doivent être recueillis et montrés les objets ayant une valeur patrimoniale, *« deux nouvelles démarches apparurent sous l'effet de ces circonstances : l'inventaire et le musée. »* Mais c'est un demi-siècle après que ces fondements nationaux du patrimoine aient été posés, que se mettent en place un véritable inventaire systématique et une réelle conservation du patrimoine, deux dispositions législatives jusqu'alors flottantes. C'est le moment administratif. Ce que cette phase met en valeur c'est la lenteur avec laquelle le pouvoir aurait investi la question patrimoniale. Enfin, le dernier moment patrimonial est le fait scientifique. Si les auteurs évoquent alors surtout le patrimoine monumental, la nouvelle dimension qui apparaît au XXème siècle et qui s'étend à tous les biens culturels, est celle de l'intérêt scientifique de ce qui est conservé et des procédés techniques de

conservation et de mise en visibilité. Cette chronologie est digne d'intérêt, mais nous verrons pour notre part qu'on doit l'enrichir d'une approche qui intègre la question politique.

Ces différentes dimensions – ces « faits » pour J.-P. Babelon et A. Chastel – du patrimoine se superposent. Un nouveau moment n'en chasse pas un autre : il le corrige et le complète tout en s'appuyant sur sa forme précédente. Ainsi par exemple, le fait scientifique n'éclipse pas les faits nationaux et administratifs. Il vient les préciser et renforcer leur légitimité. Pour notre part, nous articulerons différemment ces moments en mettant en évidence des visages et des métamorphoses historiques du musée en fonction des époques et la manière dont il s'y élabore. On retiendra de cette approche la complexité de la notion de patrimoine et sa dimension idéologique. Son étymologie renvoyant à une dimension familiale, on doit bien percevoir que sa tournure politique renvoie à une idée de la communauté et de son identité, prenant corps à travers ses représentations patrimoniales. Mis à part le principe de propriété publique, qui n'est que symbolique dans la mesure où les collections publiques ne sont manipulées que par des spécialistes, la collection privée et la collection publique semblent toutes deux relever de phénomènes sociaux affiliés. Le simple fait que des objets des collections nationales aient le statut de « trésor national » vient rappeler les fondements communs existant entre ces différents types de collections. Le problème qui se pose est donc de savoir comment un concept propre au privé peut accéder au statut de publicité. C'est à nouveau en mettant en perspective l'histoire du musée que nous clarifierons ce point.

Enfin, le patrimoine artistique peut être perçu comme étant le fond et la forme des politiques culturelles, d'un interventionnisme culturel au sens large. Il en est le fond puisque les collections qui le constituent devront être gérées et définies par des politiques culturelles. Il en est la forme dans la mesure où il donne à voir de manière concrète ce que des politiques culturelles se fixent comme objectifs en terme de conservation, de transmission et de mise en visibilité de biens culturels. Ainsi

la définition législative du patrimoine culturel et artistique permet de définir des politiques culturelles, tout comme des politiques culturelles permettent de définir le patrimoine culturel et artistique. Toutefois, cela ne prend place que dans l'orientation administrative donnée par des principes de gouvernance dont il reste à questionner les fondements. Cela renforce notre intérêt pour une mise en récit et une discussion critique de l'histoire de l'institution muséale.

République et démocratie

Nous n'allons bien sûr pas définir ce que sont la République et la démocratie dans ce premier mouvement, les deux occurrences étant marquées par une véritable polysémie. Mais il importe de montrer dès maintenant que ces deux notions s'articulent avec les premières définitions qui ont été proposées. Cela permettra en outre d'introduire sur quelles problématiques va s'élaborer notre argumentation et sur quels croisements méthodologiques elle sera construite. Les différents éléments que nous avons définis, qui rencontrent notre terrain de recherche et qui, selon nous, permettent de penser le musée public – arts & culture, politiques culturelles, patrimoine culturel – sont eux même traversés par les notions de République et de démocratie. Schématiquement, la première renvoie à l'élaboration de la publicité, la seconde à l'accès à cette publicité. Notre hypothèse motrice est qu'il existe une tension entre les notions de République et de démocratie. C'est ainsi que sont ici opposés *principe républicain* et *question démocratique*, opposition que nous chercherons à caractériser à travers l'évolution du système muséal à partir de la Révolution.

La philosophie et l'esthétique, dans leurs tentatives de définir les pratiques artistiques et culturelles, oscillent entre le contrôle des pratiques et la reconnaissance de leur émancipation. Le contrôle des pratiques s'exprime de manière flagrante dans *La République* de Platon, où l'artiste mais aussi le spectateur, menacent une certaine stabilité politique. A l'opposé, les esthétiques modernes et

contemporaines sont intéressées par les libertés, qu'elles soient partagées ou non, des créateurs et des spectateurs. C'est ce qu'on peut observer dans le souci de l'esthétique analytique de renouveler ses approches en fonction des troubles produits par les productions artistiques contemporaines. C'est aussi ce que l'on peut retenir de l'esthétique de T.W. Adorno, dans la mesure où les pratiques artistiques – dans la création ou la réception – sont marquées par leurs potentialités critiques et ce qu'il nomme la force du non-identique. Au croisement de ces deux opposées, la philosophie des Lumières reconnaît la liberté de l'individu face à la question artistique, elle admet l'importance sociale de cette dernière. Mais en lui attribuant un principe d'universalité, elle lui apporte une réponse paradoxalement exclusive, c'est ce que l'on verra en s'intéressant au processus d'identification que l'universalisme des Lumières implique.

Si il est difficile de construire des définitions *ad hoc* du principe républicain et de la question démocratique, il convient d'insister sur le fait que c'est sur une idée de tension politique que nous voulons articuler l'argumentation. Ainsi, on peut d'ores et déjà s'appuyer sur une définition de la politique telle que nous l'entendons, à la suite de Jacques Rancière, c'est

> *« la rencontre de deux processus hétérogènes. Le premier est celui du gouvernement. Il consiste à organiser le rassemblement des hommes en communauté et leur consentement repose sur la distribution hiérarchique des places et des fonctions. Je donnerai à ce processus le nom de police. Le second est celui de l'égalité. Il consiste dans le jeu des pratiques guidées par la présupposition de l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui et par le souci de la vérifier. Le nom le plus propre à désigner ce jeu est celui d'émancipation. [1]»*

Le principe républicain, ce que J. Rancière nomme police, est troublé par la question démocratique, ce qu'il nomme émancipation, c'est à partir de cette approche que nous souhaitons interroger les politiques muséales. Les politiques culturelles, qui vont définir l'orientation du système muséal,

1 Jacques Rancière, *Aux bords du politique*. 2004, Paris, Gallimard, p. 112

peuvent être considérées comme la rencontre entre les philosophies de l'art et du pouvoir. La proposition de Platon de sortir l'artiste de la cité pourrait être perçue comme une caricature de politique culturelle. Si on ne peut bien sûr pas décliner l'expression de politique culturelle à l'antiquité, cela montre toutefois la préoccupation politique du philosophe, la manière dont il se propose d'intervenir sur le social et comment la question artistique fait partie du problème. C'est la difficulté de définir au préalable, de manière *ad hoc*, la république et la démocratie qui fonde la pertinence de retracer l'histoire du musée. Une histoire de ces relations entre arts et pouvoir d'Etat, dans le cadre particulier de l'institution muséale hexagonale, fera apparaître en quoi la question politique se caractérise ici par une tension entre un principe républicain et une question démocratique.

Cartographie d'un parcours argumentatif

Le musée contradictoire (1789-1804)

Le musée de l'ordre (1804-1870)

Le musée identitaire (1870-1936)

Le musée oppositionnel (1936-1940)

Le musée imaginaire (1940-...)

Un épilogue provisoire

La nouvelle dynamique : vers le musée-entreprise

La reconfiguration de la question politique

Les différentes notions qui habitent le champ de cette recherche laissent percevoir l'ampleur des problématiques qui l'animent et les différentes entrées disciplinaires à partir desquelles on pourrait l'aborder. Il s'agit de sortir des cadres habituels de l'analyse de l'interventionnisme culturel, en partant de l'hypothèse selon laquelle une tension entre le principe républicain et la question démocratique anime l'univers muséal et les musées nationaux en particulier. Ces derniers sont aujourd'hui soumis à un vaste mouvement de réforme, le déroulement de notre argumentation prend alors forme : nous caractériserons une tension politique en jeu dans le musée avant de nous interroger sur la manière dont elle se reconfigure aujourd'hui. Nous allons maintenant dessiner la cartographie de notre argumentation, les références et les ressources méthodologiques sur lesquelles elle s'appuie.

Pour mettre en évidence les contradictions et les tensions qui animent le musée national, une longue part de la discussion consistera à revenir sur les moments clés de la construction du système muséal public que deviendront les musées nationaux. On s'attachera alors à dégager des périodes

significatives qui caractérisent cette évolution en les faisant dialoguer avec l'évolution des théories qui sous-tendent l'action de l'Etat et sa critique. Nous commencerons donc par une approche croisée de l'histoire des musées et de la question politique. On partira pour cela de la Révolution pour arriver aux formes actuelles du musée national. Si nous choisissons ce point de départ, c'est qu'il semble non seulement caractériser l'émergence du musée républicain, mais aussi de la question politique moderne dans sa tension entre la raison d'Etat et le scandale démocratique, pour reprendre l'expression de Jacques Rancière, scandale démocratique qui apparaît de manière manifeste dans la dynamique révolutionnaire.

Le musée contradictoire (1789-1804)

Bien que marqué par des origines aristocratiques, l'acte de naissance du musée républicain se situe au moment de la Révolution. On verra comment le musée s'y élabore de manière contradictoire et tendue, entre conservation et vandalisme, entre ouverture publique et fermeture experte. On montrera dans quelle mesure le musée républicain dialogue avec l'esthétique des Lumières, mais aussi avec sa philosophie politique[1]. On questionnera alors ces influences éclairées dans la perspective d'une critique des processus sociaux que la Raison des Lumières induit[2]. C'est dans cette même perspective que nous montrerons en quoi l'idée d'un musée public s'inscrit dans une genèse de la publicité bourgeoise[3]. Bien que de manière floue, puisque cette période sera la référence des polarisations ultérieures, la tension entre le principe républicain et la question démocratique commence à émerger.

1 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger.* 1995, Paris, Aubier, 540 p. et Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme.* 1992, Paris, Aubier, 373 p.
2 Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison.* 1974, Paris, Gallimard, 281 p.
3 Jürgen Habermas, *L'espace public.* 1992, Paris, Payot, 324 p.

Le musée de l'ordre (1804-1870)

Nous interrogerons ensuite l'évolution du musée dans l'Empire et les Restaurations, du musée Napoléon au Palais du Peuple, en passant par le musée Louis-Philippe, assignant toujours le Louvre à un espace d'exposition d'œuvres d'art. On verra que le musée se maintient dans ces périodes, bien que réinvesti par les régimes successifs. Cette continuité sera mise en perspective avec l'évolution de l'espace public bourgeois et sa cristallisation dans les monarchies parlementaires. La brève résurgence de la République entre 1848 et 1852[1], nous permettra de poser la question démocratique face à la continuité d'un ordre politique défini[2]. La tension entre principe républicain et question démocratique se précise.

Le musée identitaire (1870-1936)

Un mouvement particulièrement important de l'évolution du système muséal prend place avec l'instauration de la Troisième République. C'est alors que le musée se voit attribuer le qualificatif de national, nous nous arrêterons donc particulièrement sur cette période. La Troisième République investit avec force le musée en lui confiant une tâche identitaire, même si elle laisse des pouvoirs importants à l'Académie des Beaux-Arts, abolie pendant la Révolution et rétablie lors de la première Restauration. On reviendra alors sur le destin politique de la philosophie des Lumières et sa cristallisation dans le projet positiviste de ce retour de la République[3]. On voit ici comment la formalisation républicaine, ses assises idéologiques et administratives se construisent sur une négation de la question démocratique[4]. On s'attachera alors à comprendre le principe républicain en

1 Karl Marx, *Les Luttes de classes en France.* 1994, Paris, Gallimard, 685 p.
2 Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique, cours au Collège de France, 1978-1979.* 2004, Paris, Gallimard/Seuil, 355 p. ; Jacques Rancière, *Aux bords du politique*. 2004, Paris, Gallimard, 262 p.
3 Max Horkheimer et Theodor W. Adorno (1974), *Opus cité*.
4 Patrick Cingolani, *La république, les sociologues et la question politique.* 2003, Paris, La Dispute, 169 p.

terme de *police* dans une opposition à la revendication égalitaire des sans-part[1].

Le musée oppositionnel (1936-1940)

Nous présenterons ensuite la manière dont l'interventionnisme culturel du Front Populaire a redéfini la place des musées nationaux. Cette époque se caractérise par l'engouffrement d'une nébuleuse associative dans l'espace muséal laissant percevoir l'appropriation polémique de ce dernier, l'évolution institutionnelle elle-même s'ouvrant à la notion de loisir. Cette période réactive le besoin de penser la publicité, et donc la question démocratique, sous un autre angle. On verra alors quelles formes alternatives se développent dans le sillage de l'espace public légitime, ce dernier ayant alors fini sa transformation dans l'Etat constitutionnel libéral[2].

Le musée imaginaire (1940-...)

Après un détour par l'interventionnisme culturel de l'Etat pendant l'Occupation en temps de guerre, on s'intéressera aux formes contemporaines des politiques culturelles inaugurées avec la naissance de la Cinquième République. Deux moments essentiels seront présentés. La création d'un véritable ministère de la Culture avec André Malraux, le ministère des Affaires Culturelles en 1959, et le tournant engagé par l'arrivée de la gauche aux affaires en 1981 et les années Lang du ministère. Le premier se caractérise par un retour à une approche esthétique des biens culturels conservés et exposés par les institutions publiques. Le second fait entrer les logiques propres aux industries culturelles dans l'interventionnisme de l'Etat.

1 Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*. 2005, Paris, La Fabrique, 106 p.
2 Jürgen Habermas, *L'espace public.* 1992, Paris, Payot, 324 p. et Oskar Negt, *L'espace public oppositionnel*, Paris, Payot, 2007, 236 p.

Un épilogue provisoire

C'est au terme de cette discussion que nous nous proposerons de synthétiser la tension entre le principe républicain et la question démocratique en jeu dans l'institution muséale. Nous nous demanderons en particulier en quoi le musée national est un musée républicain, et où s'y manifeste la question démocratique au-delà de l'expression de « démocratisation culturelle. » On pourra alors se pencher sur la réforme des musées nationaux qui s'élabore à partir des années 2000 en s'appuyant sur la discussion menée jusqu'ici. On se confrontera cependant à un problème méthodologique important : comment capter sociologiquement la question démocratique qui s'exprime dans et autour de l'espace muséal[1].

La nouvelle dynamique : vers le musée-entreprise

Nous présenterons ensuite en quoi consiste la réforme des musées nationaux en la caractérisant comme une modernisation de leurs modes de gestion. Pour ce faire on étudiera les différentes dispositions législatives qui la sous-tendent : la « loi musée » de 2002, les statuts des musées du Louvre et d'Orsay modifiés par leur transformation en Etablissements Publics Administratifs (EPA), les mutations de la Réunion des Musées Nationaux, la recherche de financements des musées-EPA et les dispositifs de développement de leurs ressources propres. On apportera également quelques éléments contextuels permettant de caractériser l'évolution de l'interventionnisme culturel. Outre l'analyse des textes législatifs, nous nous appuierons sur les déclarations publiques faites par les directions des établissements ; en effet, la réforme des musées nationaux a trouvé un large écho dans la presse, celle-ci fera donc partie de notre corpus documentaire. Elle aura de plus l'intérêt de pallier le manque d'informations auquel nous nous sommes confrontés, les présidences et directions

1 Jean-Marie Vincent, *Critique du travail, le faire et l'agir.* 1987, Paris, PUF, 162 p. ; Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*. 2005, Paris, La Fabrique, 106 p.

administratives des musées du Louvre et d'Orsay n'ayant jamais donné suite à nos demandes répétées d'entretien. On ne pourra toutefois se fier uniquement à l'unilatéralité de ces déclarations, ni à la manière dont la presse relate le mouvement de réforme. Face à cette publicité légitime, on devra trouver les formes d'une publicité illégitime. Nous nous appuierons alors sur des extraits d'entretiens réalisés avec des personnels de musées entre 2005 et 2010 et prendrons en compte leur activité syndicale.

La reconfiguration de la question politique

Enfin, on s'intéressera aux effets de la réforme des musées nationaux en les replaçant dans le cœur de notre argumentation. Il s'agira donc de comprendre en quoi la tension entre le principe républicain et la question démocratique se trouve reconfigurée dans l'institution muséale nationale. Nous chercherons alors quelles continuités s'expriment, quelles ruptures émergent et quelles formes d'oppositions se développent. On ramènera nos observations à la réflexion historico-théorique que nous avions menée pour tenter de cerner le nouveau paysage muséal dans ce qu'il garde de contradictoire et de tendu. On présentera à cette occasion les résultats de – ou plutôt les problèmes posées par – une enquête menée auprès de visiteurs de musées.

Un terrain parcouru de problématiques

Les musées nationaux en France

Des exemples types comme références d'une tendance

Les musées du Louvre et d'Orsay

Musée et histoire républicaine

De l'art au patrimoine

Musées et politiques culturelles

Les vastes problématiques du musée du quai Branly

Un contexte national

Porter le regard et développer une écoute sociologique

Les musées nationaux en France

Si nous nous concentrons ici sur une catégorie de musées particulière, qui est celle des musées nationaux, c'est que ces derniers sont soumis depuis les années 2000 à un vaste mouvement de réforme dont les mises en application et les premiers effets commencent à voir le jour. Les musées nationaux ayant une vocation patrimoniale, et cette dernière notion faisant appel à une dimension historiographique, en mêlant les idées controversées de mémoire nationale et de relation esthétique, la réforme de leurs modes de gestion soulève de manière presque évidente des enjeux politiques. Après avoir retracé une histoire du musée dans le contexte français, nous chercherons à caractériser ce mouvement de réforme, ses effets, et nous verrons comment la question politique s'y recompose. Si le projet est ambitieux, c'est que la réforme des musées nationaux n'existe pas comme un tout homogène synthétisé dans un texte de loi. Ce n'est pas non plus un ensemble de lois réunies dans

une politique générale définie en tant que telle. Il s'agit plutôt d'une multitude de lois votées depuis 2001 et de décrets qui s'inscrivent dans une dynamique engagée à partir des années 1990, par des gouvernements formés par des partis politiques différents. Ces dispositions redéfinissent le statut des collections nationales, le statut des institutions muséales, leurs structures administratives, leurs modes de gestion et leurs relations avec leur tutelle ministérielle. De manière générale, on assiste *a priori* à une redéfinition des prérogatives culturelles de l'Etat. Au-delà de ces évolutions pratiques, une de nos hypothèses repose sur le fait que l'analyse des institutions culturelles publiques peut être ramenée à une question politique[1] et que ces transformations doivent être analysées en ce sens.

C'est pour élaborer cette argumentation, qu'il faudra au préalable construire une histoire critique des politiques culturelles, en tant qu'intervention de l'Etat dans un champ défini comme culturel ou artistique. Cela permettra de comprendre à quelles évolutions sont soumises les politiques culturelles en général, et les musées nationaux en particulier ; pour analyser précisément, dans un deuxième temps, les effets de la réforme sur ces institutions, il faudra se concentrer sur des établissements spécifiques. Nous nous intéresserons à des établissements importants, qui peuvent fournir des exemples significatifs reflétant les effets d'une tendance. Il faut toutefois avoir à l'esprit que les effets des réformes ne peuvent pas se faire sentir de la même manière dans tous les établissements, en fonction de leur taille notamment[2].

1 Comme nous le verrons plus loin en définissant les termes de cette enquête, le terme *politique* est ici employé pour évoquer une tension.

2 Cela pose d'ailleurs un problème de fond de la tendance générale de ce qui se présente comme une modernisation des modes de gestion des musées nationaux : dans quelle mesure est-il possible d'appliquer les mêmes schémas organisationnels à des établissements très différents en termes de taille, d'effectifs de fréquentation mais aussi de renommée du fond conservé et exposé ?

Des exemples types comme références d'une tendance

Le premier problème qui se pose est de choisir, parmi les musées nationaux, ceux qui pourraient constituer des exemples types pour étayer notre discussion. Un second problème en découle, à savoir la possibilité de construire des analyses plus générales à partir de ces cas particuliers. Notre préférence se tourne vers des établissements importants pour plusieurs raisons. D'abord pour des raisons pratiques, l'analyse se concentrera sur le cas d'établissements muséaux parisiens, qui nous sont le plus accessibles géographiquement ; il est donc possible au long de l'enquête de les fréquenter régulièrement pour saisir des changements en jeu, y compris ceux qui sont sûrement le moins saisissable, parce que moins quantifiable. Il faut également remarquer qu'un déséquilibre important existe sur le territoire, quant à la répartition des musées nationaux. Sur les cinquante-six musées nationaux existants – incluant dans ce décompte les musées bénéficiant d'une double tutelle ministérielle –, vingt se trouvent en région et trente-huit se trouvent en Ile-de-France. Parmi ces trente-huit établissements, vingt-six se situent dans la capitale. Paris porte bien sa réputation de capitale-musée. Au-delà de l'intérêt pratique, concentrer l'observation sur des établissements parisiens se légitime par leur prédominance. A cette remarque, on doit ajouter que l'histoire des musées français est attachée à celle de la centralisation politique. L'impulsion culturelle de l'Etat pour la création du système muséal vient clairement de la capitale et s'adresse plutôt à elle malgré une ambition d'élargissement. S'intéresser à des établissements parisiens relève alors presque de l'évidence. Sur les cinquante-six musées nationaux existants, il faut donc choisir parmi vingt-six d'entre eux. Dans cet ensemble, nous nous intéresserons exclusivement aux musées d'art, sous la tutelle unique du ministère de la Culture. Ce choix se justifie de manière historique, dans la distinction établie dans le contexte français entre le musée et le muséum. Les musées nationaux sous tutelle du ministère de la Culture – trente-quatre parmi les cinquante-six – sont des musées d'art. Parmi les vingt-six établissements parisiens, il faut donc choisir parmi dix d'entre eux.

Pour établir ce nouveau corpus, les musées de science, d'histoire ou de civilisations ont été retirés de notre sélection. Ceci est tout à fait problématique. Mais ce problème n'est pas tant lié au présent projet de recherche qu'à une certaine segmentation de ce qui est reconnu, de manière polémique, comme œuvre d'art. S'il est facilement compréhensible, dans la mesure où l'on veut prendre en compte la dimension artistique, que l'on élimine le musée des Postes ou des Armées par exemple, comment justifier que nous éliminions aussi le musée des arts asiatiques, plus connu sous le nom de musée Guimet, qui se présente malgré sa dénomination comme un musée de civilisation. Cette distinction doit par ailleurs animer la problématisation de notre discussion. De la même manière, si les musées de la Renaissance ou du Moyen-Age exposent des objets reconnus comme étant des œuvres d'art, ils se présentent davantage comme des musées d'Histoire. Outre ces différences, on peut noter d'ores et déjà que l'idée de musée, qui rassemble sous une même dénomination toutes ces institutions bien différentes, se fonde sur la mise en exposition – ou mise en visibilité – publique. La publicité est en effet ce qui constitue le point commun essentiel de ces différents établissements.

Il reste donc neuf établissements sur lesquels peut se porter l'observation : les musées du Louvre, d'Orsay, Delacroix, Moreau, Rodin, du Quai Branly, de l'Orangerie, Picasso et le Centre national d'art et de culture George-Pompidou. D'emblée nous éliminons les établissements spécialisés autour d'un artiste en particulier, dans la mesure où ils ne s'ouvrent qu'à une fréquentation relativement spécialisée. Nous rappelons que nous souhaitons arriver à travers nos observations à traiter une évolution tendancielle des politiques culturelles. Il paraît donc plus pertinent d'évoquer des établissements connus et reconnus, se prêtant à une fréquentation large, et dont les collections sont relativement hétérogènes. Il ne reste donc plus que quatre établissements que sont les musées du Louvre, d'Orsay, du Quai Branly et le centre Pompidou. Le choix est évidemment difficile, chacun d'entre eux offrant des angles d'analyses différents. Notre choix se portera sur les deux premiers : le

musée du Louvre et le musée d'Orsay. Nous préférons mettre de côté le centre Pompidou dans la mesure où cet établissement développe une politique singulière dans le paysage muséal depuis son ouverture, qu'il expose de la création moderne et contemporaine, et se caractérise par sa pluri-activité. Sa place à part, y compris en terme de gestion administrative, est d'ailleurs en elle-même problématique dans la construction du paysage muséal et des segmentations qu'elle établit[1]. D'autre part, dans la mesure où la notion de patrimoine s'articule avec celle de musée d'art, il sera plus aisé d'élaborer une analyse sur des objets reconnus définitivement comment faisant partie d'un patrimoine déjà constitué, plutôt que d'un patrimoine en train de se faire, quand bien même cette dernière idée est tout à fait intéressante. On peut noter à cette occasion que l'expression de *patrimoine-en-train-de-se-faire*, par opposition à un patrimoine déjà constitué, laisse entrevoir les problématiques propres à la notion de patrimoine et ses liens avec l'histoire et la mémoire. Après avoir justifié plus précisément le choix des musées du Louvre et d'Orsay comme exemples types, nous expliquerons pourquoi le musée du Quai Branly, qui ne manque pourtant pas d'intérêt analytique, a été évacué du corpus.

Les musées du Louvre et d'Orsay comme références

Dans la différence des collections qu'ils exposent, les musées du Louvre et d'Orsay présentent pour nous l'avantage d'avoir certains points communs qui peuvent alimenter notre discussion. Notre projet ne réside pas dans la construction d'une sociologie des organisations de ces deux établissements, il convient d'insister sur ce point : l'argumentation ne porte pas spécifiquement sur les cas du Louvre et d'Orsay. Ces deux établissements serviront plutôt de références dans la mesure où ils semblent s'inscrire dans la tendance, le processus politique, qui nous préoccupe. Ainsi notre intérêt est spécifiquement tourné vers cette tendance, qu'il reste à nommer et définir, et nos deux

1 Voir Bernadette Dufrêne, *Centre Pompidou : trente ans d'histoire*. 2007, Paris, Centre Pompidou, 664 p.

exemples offrent un terrain pratique où l'observer. Ce que notre argumentation développera, c'est donc l'analyse sociologique d'un champ, en terme de tension politique, dont nous souhaitons saisir les particularités induites par les dimensions spécifiques de l'institution muséale.

Pour bien couvrir la question de l'évolution des modes de gestion des musées nationaux, ces exemples seront enrichis par d'autres éléments, permettant d'illustrer le contexte des mises en place et des effets plus larges de cette réforme institutionnelle. Il faudra par exemple évoquer le cas de la Réunion des Musées Nationaux, mentionner la restructuration du ministère de la Culture et de la Communication ainsi que l'installation, puis la disparition, du Conseil pour la Création Artistique, prendre en compte les dynamiques à l'origine de la maison de l'Histoire de France. Ce sont autant d'éléments qu'on ne saurait négliger pour tenter d'analyser l'évolution contemporaine de l'interventionnisme culturel en France, dans lequel s'inscrit la politique muséale. Pour finir de présenter ce terrain nous allons voir maintenant, comment les termes directeurs de notre analyse – musée public et histoire républicaine, arts et patrimoine, politiques muséales et politiques culturelles – se manifestent dans les points communs des musées du Louvre d'Orsay.

Musée national et histoire républicaine

Si les musées du Louvre et d'Orsay retiennent particulièrement notre attention, c'est que l'on peut aisément les rapprocher des thématiques que nous voulons aborder au-delà des questions uniquement organisationnelles. Ces deux musées illustrent, chacun à sa manière, des moments charnières de l'histoire du système muséal public et ses liens avec le régime républicain. Le musée du Louvre est le premier musée républicain, réellement ouvert au public, en France. Dès son ouverture pendant la Révolution française, la charge symbolique du lieu est forte. Un ancien palais royal est affecté à une diffusion, à tout le moins à une mise en exposition, des arts. Le message,

ainsi que les représentations ambiguës et contradictoires qui en découlent, ne peut être plus clair : la Raison – prenant corps ici dans l'amour des arts et leur appropriation citoyenne – vient remplacer le tyran. Le musée d'Orsay quant à lui est ouvert dans les années 1980, sous l'impulsion de la présidence de la République, comme la plupart des grands établissements muséaux publics sous la Cinquième République. Celle-ci incarne une certaine idée, un certain moment historique, des politiques de la culture. Notons dès maintenant que le Louvre devient le Grand Louvre suite à un chantier lui-même impulsé par la présidence durant cette période. Il apparaît ici une tradition républicaine française contemporaine, où chaque mandat présidentiel laisse presque systématiquement un musée comme trace. Une première question se pose : sur quels fondements se développent les liens entre le musée et la raison d'Etat ?

De l'art au patrimoine

Le musée du Louvre et le musée d'Orsay s'articulent par leurs fonds muséographiques avec la notion de patrimoine. On pourrait même écrire qu'ils illustrent deux dimensions patrimoniales essentielles. Le Louvre, dans son ambition universaliste, est un musée où le parti pris esthétique semble légitimé de manière presque naturelle, alors même que ses collections et parcours d'expositions permanentes sont tout à faits hétérogènes : des fouilles archéologiques du Louvre médiéval, aux départements d'antiquités égyptiennes, grecques, orientales, en passant par les galeries de peintures couvrant à peu près toutes les Ecoles du XIIIème au milieu du XIXème siècles. Ce qui se manifeste ici, c'est une dimension patrimoniale qui paraît directement inspirée d'une esthétique raisonnée : par la conservation scientifique d'un corpus d'œuvres et les accents mis sur les périodes et formes de pratiques artistiques exposées, le tout réuni dans un même édifice. Le musée d'Orsay est quant à lui principalement dédié à une période restreinte et fut créé en ce sens, 1848 à 1914, dates évidemment fortement symboliques. L'essentiel de ses collections est composé

d'objets relevant de la segmentation esthétique propre aux Beaux-Arts, même s'il expose aussi des collections d'arts décoratifs et de photographies. Il y existe également un département d'architecture, et le bâtiment lui-même fut investi en musée pour fixer un certain moment architectural et économique : le musée d'Orsay est venu habiter la gare d'Orsay, symbole de la marche en avant de l'industrialisation. Ses collections de peintures éclairent particulièrement la notion de patrimoine dans la mesure où les œuvres les plus connues incarnent des ruptures fortes dans l'histoire de l'art, comme l'Impressionnisme par exemple. Elles interrogent ainsi, et peut-être malgré elles, l'intégration des œuvres issues de courants artistiques hors-norme dans le moule patrimonial. En d'autres termes, ces collections posent la question de la reconnaissance des mouvements artistiques, ou même des artistes, et les conditions historiques et sociales de cette reconnaissance.

On accède donc à travers les exemples du Louvre et d'Orsay à des illustrations différentes, mais cohérentes, de la notion de patrimoine artistique : des objets largement admis comme incarnant des moments clés de l'histoire de l'art et reconnus comme des œuvres d'art d'exception, qu'ils soient considérés comme genèse esthétique ou manifestations de la modernité. Il apparaît alors une seconde question qui précise celle concernant les relations entre musée et pouvoir : comment se dessine la notion de patrimoine dans la perspective de ces relations ?

Musées et politiques culturelles

Un dernier élément justifie le choix de ces exemples. Dans ces deux établissements, les origines et la mise en place de la modernisation des modes de gestion des musées nationaux se manifestent de manière exemplaire. Notons d'abord que le musée du Louvre est précurseur en la matière, il fut le premier musée national à connaître une mutation administrative dans les années 1990. Puis, sa direction a anticipé le mouvement de réforme en formulant des demandes d'autonomie vis-à-vis du

ministère de la Culture. Quant au musée d'Orsay, il fut un des premiers établissements, dans le sillage du Louvre, à mettre en pratique son autonomie administrative. Cela se manifeste dans les changements respectifs de statuts des deux établissements. Le Louvre devient un Etablissement Public Administratif dès 1992, soit près de dix ans avant la mise en place générale de la réforme du système muséal public. Orsay acquiert quant à lui ce statut en 2004, ce qui fait de lui un des premiers musées nationaux a connaître cette transformation après l'engagement de la réforme.

La manifestation structurelle de la réforme des musées nationaux est l'autonomisation des établissements vis-à-vis de leur ministère de tutelle, par leur changement de statut administratif. Cette dynamique, sur laquelle nous reviendrons en détail, consiste pour les musées nationaux dans le passage de la tutelle directe du ministère de la Culture à une gestion resserrée de l'établissement, et à un plus grand financement de leurs activités par des ressources propres. *A priori* le Louvre et Orsay, avec leur fréquentation massive et la renommée de leurs collections, ont les moyens symboliques et financiers d'assumer cette transformation. On s'interrogera donc sur la mise en place de la réforme dans ces établissements pour tenter d'en analyser les effets. D'autre part, se dégageant de la tutelle centrale du ministère, il est évident que ce sont des pans entiers des politiques culturelles qui sont amenés à être transformés et pensés de manière inédite. Il émerge alors une troisième question : quelle est la place particulière de la politique muséale dans les politiques culturelles, comment celle-ci se manifeste-t-elle d'un point de vue administratif ?

Les vastes problématiques du musée du quai Branly

Le choix de ces exemples justifié, mentionnons *a contrario* pourquoi le musée du Quai Branly ne fera pas parti des musées abordés et traités. Si cette justification est importante, c'est qu'à première vue, cet établissement se prêterait bien à notre analyse. En effet, la naissance récente et polémique

de cet établissement, ses modes de gestion inédits, semblent en faire un laboratoire de l'avenir du système muséal. Nous n'évoquerons le musée du quai Branly que pour ouvrir la réflexion dans le dernier mouvement de notre argumentation. Mais la nature des collections de cet établissement est trop complexe pour entrer dans notre discussion. Elle aurait l'intérêt de questionner un peu plus ce qui fait patrimoine et comment sont constituées et exposées des collections publiques. Elle pourrait montrer comment sont arbitrés des choix muséographiques et comment ceux-ci peuvent entrer dans la mise en débat publique. Mais il faudrait alors enrichir l'analyse d'une étude des liens entre république et histoire coloniale. La complexité de la question engagerait, *a priori*, le risque de s'éloigner de nos préoccupations initiales. Le problème renvoie et précise quand même les questions posées, concernant les fondements d'une politique patrimoniale initiée par l'Etat.

Un contexte national

De la même manière, nous ne ferons pas ici de comparaison internationale des systèmes muséaux dans différents pays, même si nous serons amenés à mentionner certaines expériences et même si une telle analyse ne serait pas dépourvue d'intérêt. En effet, ayant pour objectif de questionner des articulations entre principes de gouvernance et politiques culturelles, une telle analyse comparative deviendrait trop vaste. Il faudrait en effet, pays par pays, rendre compte explicitement des contextes politico-historiques propres à chacun des cas mentionnés. Notre terrain se limite donc à la France, à la manière dont s'y est construit un certain principe républicain et en quoi celui-ci a une incidence sur l'existence et les orientations des musées nationaux. La question patrimoniale en jeu conduit à une analyse qui interroge les fondements d'un Etat-nation.

En mentionnant cette exclusion de tout terrain international, nous affirmons donc que notre discussion ne porte que sur un cas particulier national et qu'il n'est à première vue pas généralisable.

Par exemple en France, le musée national est, comme nous essaierons de le montrer, un musée républicain. Ces liens entre république et musée ne peuvent se calquer sur les contextes britanniques ou néerlandais par exemple : dans ces pays c'est la monarchie parlementaire qui légitime la publicité des musées. On voit dès lors dans quelle mesure la formulation de notre objet de recherche restreint l'analyse au contexte français. A l'inverse, on pressent également ce qui lie ces différentes formes de légitimations nationales et avive l'intérêt pour une analyse des liens entre l'Etat et le musée. C'est une quatrième question qui se manifeste ici : comment l'Etat légitime-t-il son intervention dans un champ qu'il définit comme culturel, quels sont les fondements de cet interventionnisme ?

Porter le regard et développer une écoute sociologique

Si nous excluons ces éléments de notre parcours, nous devons en même temps en intégrer d'autres. On ne peut traiter la réforme des musées nationaux en n'évoquant que deux établissements muséaux. Il faut comprendre ce qu'implique la mutation du système muséal public, mais aussi ce qui change dans son sillage et à ses côtés. Ces éléments permettront d'avoir une vision plus complexe de notre objet de recherche, et de mieux y intégrer de manière élaborée une problématisation en terme de principe républicain et de question démocratique. Avant de s'intéresser au processus illustré à travers nos deux exemples, on engagera la discussion en retraçant l'évolution historique du musée public. Une grande partie de l'argumentation consistera à replacer l'élaboration du musée dans des contextes historiques. On aura alors l'occasion de développer une approche transdisciplinaire pour tenter de saisir l'institution et l'espace qu'elle ouvre dans leurs complexités. A travers cette évolution – où se mêlent histoire, philosophie et sociologie politique – on pourra élaborer une approche théorique où apparaîtront le principe républicain et la question démocratique. On verra alors en quoi ces deux pôles sont conflictuels et que la tension qu'ils instaurent peut être une entrée pertinente pour penser sociologiquement le musée.

En ce qui concerne l'analyse de la situation contemporaine, au-delà de nos deux exemples, il faut s'intéresser au ministère de la Culture et de la Communication qui connaît aujourd'hui une importante transformation. Celle-ci se manifeste principalement dans le regroupement de ses différentes directions. Pour évoquer la transformation du ministère de la Culture, il convient de se pencher sur la Réforme Générale des Politiques Publiques (RGPP) et la Loi Organique relative aux Lois de Finances (LOLF). Ces vastes projets de réforme de l'Etat et de nouveaux objectifs fixés aux institutions publiques permettront de comprendre certaines évolutions contemporaines des politiques culturelles, du système muséal et enfin en quoi cela les inscrit différemment dans la question politique. En raison de sa proximité avec le système muséal public, nous devrons prendre en compte plus précisément encore l'évolution de la Réunion des Musées Nationaux. Cette institution créée en 1896, possédant le statut d'Etablissement Public à caractère Industriel ou Commercial depuis 1990, fonctionnait comme une mutuelle pour les musées nationaux et assurait des missions difficilement rentables au sein de ces derniers. L'autonomisation des musées publics remet évidemment en question ses missions et attributions. A travers cet exemple, on évoquera la notion de service public culturel pour en étudier l'évolution.

Chapitre I – Cinq visages du musée public

Cinq visages, deux expressions, une tension

Pour engager la discussion, on s'apprête à retracer une histoire du système muséal en France et à la faire dialoguer avec des approches empruntées à la sociologie politique. Nous souhaitons faire apparaître dans ce chapitre, la composition et l'évolution de la tension entre le principe républicain et la question démocratique ; deux expressions qui trouveront leurs sens dans le fil de cette présentation de l'histoire du musée. A chacune des périodes évoquées, la question politique sera ramenée, pour tenter de faire apparaître pourquoi on peut parler d'une tension et comment se configure la relation conflictuelle entre ces deux pôles. Nous souhaitons insister sur le fait que ce récit ne cherche pas à mettre en place des segments historiques qui correspondraient chacun à un paradigme spécifique du musée public et de la question politique. On verra au contraire comment ces différents moments se superposent et se corrigent les uns par rapport aux autres, tout en nous permettant de caractériser de mieux en mieux le principe républicain et la question démocratique ; ainsi que la tension motrice qui naît de leurs relations dissensuelles. Il apparaîtra en effet une certaine continuité, ou plutôt une évolution processuelle, entre les différents visages du musée public, tout comme on verra que la question politique s'élabore continuellement dans des mouvements antagonistes. On espère montrer ici que le musée public lui-même est animé par cette tension et qu'il convient bien d'en appréhender l'enjeu en ce sens.

Cinq visages du musée public seront mis en évidence. Le musée contradictoire (1789-1804) est le point de départ de la réflexion, c'est le récit des nombreuses contradictions qui animent l'élaboration du musée républicain. On verra que ce dernier doit être mis en perspective avec la philosophie –

esthétique et politique – des Lumières, et la manière dont la Raison éclairée inaugure une conception spécifique de la publicité. Le second visage est celui du musée de l'ordre (1804-1870) où l'on observe une continuité de l'institution, mais aussi un réinvestissement qui alterne en fonction des régimes et des perturbations politiques. On est frappé par la légitimé à laquelle est déjà arrivée la jeune institution muséale. Cette continuité se comprend dans l'élaboration d'une nouvelle forme d'Etat, marquée de manière pratique par le constitutionnalisme et le parlementarisme, issue d'une conception spécifique de l'espace public – la publicité – évoquée plus haut. Si le principe républicain se dessine alors de mieux en mieux, la question démocratique reste quelque peu réfractaire à la définition, mais on sent déjà qu'elle agite le récit. Le visage suivant est celui du musée identitaire (1870-1936), qui trouve une assise et une stabilisation dans le caractère définitif de la Troisième République. Cette période, qui nous semble être un moment clé du principe républicain à la française, est longuement développée. La formalisation administrative et la normalisation de l'interventionnisme culturel assoient les prérogatives artistiques de l'Etat, notamment en mettant l'accent sur une défense des arts comme cohésion nationale, et non pas des artistes vivants. On fait ainsi le lien avec le positivisme politique sur lequel s'élabore intellectuellement la Troisième République. Le positivisme apparaît comme la synthèse cristallisée et systématisée de la Raison éclairée et de la publicité bourgeoise évoquées précédemment. Le musée semble autant être le produit de cette synthèse, qu'un moyen de la mettre en place. Alors que la question démocratique reste difficile à saisir – mais c'est sûrement ce qui en fait l'intérêt – le visage suivant du musée public commence à la faire apparaître plus franchement : c'est le musée oppositionnel (1936-1940). Dans cette période, le Front Populaire laisse s'ouvrir des brèches dans l'interventionnisme culturel, où une nébuleuse associative s'engouffre, et émergent de nouvelles notions liées aux pratiques artistiques. Il apparaît alors plus clairement ce que les premiers visages du musée public laissaient percevoir de manière floue : l'espace public élabore un principe de gouvernance, défini et reconnu par l'Etat, mais n'est pas homogène. S'il est exclusif, un espace

public oppositionnel évolue à ses côtés, questionnant sans cesse les finalités et les fondements de la gouvernance. La tension, propre à la question politique et qui anime le musée, se précise. Arrive alors un dernier visage du musée public, le musée imaginaire, à partir des années 1940. Celui-ci s'élabore dans quatre moments essentiels, l'interventionnisme culturel de Vichy, le ministère des Affaires culturelles d'André Malraux, les affrontements de Mai 68 et enfin les années Jack Lang d'un ministère de la Culture qui semble avoir enfin trouvé sa forme définitive. On y voit respectivement la stabilisation administrative, la gestion par l'Etat de l'expérience esthétique, la remise en cause de l'interventionnisme culturel et pour finir la prise en compte des industries culturelles, sur fond de construction de l'idée de « démocratisation de la culture. » Le musée imaginaire (1940-...) nous permet de définir le musée public tel que nous le connaissons aujourd'hui, ou plutôt tel que nous le connaissions, puisque les musées nationaux sont soumis depuis les années 2000 à un large mouvement de réforme.

Dans ce récit historique et théorique, on verra que l'institution muséale publique n'est pas une forme stable, mais plutôt qu'elle correspond à une volonté de stabilisation politique. Cette volonté est celle du principe républicain qui cherche à répondre à, ou contenir, la question démocratique qui le déstabilise constamment. Il ne s'agit pas pour nous de déterminer lequel de ces deux pôles est antérieur à l'autre, mais bien de montrer qu'ils sont engagés dans un conflit qui donne vie au musée public. Les différents visages du musée devraient donc nous permettre, au terme de cette première partie de la discussion, de caractériser le système muséal comme étant animé par la tension entre le principe républicain et la question démocratique, de percevoir plus précisément les points d'achoppements propres à cette tension, et de proposer un épilogue provisoire qui servira de base à la suite de l'argumentation.

Le musée contradictoire (1789-1804)

Musée expert contre musée démocratique

Inventer le patrimoine républicain

La question vandale

Le musée républicain et la philosophie des Lumières

Le musée public comme institution des Lumières

Le projet social de la Raison éclairée

Intervenir dans l'espace public : l'occasion démocratique

Le destin politique de l'esthétique des Lumières dans le musée

La publicité du musée – sa dimension publique – n'est pas proprement républicaine. C'est ce que montrent les ouvrages de référence concernant l'histoire des musées en France, et notamment ceux de l'historien des musées Dominique Poulot. En effet, il existe des collections royales et la propagation de l'esprit des Lumières fait que celles-ci vont tendre à une certaine mise en visibilité publique. Cette dernière n'est certes pas le dessein initial des collections royales. Lorsque dès le milieu du XVIIIème siècle, le secret et la restriction de leur accès est critiqué, le projet d'un muséum royal voit le jour, ayant pour buts de relancer l'Ecole française, c'est-à-dire le courant incarné par les artistes officiels[1], d'exalter le siècle de Louis XIV et de promouvoir la mémoire des grands hommes de la monarchie. De tels projets n'ont alors de sens que si les objets exposés peuvent être vus par un public, notamment étranger, pour témoigner du prestige du régime français. Pour le public éclairé amateur des arts, qui se constitue alors autour de certains marchands et collectionneurs, un tel lieu d'exposition ne peut voir le jour qu'à Paris.

1 Arsène Alexandre, *Une histoire populaire de la peinture : école française*. 2010, Charleston, Nabu Press, 466 p.

Mais la monarchie reprend la main, interdisant d'ailleurs un projet de « Club des Arts » au profit de la seule Académie royale. La figure essentielle dans la construction du muséum royal est le comte d'Angiviller, nommé à la direction des Bâtiments au début du règne de Louis XVI. Après avoir encouragé l'exposition de la collection du monarque au Palais du Luxembourg, c'est la Grande Galerie au Louvre qui est choisie pour exposer non seulement la collection royale mais aussi des tableaux qui seraient acquis par l'Etat, spécialement en vue de leur exposition au muséum royal. Rétrospectivement, c'est proprement à une préfiguration du musée national du Louvre que se livre donc l'administration monarchique.

> *« Bref, le musée est moins le résultat d'une revendication d'accès aux chefs-d'œuvre du passé que la conséquence de l'insatisfaction administrative. Non seulement la "publicité" traditionnelle du roi n'est plus comprise, mais surtout l'inutilité apparente de ses collections offense la raison. (...) Autrement dit, l'établissement incarne de manière exemplaire ce lieu, privilégié car public, où les œuvres auront l'insigne responsabilité d'illustrer les idéaux de la monarchie. [1]»*

Ces idéaux de publicité sont ceux déjà promus par la philosophie des Lumières. Les arts doivent permettre une élévation morale et universelle, il convient donc de les mettre à disposition d'un public qui puisse les recevoir. Ils doivent, par extension aristocratique, rendre gloire aux talents administratifs des monarques et des grands hommes qui les entourent. Des statues de Sully et de Colbert, mais aussi de Voltaire, sont commandées par exemple pour une Galerie des Hommes Illustres.

> *« L'arrivée aux affaires de Turgot, comme celle de son ami d'Angiviller, a marqué le triomphe de la modernité administrative, la confiance dans une autorité de la loi identifiée à celle de la raison, exercée selon des normes universelles, et bénéficiant nécessairement du soutien de l'opinion, une fois celle-ci dûment informée. [2]»*

1 Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France*. 2005, Paris, La Découverte, p. 34
2 *Ibid.*, p. 34

On doit noter la conviction qui anime la direction des Bâtiments, au-delà du seul contrôle de l'Académie et de la promotion de l'Ecole française, que l'Académie elle-même est censée incarner[1]. Par ce biais, les catégories de l'interventionnisme culturel apparaissent : acquisition, conservation, et restauration, qui seront comme on le verra les piliers de toute politique patrimoniale dans le cadre républicain. Cette conviction gouvernementale est liée à la manière dont se répand l'esprit des Lumières et montre comment la monarchie même est en train de reconcevoir la gouvernance sous cette influence. C'est ce qu'on comprend de l'extrait d'une note du comte d'Angiviller adressée au roi en 1788, soit à la veille de la Révolution :

> *« Il est impossible [que l'opération] n'obtienne pas un applaudissement universel puisqu'elle sera pour le public le gage d'une jouissance sur laquelle il n'est qui que ce soit d'indifférent parce qu'on la mesure sur l'intérêt général de la gloire nationale. [2]»*

Les premiers événements révolutionnaires ne rendent pas hommage à d'Angiviller. Accusé de dilapidation de l'argent public, il émigre en 1790. Bien évidemment la conservation d'un patrimoine culturel prend une nouvelle tournure avec la Révolution. Mais il faut attendre la journée du 10 août 1792, qui marque la chute du régime monarchique, pour qu'un projet de musée républicain émerge. C'est alors que les collections royales sont confisquées et « nationalisées », et que s'engage plus largement la confiscation/nationalisation des biens du clergé et de l'aristocratie. Ce mouvement d'expropriation/appropriation fonde l'existence des collections nationales placées sous le signe de la République. Le Louvre est alors désigné, ou plutôt confirmé, comme le lieu qui leur servira de dépôt. Roland, ministre de l'Intérieur, nomme une commission spéciale, distincte de la Commission des monuments, qui a pour charge de rassembler toutes ces œuvres en vue d'organiser le muséum. Ce dernier est alors censé consolider la Révolution. Dans une lettre au peintre David datant d'octobre 1792, Roland écrit que le musée prévu au Louvre

1 Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*. 2001, Paris, Phaidon, 688 p.
2 Cité par Dominique Poulot (2005), *Opus cité*, pp. 34-35

« doit attirer les étrangers et fixer leur attention, (...) nourrir le goût des beaux-arts, récréer les amateurs et servir d'école aux artistes. Il doit être ouvert à tout le monde et chacun doit pouvoir placer son chevalet devant tel tableau ou telle statue, les dessiner, les peindre ou modeler à son gré. (...) [Le musée] aura un tel degré d'ascendant sur les esprits, il élèvera tellement les âmes, il réchauffera tellement les cœurs, qu'il sera l'un des plus puissants moyens d'illustrer la République française. [1]»

Ce que révèle cette ambition du ministre de l'Intérieur, c'est que la mission confiée au musée est somme toute assez proche de celle qu'assignait d'Angiviller au projet de muséum royal. Outre, bien sûr, qu'il s'agit de promouvoir la République et non plus la bonne gouvernance de la monarchie éclairée, la dimension vraiment inédite du musée républicain est d'insister sur la présence d'un public large et pas seulement celles des artistes et des amateurs. C'est même une certaine méfiance envers les marchands et les collectionneurs privés qui anime Roland ; il craint en effet une appropriation exclusive de la nouvelle institution :

« C'est une étrange idée de croire qu'il importe aux artistes d'être à même de comparer facilement les différents âges et les différentes manières de chacun en particulier. (...) Le muséum n'est pas exclusivement un lieu d'études. (...) C'est le bien de tout le monde, tout le monde a le droit d'en jouir. [2]»

Musée expert contre musée démocratique

1793 est une année décisive pour le muséum républicain, une grande partie des tableaux est mise en place au Louvre en juillet. C'est cette même année qu'est définitivement dissoute l'Académie royale de peinture. Un crédit d'acquisition est accordé par le ministère de l'Intérieur à la fin de ce même mois pour enrichir les collections. Le Louvre, qui prend alors officiellement le nom de Muséum

1 Cité par *Ibid.*, p. 47
2 Cité par *Ibid.*, pp. 47-48

central des arts de la République, est inauguré le 10 août, jour de la « fédération générale républicaine ». D'autres ouvertures permanentes ou temporaires de musées républicains ont lieu à cette même date. A ce moment là, le Louvre n'expose pas seulement des objets d'art, des objets de science constituent également les collections. En effet, Roland veut éviter un classement savant des objets qui favoriserait la mainmise d'une élite spécialisée sur l'institution. Il déclare à propos du muséum *« qu'il faut qu'il intéresse les amateurs sans cesser d'amuser les curieux.*[1]*»* Cette confusion des genres sera d'ailleurs vivement critiquée dans une argumentation contre-révolutionnaire au XIXème et jugée subversive. On verra plus loin quels sont les fondements de telles prises de position.

Mais le musée républicain soulève les critiques des marchands et des experts dès son ouverture. Tout comme le Salon de 1791 rejetait l'attribution marchande et la hiérarchie académique, Roland veut affirmer la place de l'artiste et du public au détriment de celle de l'expert. Il veut *« dégager la langue, et dès lors l'étude des arts, des mots nouveaux que les marchands y ont jetés »*. Ce à quoi s'oppose le marchand d'art Lebrun pour qui *« les connaisseurs ont seuls les lumières nécessaires pour être employés à la formation du muséum.*[2]*»* L'affrontement de ces deux points de vue semble être représentatif de la manière dont l'institution muséale cherche sa voie. En décembre 1793, David lui-même achève une campagne menée contre l'organisation du muséum. Il en profite pour demander la suppression de la Commission. Il dénonce son manque de *« patriotisme »* et le faible intérêt qu'elle porte aux artistes. Il demande également que le musée reconnaisse l'importance des marchands. Fin janvier 1794, la Commission est remplacée par le Conservatoire du Muséum. Les musées se spécialisent peu à peu à partir de cette date. Les arts mécaniques, par exemple, quittent le Muséum Central et sont regroupés au Conservatoire des arts et métiers, fondé sur le conseil d'un rapport de l'abbé Grégoire. Enfin le profil des conservateurs va lui aussi se spécialiser, donnant aux

1 *Lettre du 25 décembre 1793 aux Commissaires inspecteurs du muséum*, cité par Dominique Poulot. *Musée, nation, patrimoine. 1789-1818*. 1997, Paris, Gallimard, p.201

2 Cité par *Ibid.*, pp.205-206

musées de peinture une dimension spécifique et moderne : spécifique dans la mesure où elle consacre la place de l'expertise dans la connaissance des arts, alors qu'il n'est pas encore question de conservation et de restauration scientifique ; moderne dans la mesure où la formation de ce corps de spécialistes, ainsi que sa reconnaissance administrative, sont inédites. Il importe d'insister sur le fait que le musée ouvert au public – le musée public – ne fait pas l'unanimité. Une des figures importantes de la condamnation du musée révolutionnaire, ou du musée républicain, est celle de Quatremère de Quincy. Celui-ci revendique l'utilité des arts dans la cité et voit le musée comme une accumulation sans intérêt que l'on pourrait assimiler au fond d'un collectionneur privé et marchand d'art : selon lui, le musée est inutile[1]. Ce type d'argumentation prendra de l'importance et deviendra dominante chez une certaine élite intellectuelle conservatrice sous le Consulat puis sous l'Empire. L'utilité même du Louvre sera alors contestée au profit d'un modèle assimilable à celui de l'Ancien Régime. Toutefois, comme nous le verrons plus loin, le musée sera déjà largement reconnu et devenu une institution stabilisée. La période révolutionnaire est aussi l'occasion d'autres expérimentations muséographiques, le corps des experts n'étant pas encore définitivement constitué. A ce titre le cas du musée des Petits Augustins est intéressant. Les œuvres des églises parisiennes sont mises en dépôt au couvent des Petits Augustins, Alexandre Lenoir est à la tête de cet établissement. Ce dépôt devient finalement le « Musée historique des monuments français » en octobre 1795, par simple décision de son responsable, juste avant la mise en place du Directoire. Il est ouvert au public. Le parcours muséographique développé par A. Lenoir s'apparente à une déambulation chronologique illustrant une marche vers le progrès. Mais cette construction n'illustre pas autre chose que l'origine des arts selon celui qui en est le dépositaire. L'Empire condamnera l'institution inventée par A. Lenoir. Son musée sera alors adapté à la mémoire officielle impériale, presque démantelé avant d'être fermé, et dirigé par Dominique Vivant Denon.

1 Dans cette critique du Louvre révolutionnaire, l'idée de musée est opposée à Rome, ville où l'art se réaliserait dans son authenticité, voir à ce propos : Jean-Louis Déotte, *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le Musée.* 1994, Paris, L'Harmattan, 326 p.

Au fur et à mesure que les musées ouvrent à Paris et en province, de nouvelles compétences voient le jour, des métiers apparaissent et des experts construisent peu à peu une administration muséale dans laquelle s'illustrent leurs compétences. De nombreuses demandes émanent de province pour accueillir une partie des collections nationales. Mais aucune réelle répartition ne sera accordée avant que le muséum central ne soit terminé : la forte volonté de centralisation de la vie politique fait craindre ces répartitions qui pourraient appauvrir le muséum parisien. Cette dimension centralisatrice pourrait laisser penser que le musée s'affirme comme une institution autoritaire et non démocratique. Elle montre en tout cas que le cas du musée est étroitement lié à une évolution politique générale : on ne peut comprendre l'institution muséale sans le mettre en relation avec la théorie de l'Etat qui l'accompagne. Le musée a la particularité de légitimer et d'illustrer l'existence de ce dernier, en lui fournissant sa propre mythologie. Dans le même mouvement, alors que le musée offre une assise culturelle à l'Etat et illustre ses origines et son pouvoir, l'Etat, en organisant l'institution, cherche autant à la légitimer qu'à légitimer sa propre existence.

Mais au-delà de cette dimension étatique, il faut insister sur le succès de l'institution en terme de publicité. D. Poulot relève des récits de voyageurs étrangers et de visiteurs parisiens pour montrer que le musée devient un passage incontournable dans un parcours exploratoire de la ville. C'est également ce qui ressort d'un florilège de paroles de visiteurs du Louvre, dès son année d'ouverture, rassemblé par Jean Galard, où l'on peut lire par exemple cette remarque d'un journaliste anglais de 1802, *« Le musée est fort bien entretenu, et je remarquai la bonne tenue des visiteurs, admis pourtant sans distinction.* [1]*»* Sous le Directoire on s'inquiète même de cette fréquentation : que ce soit à l'intérieur dans un souci de conservation des œuvres, ou que ce soit à l'extérieur pour des questions d'ordre public. C'est qu'une véritable foule se presse au musée. Le Louvre est en effet ouvert gratuitement trois jours par décade, comme c'est alors le cas pour la plupart des institutions

1 Jean Galard, *Visiteurs du Louvre*. 1993, Paris, RMN, p. 36

muséales. Comme le rappelle François Mairesse, la liberté de visite a été inventée au Louvre[1]. Toutefois, le reste du temps d'ouverture est réservé aux spécialistes. Mais dans le contexte français, l'accès public et gratuit au musée est indispensable pour la légitimation du régime républicain. *« [Les musées nationaux] font partie intégrante d'un système public et en assurent, en tout état de cause, la propagande.[2]»* David est d'ailleurs critiqué pour faire payer l'accès à ses œuvres entre 1799 et 1801. Nombre d'écrits s'accordent pour dire que le public est nombreux à venir fréquenter le musée. Cette foule qui y déambule est socialement mélangée, les érudits s'amusent d'ailleurs des réactions populaires lors des visites. En effet, si un effort démocratique est réalisé avec l'ouverture de la Grande Galerie du Louvre par exemple, la visite au musée constitue déjà une forme d'épreuve sociale. Mais on attend de cette visite libre un futur progrès du goût, et, l'émulation du sentiment éclairé et patriotique dans la lignée de l'inspiration des Lumières.

Inventer le patrimoine républicain

Les mesures prises pendant la Révolution permettent de voir comment se sont constituées des collections publiques destinées à un espace de mise en visibilité. Le transfert des propriétés royales et ecclésiastiques est l'une des clefs de lecture de la Révolution. Ce transfert permet également de comprendre comment se construit le patrimoine républicain[3]. Certes ces réquisitions servent avant tout à renflouer les caisses de l'Etat à un moment critique. Mais c'est aussi dans ce changement d'attribution symbolique que se constitue le patrimoine national et par-là même le musée républicain, censé l'accueillir et l'exposer. Ce changement ne relève pas que du symbolique, il s'opère également de manière pratique à travers un effort administratif, preuve que l'Etat cherche à construire un patrimoine culturel dans lequel s'incarner.

1 François Mairesse, *Le droit d'entrée au musée.* 2005, Genève, Labor et Fides, 86 p.
2 *Ibid.*, p.39
3 Voir : Jean-Pierre Babelon et André Chastel (1994), *Opus cité*. et Dominique Poulot (1997), *Opus cité.*

Il faut souligner la création et le rôle de la Commission des monuments dès octobre 1790, composée d'académiciens, et donc en phase avec les principes esthétiques de l'Ancien Régime. Cette commission rédige, en novembre 1790, des instructions sur l'inventaire des catalogues de bibliothèques et des œuvres des maisons ecclésiastiques. L'Assemblée Constituante demande par décret de *« faire dresser l'état et de veiller par tous les moyens à la conservation des monuments (...) devenus domaines nationaux.*[1]*»* En décembre 1790, la Commission d'aliénation publie des instructions, notamment sur la peinture, le dessin et la sculpture. En novembre 1792, la Commission des monuments insiste sur la nécessité de réaliser des inventaires détaillés pour une *« répartition égale des sciences et des collections.*[2]*»* On peut donc écrire que la conservation patrimoniale est dès lors justifiée par la distribution équitable et la mise en exposition. En 1794, « l'Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver dans toute l'étendue de la République tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement » est publiée. On peut résumer l'esprit de ce texte par cette citation qui en est tirée :

> *« Tous ces objets précieux qu'on tenait loin du peuple, ou qu'on ne lui montrait que pour frapper d'étonnement ou de respect lui appartiennent.*[3]*»*

Trois éléments essentiels de la politique muséale républicaine sont ici énoncés et se distinguent du système en place pendant l'Ancien Régime. *« On tenait loin du peuple » :* désormais les objets sont proches du peuple et le secret des collections royales et aristocratiques est condamné. *« Pour le frapper d'étonnement ou de respect » :* les objets sont maintenant mis au service de l'instruction, l'utilisation politique des arts est dénoncée – alors qu'elle n'est que réorientée. *« Lui appartiennent » :* ces objets sont la propriété des citoyens, ce qui permet par ailleurs de donner au peuple une existence formelle. Avec Bernard Deloche, on peut d'ailleurs relever qu'au moment

1 Bernard Deloche et Jean-Michel Leniaud, *La culture des sans-culottes*. 1989, Paris-Montpellier, éd. de Paris / Presses du Languedoc, p. 13
2 21 novembre 1792, cité par Dominique Poulot. *Musée, nation, patrimoine. 1789-1818*. 1997, Paris, Gallimard, p. 129
3 Cité par *Ibid.*, p. 130

même où la propriété privée se trouve consacrée politiquement, apparaît la propriété collective des arts[1]. Ce sont trois piliers de la politique patrimoniales qui sont ainsi posés : l'accessibilité, l'instruction et la propriété collective. Si elle ne se formalise pas encore, se met en place l'idée d'inaliénabilité de ces collections, à travers leur inventaire. Enfin, l'*Instruction sur la manière d'inventorier* permet de condamner le vandalisme populaire qui menace la réalisation du projet défendu par l'Etat. C'est véritablement à partir de ce moment que les conservateurs de musées se professionnalisent. Il est de plus évident que derrière ces déclarations de principes républicains, se dessine une nouvelle utilisation politique des arts. Si l'Ancien Régime s'en servait pour *« frapper d'étonnement le peuple »*, ils servent désormais à constituer et prouver l'existence du peuple républicain. C'est un simple glissement dont il est question, et non pas une émancipation des arts et de leurs finalités.

Prouver l'existence du peuple républicain, c'est également cicatriser les plaies ouvertes par la Révolution, cela se manifeste de manière particulièrement claire quand se clôt l'épisode révolutionnaire. C'est ainsi que Jean-Louis Déotte évoque l'oubli nécessaire des dissensions sociales que permettrait le musée[2], citant le successeur de Roland puis Directeur François de Neufchâteau. Lors de la fête du Thermidor an IV célébrant l'entrée au Louvre d'œuvres issues des collections papales, F. de Neufchâteau déclare :

> *« Et dans quel jour, ô citoyens ! La nature et les arts s'empressent-ils également à vous prodiguer leurs faveurs ? Dans cette époque heureuse, au jour même où je parle, le vandalisme passager disparut pour toujours d'une terre indignée d'avoir pu le porter ! Voici la pompe triomphale, voici la pompe expiatoire des crimes de la tyrannie renversée le 9 Thermidor. Voici une fête, inouïe parmi les nations la fête qui se charge d'effacer tous les souvenirs ; le triomphe de la nature, le triomphe des arts, le triomphe de la liberté (...)*

1 Bernard Deloche, *Muséologica, contradictions et logique du musée*. 1989, Savigny le Temple, éd. W., M.N.E.S., p. 77

2 Jean-Louis Déotte, *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le Musée.* 1994, Paris, L'Harmattan, 326 p.

Français ! Entourez donc, de tout votre respect cet auguste tombeau de toutes les divisions. [1]»

Où l'on voit par ailleurs que cette fête célèbre également, en filigrane, la fin de la puissance jacobine. Il faut avoir l'esprit ce mouvement contradictoire : d'une part le musée s'affirme comme le gardien d'un patrimoine, et donc d'une mémoire, mais d'autre part, il incarne nécessairement le travail d'un oubli d'une mémoire polémique. C'est la reprise en main de la Révolution qui s'exprime ici, et le réinvestissement des premières formes d'institutions républicaines. Ce revirement s'illustre également à travers la question du vandalisme, évoquée par F. de Neufchâteau, qui marquait l'ouverture de l'épisode révolutionnaire.

La question vandale

La conservation « républicaine » se définit en grande partie dans la peur du peuple, ou plutôt comme une volonté de contrôle de l'action plébéienne spontanée, l'intervention politique du *n'importe-qui*[2]. C'est en effet contre le vandalisme des périodes insurrectionnelles que doit s'institutionnaliser la conservation des biens culturels. S'il n'est pas ici question de prendre parti pour ou contre le vandalisme, il importe de relever cet événement comme une contradiction forte et pleine de sens. Le vandalisme populaire est rapidement interprété comme porteur d'un risque de régression de l'humanité, présenté comme un acte irrationnel et une forme de dégénérescence sociale. Il s'affirme rétrospectivement comme l'altérité innommable de la conservation et du musée républicain, il paraît donc essentiel de s'arrêter sur ce problème. On peut noter d'ores et déjà que cet aspect de l'histoire de la révolution française reste très commenté aujourd'hui. Une grande partie des ouvrages concernant l'histoire des musées et du patrimoine semblent rejouer indéfiniment le débat

1 Cité par *Ibid.*, p. 107

2 Ici, le mot *plèbe* est utilisé par opposition au mot *peuple*. Le second est le fruit d'une conceptualisation spécifique de la question politique, le premier renvoie au contraire au multiple indéfini et au *n'importe-qui*.

iconoclasme contre conservation. L'analyse historiographique du vandalisme semble appeler une prise de position de la part de ceux et celles qui écrivent sur la question : la condamnation ou l'approbation.

En août 1792, la suppression des restes de la féodalité est décrétée par la Législative. En juillet 1793, la Convention demande la destruction des emblèmes de la royauté. Lors de la fête de l'Unité sur la place de la Révolution – qui deviendra celle de la Concorde – en 1793, à la date anniversaire du 10 août, des sceptres, couronnes et autres symboles sont brûlés sur un bûcher[1]. Cet encadrement de l'iconoclasme vient répondre à la crainte des destructions paniques et incontrôlées, c'est-à-dire d'un iconoclasme spontané et plébéien. C'est après Thermidor que le vandalisme est vivement et officiellement condamné. Le terme de vandale sert alors d'antithèse à celui de civilisation. Cette position illustre la crainte des Lumières, c'est-à-dire ici de la bourgeoisie éclairée, de voir s'arrêter la marche civilisatrice de la Raison. D'un point de vue historique plus large, c'est la reprise en main bourgeoise de la Révolution qui se dessine dans cet événement[2].

Le franc revirement anti-vandale a lieu à partir de 1794. Il se présente comme une défense de la civilisation contre la barbarie. La Commission des monuments est qualifiée de vandale par David et Robespierre est accusé d'avoir voulu détruire tous les chefs-d'œuvre. Wicar, conservateur de la section des antiquités du muséum, est arrêté par la section du muséum pour avoir *« propagé le système du vandalisme[3]»*. La Commission temporaire des arts dénonce également deux de ses anciens présidents[4] pour avoir encouragé le phénomène. En août 1794 est présenté le premier rapport sur le vandalisme. C'est d'abord un complot aristocratique qui est dénoncé. Les destructions auraient été orchestrées par des partisans français, mais surtout étrangers, de l'Ancien Régime. Ce

1 Bernard Deloche et Jean-Michel Leniaud (1989), *Opus cité.*
2 Sur la reprise en main bourgeoise et conservatrice de la révolution voir : Daniel Guerin, *La lutte des classes sous la Première République, 1793-1797*. 1968, Paris, Gallimard, tome I, 604 p, tome II, 565 p.
3 10 prairial an III. F. Beaucamp, 1939. *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar.* Cité par Dominique Poulot (1997), *Opus cité*.
4 Ce sont Romme et Mathieu.

qui apparaît ici, c'est l'effort politique d'assimiler l'Etat-nation républicain à la civilisation éclairée, et vice versa. En juin 1795 le complot change d'auteurs. C'est désormais Robespierre et ses proches que l'on accuse d'avoir *« soufflé le vent du vandalisme sur la République.[1]»* Les rapports s'enchaînent, ils sont notamment écrits par l'abbé Grégoire. Celui-ci s'attache à démontrer quelles pertes représentent les destructions qui ont eu lieu. On peut illustrer son souci de conservation et la manière dont il le légitime avec une citation extraite de son troisième rapport du 14 décembre 1794 : *« Ce qui est beau est bon.[2]»* Ces propos rappellent ceux de la Commission temporaire des arts qui justifie ainsi son action face aux destructions dans un de ses rapports :

> *« Elle eut la force d'opposer les armes de la raison et l'enthousiasme du beau non seulement à la rage de la multitude égarée, mais même aux opinions désastreuses dont le comité lui-même vit quelques-uns de ses membres fortement entachés.[3]»*

La condamnation du vandalisme offre également une tribune aux amateurs d'art pour condamner l'action plébéienne. Par exemple, dans un texte de 1794 intitulé *De la guerre déclarée par les tyrans révolutionnaires à la Raison, à la morale, aux lettres et aux arts* de l'aristocrate éclairé et disciple de Voltaire, Jean-François de la Harpe, pourtant converti aux idées de la Révolution, les sans-culottes sont présentés comme une classe dangereuse qui déshonore la haute culture. Si elle illustre indéniablement un revirement et une mise sous contrôle des classes dangereuses, cette critique n'est toutefois pas unanime. Gracchus Babeuf, écrit dans le *Tribun du peuple* que *« les sans-culottes devraient bien couvrir de boue un certain rapport de l'abbé Grégoire.[4]»* Il y revendique les destructions des symboles du *« nobilisme »* et des *« hochets du fanatisme. »*

Si la dimension insurrectionnelle, et nécessaire, de l'iconoclasme vandale est reconnue, il est aussitôt condamné comme mode d'intervention dans l'espace public. En effet celui-ci est désormais administré par un système législatif qui doit s'imposer. En retirant les objets d'une scène publique

1 Lettre des administrateurs du district de Nîmes. Cité par *Ibid.*, p.179
2 Troisième rapport de l'abbé Grégoire, 14 décembre 1794. Cité par *Ibid.*, p.180
3 Cité par *Ibid.*, p.183. De nombreux autres extraits de ce type sont cités.
4 28 frimaire an II. Cité par *Ibid.*, p.181

immédiate, le musée permet de protéger les objets en les excluant du cadre ouvert au conflit constitué par la rue. Cela révèle d'ailleurs une définition politique du système muséal. Il établit un espace public particulier dans lequel la participation du public est strictement définie et encadrée. La forme de publicité choisie est en elle-même un contrôle de l'intervention dans et sur l'espace public. Les institutions de la république cherchent à contenir des formes d'expressions de la plèbe, autrement dit de la question démocratique comme pouvoir d'intervention politique du n'importe-qui. Ici encore, on comprend qu'on ne peut détacher l'institution muséale de l'Etat qui la construit en la légitimant et en s'y légitimant. Le Directoire, qui cherche à clore l'épisode révolutionnaire, axe d'ailleurs son discours sur les arts à partir d'une condamnation du vandalisme ; c'est ce que les propos de F. de Neufchâteau cités plus haut expriment de manière forte. Le revirement anti-vandale marque clairement la volonté du nouveau pouvoir de conserver plutôt que de détruire. Pour Bernard Deloche, ce revirement exprime une situation d'urgence dans laquelle l'identité révolutionnaire doit être rapidement acceptée ou plutôt évacuée au profit d'une identité républicaine et nationale. On cherche alors à uniformiser pour unifier et à mettre en avant l'image d'une France républicaine. *« Rationnel, le vandalisme détruisait les supports du mythe antérieur. Plus subtile, la conservation se comprend comme réaménagement du mythe et la réquisition des moyens de propagande.*[1] *»*

Enfin, on doit signaler que la condamnation du vandalisme évoque un malentendu. Toute condamnation du vandalisme n'a pas valeur d'adhésion au projet du musée républicain incarné dans le Museum central des Arts de la République ouvert au Louvre. C'est particulièrement ce qu'incarne le personnage de Quatremère de Quincy. C'est parce que cet académicien est défenseur du patrimoine qu'il est opposé au principe de musée, qui dénaturerait les biens culturels. Paradoxalement, cette critique élitiste cerne bien le projet du musée en tant qu'outil de propagande politique ou de mobilisation des arts à des fins directement partisanes. Autre critique du musée, le sculpteur Louis-Pierre Deseine écrit par exemple :

1 Bernard Deloche et Jean-Michel Leniaud (1989), *Opus cité*, p. 18

« Sauver de la fureur du vandalisme les monuments des arts était assurément une chose louable ; mais pour qu'une telle entreprise devînt utile à la chose publique et à la nation toute entière, il fallait conserver ces mêmes monuments comme des objets sacrés qui, appartenant tout entiers à l'histoire, à la morale et à la politique des différents âges d'un empire, devaient être environnés d'un profond respect. (...) Il fallait conserver ces mêmes monuments tels qu'ils étaient avant la Révolution, et non les démocratiser, si je puis m'exprimer ainsi, en leur donnant successivement le caractère des différentes factions qui dominaient l'opinion publique. [1]*»*

Le néologisme prudent, *« démocratiser »,* de Deseine en dit long sur la critique élitiste du musée, tout comme sur les tensions et les ambiguïtés qui animent un interventionnisme culturel républicain naissant. Ce qui ressort de cette prise de position, c'est bien la nécessité d'établir un contrôle d'experts sur l'élaboration de l'institution muséale. Le musée, et par extension les arts et la culture, ne doivent et ne peuvent pas être l'affaire de la plèbe, quand bien même il s'adresse au peuple. C'est d'ailleurs cette distinction entre plèbe, terme choisi ici par défaut, et peuple que la suite permettra peut-être de comprendre.

1 Cité par Dominique Poulot (2005), *Opus cité*, p.74

Le musée républicain et la philosophie des Lumières

Ce qui fonde le projet de Charles Claude Flahaut de la Billarderie, comte d'Angiviller, directeur général des Bâtiments, Arts, Jardins et Manufactures de France, ami personnel de Louis XVI, d'ouvrir au public les collections royales en la Grande galerie du Louvre, c'est une approche esthétique propre aux Lumières. C'est également à ce titre qu'il entreprend d'acquérir des œuvres d'art au nom du monarque en vue de les exposer. Le comte d'Angiviller est un proche des Necker, Jacques Necker étant connu non seulement pour être directeur des Finances du royaume, mais aussi parce que son épouse Suzanne est la créatrice et animatrice du plus célèbre salon littéraire de la fin de l'Ancien régime. Les arts et la politique y sont discutés en présence d'artistes et de philosophes, dont les encyclopédistes. D'Angiviller est d'ailleurs connu pour avoir aidé les Necker à monter ce salon littéraire[1]. Quant à écrire que la Révolution, instauratrice du Muséum Central des Arts de la République, est elle-même animée, bien que de manière singulière, par la pensée des Lumières, cela paraît être une tautologie[2]. On cherchera ici à mettre en évidence un dialogue qui prend place entre la philosophie des Lumières et l'idée d'un musée républicain. Il n'est pas question d'affirmer que le projet philosophique guide formellement l'élaboration du musée, mais qu'il entretien avec lui des relations intimes. En s'intéressant à des textes fondateurs de l'esthétique des Lumières, on cherchera à creuser ses relations. Il conviendra alors d'interroger le visage du musée, qui vient d'être dépeint, au regard ce moment spécifique de la pensée de l'art, mais aussi de la pensée politique. A ce titre, la critique de l'*Aufklärung* par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer nous permettra de percevoir les Lumières comme un large mouvement de civilisation, aux implications particulières. Ce que la Raison éclairée présente comme naturelle, apparaîtra de manière contrastée, engageant un visage du musée public contradictoire. On prolongera la discussion autour de ce qui semble alors être la pierre

1 Voir les sections consacrées au comte d'Angiviller et aux Neckers dans : Jean de Viguerie, *Histoire et dictionnaire au temps des Lumières, 1715-1789*. 1995, Paris, Laffont, 1730 p.

2 Marc Belissa (et al.), *Républicanismes et droits naturels : des humanistes aux révolutions des droits de l'homme et du citoyen. L'esprit des Lumières et de la Révolution*. 2009, Paris, Kimé, 248 p.

angulaire de ces contradictions, mettant l'espace muséal en tension, autour d'une théorie de l'espace public. Pour Jean-Louis Déotte *« l'ouverture de cette institution publique est indissociable de la critique esthétique, de l'histoire de l'art et enfin de l'art lui-même, qui, pour la première fois accède à lui-même, dans la visibilité.* [1]*»* Nous nous inscrirons donc dans le prolongement de cette hypothèse, en cherchant dans quelle mesure le musée public engage la pensée esthétique des Lumières, leur pensée politique, et notamment la publicité, ainsi que ce qu'induisent fondamentalement ces approches.

Le musée public comme institution des Lumières

Si la Révolution s'inscrit dans le mouvement engagé par les Lumières, l'interventionnisme culturel qu'elle met en place dans le musée participe également à ce mouvement. Avant de s'arrêter sur l'esthétique raisonnée, voyons comment Jean-Louis Déotte trace un lien entre le musée public et le moment ouvert par la philosophie des Lumières. Le philosophe articule la légitimation du musée avec, entres autres, la philosophie kantienne dans son ouvrage *Le musée, l'origine de l'esthétique*[2]. L'objet exposé au musée est nécessairement un objet suspendu – qui n'a pas de fin particulière si ce n'est lui-même – dans la mesure où il donne lieu à *« la capacité de juger réflexive »* dont traite Kant. Une première contradiction émerge : le musée, en *« inscrivant »* l'objet dans son cadre particulier, lui confère déjà une finalité[3]. J.-L. Déotte ajoute qu'un musée doit *« répondre aux deux vocations de la raison »* qui sont d'une part la capacité d'obéir à des ordres qui vont dans le sens des intérêts de la communauté et d'autre part d'user d'une grande liberté pour s'adresser à tous. Cela signifie donc limiter la raison dans le premier cas et l'encourager dans le second[4]. Ainsi le musée éclairé doit répondre à une administration stricte allant de l'acquisition à l'exposition en passant par

1 Jean-Louis Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique.* 1993, Paris, L'Harmattan, p. 19
2 *Ibid.*, 443 p.
3 *Ibid.*, p.201
4 *Ibid.*, p.70

la conservation, dans le même mouvement il doit s'ouvrir à un public universel et sa finalité est instructive. Jean-Louis Déotte intitule un des chapitres de son ouvrage, où il met en perspective la pensée de Kant avec la légitimation du musée, *Exigence de publicité des œuvres*. Ce titre rend compte de l'influence des Lumières sur le musée républicain, et dans quelle mesure leur pensée esthétique révèle la question politique. Le musée doit être un espace public, puisqu'il prétend à l'universalité ; l'ouverture à un public inconnu est une dimension essentielle de sa légitimation. On assigne au musée la tâche de conserver mais aussi de mettre en visibilité. La volonté d'ouverture accompagne donc celle de la construction d'un patrimoine qu'il soit artistique ou national. L'idée de patrimoine, renvoyant à un caractère identitaire assimilant la nation à une famille, s'inscrivant alors déjà dans un régime d'identification des biens culturels. Ces dimensions du musée public qu'évoque J.-L. Déotte dialoguent avec l'esthétique développée par Schiller et de Kant, sur lesquels nous reviendrons : la suspension des finalités des objets d'art, la mise en place d'un régime esthétique permettant le règne de la liberté ou encore, comme le suggère la lecture de J.-L. Déotte, l'exigence de bonne administration. Si d'autres entrées que la philosophie des Lumières pourraient permettre d'analyser la naissance du musée[1], il semble qu'elle soit pertinente pour traiter la tension qui constitue l'espace muséal public. De cette lecture de J.-L. Déotte, on retiendra donc que le musée public engage l'esthétique des Lumières (la question de la suspension de l'œuvre), sa philosophie politique (la Raison comme marche vers la liberté éclairée) et ses prolongements institutionnels (la bonne administration).

Il ne s'agit pas d'affirmer que la pensée esthétique de Kant, par exemple, a exercé une influence directe sur l'élaboration du musée révolutionnaire. Il est toutefois intéressant de lire le philosophe allemand en ayant à l'esprit le contexte révolutionnaire français, considérant à la suite de Marx la philosophie kantienne comme *« la théorie allemande de la Révolution française [2]»*. La *Critique de*

1 On pense ici notamment à la manière dont J.-L. Déotte pose la question du musée au regard de l'idée de nation dans Jean-Louis Déotte (1994), *Opus cité*.

2 Karl Marx, *Oeuvres tome III*. 1982, Paris, Gallimard, p. 224

la faculté de juger[1] d'Immanuel Kant, datant de 1790, ouvre une nouvelle ère pour la philosophie de l'art pour devenir une référence incontournable de la pensée esthétique. Il faut noter la coïncidence entre cette nouvelle pensée de l'art, l'affirmation de la philosophie des Lumières et ses premières métamorphoses en France dans la période révolutionnaire qui s'ouvre alors, élaborant un régime républicain lui-même marqué par les Lumières. Si, dans le musée tel qu'il s'invente avec la Révolution, un dialogue se noue entre l'expérience française et la pensée d'outre-Rhin, il faut insister sur sa non-formalité : les textes de la philosophie allemande sont écrit pendant la Révolution mais ne seront traduits en français que plus tard. Rappelons que la Première République n'est pas la détentrice exclusive de la référence éclairée pour l'élaboration du Muséum central dans la mesure où c'est déjà elle qui motivait le projet d'un Muséum royal. Arrêtons-nous rapidement sur le contenu de l'ouvrage avant d'explorer les liens entre le musée public et la philosophie des Lumières. Insistons : il ne s'agit pas d'affirmer que la *Critique de la faculté de juger* est un manuel de muséographie, mais de montrer que l'ouvrage semble dialoguer avec l'idée du musée public telle qu'elle se formalise dans la Révolution.

Dans *La critique de la faculté de juger*, Kant cherche à rendre intelligible le sentiment esthétique, c'est-à-dire le jugement permettant d'affirmer que quelque chose est beau. On mettra ici l'accent sur trois dimensions essentielles de cette pensée de l'esthétique, qui renvoient à une idée du musée public. Le beau se caractérise d'abord par une finalité sans fin, on ne peut lui reconnaître une quelconque utilité. La finalité du beau se trouve dans le jugement esthétique lui-même, c'est-à-dire dans la production du sentiment de beauté. Ce dernier est donc sa propre finalité[2]. D'autre part le beau se caractérise par le désintéressement. On rejoint la première idée énoncée qui veut que le sentiment de beauté ne soit pas lié à la notion d'utilité. Ainsi il faut distinguer le plaisir procuré par la beauté, du plaisir intéressé procuré par l'agréable. Le plaisir lié à la beauté discernée par le

1 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1995, Paris, Aubier, 540 p.
2 *Ibid.*, p.199

jugement esthétique, ici un jugement éclairé par la Raison, procure satisfaction et non pas utilité[1]. Enfin, Kant énonce que le jugement esthétique est un jugement universel, alors que l'agréable est un plaisir des sens pour l'individu. Le jugement universel n'a pas à être justifié, c'est un jugement logique en lui-même[2]. Suspension de la finalité de l'œuvre, universalité, désintéressement et satisfaction raisonnés liés au sentiment de beauté, renvoient à des catégories évoquées dans l'élaboration du musée public dans le cas français, comme le rappelle par ailleurs J.-L. Déotte, même si elles y sont réinvesties de manière spécifiques.

Dans le livre II, *Analytique du sublime*, Kant s'intéresse plus particulièrement aux Beaux-Arts. Le sublime permet la construction de la catégorie de Beaux-Arts, contrairement au beau qui est fini, dépasse l'homme de manière infini, il exprime une grandeur. L'art se distingue ainsi de la science, de la nature et de l'artisanat[3]. Cette distinction est importante pour la fondation de la légitimité muséale : l'art est libéral et ne relève pas du travail comme l'artisanat qui est lui un *« art mercantile ».* Cela résonne avec le régime particulier que le musée public offre aux arts en les excluant d'une certaine logique économique, établissant une propriété collective des collections. Il convient également de distinguer les arts mécaniques et esthétiques, et au sein de ces derniers les arts d'agréments des Beaux-Arts[4]. Or les Beaux-Arts relèvent d'un *« plaisir de la réflexion »*, ils sont *« un mode de représentation qui présente en lui-même un caractère finalisé et qui, bien que sans fin, contribue pourtant à la culture des facultés de l'esprit en vue de la communication sociale. »* Kant précise également que les Beaux-Arts sont ceux du génie[5], ce dernier relève du talent (originalité), de l'exemplarité et existe par nature. Le philosophe avait auparavant énoncé que *« un produit de l'art apparaît comme un produit de la nature »* et que les règles de méthode ne devaient y transparaître c'est-à-dire *« sans que s'y laisse apercevoir une forme scolaire.[6]»* Si de nombreuses

1 *Ibid.*, p.183
2 *Ibid.*, p.189
3 *Ibid.*, pp. 288,299
4 *Ibid.*, pp. 290,291
5 *Ibid.*, p.293
6 *Ibid.*, pp.292,293

lectures de la notion de sublime sont possibles, il semble ici important de relever que c'est sur cette idée que se fonde la distinction entre les Beaux-Arts et le reste des réalisations humaines.

La légitimation du musée public dans la république balbutiante en France trouve un écho dans cette pensée du jugement esthétique, même si le dialogue entre Kant et l'expérience muséale française est informel[1]. Il ne se caractérise que dans l'inspiration des Lumières – entendu comme processus social historique – sur le projet révolutionnaire. Il convient d'ailleurs de noter d'ores et déjà les tendances contradictoires de ce dialogue. Si les collections du Louvre révolutionnaire sont hétéroclites, il faut attendre l'Empire pour qu'elles soient consacrées exclusivement aux Beaux-Arts. Trace d'une première tension autour du projet éclairé : ce que la Révolution n'établit pas, c'est l'Empire qui le fait. Les notions de génie, de désintéressement (à travers la propriété publique et la méfiance envers les collectionneurs privés par exemple), la satisfaction inspirée par la beauté, l'attention particulière portée aux réalisations humaines, la relation non logique mais raisonnée à l'œuvre et enfin l'universalité du jugement esthétique se retrouvent dans le projet muséal. Kant assimile la beauté à un *« symbole de moralité[2] »* qui renvoie à l'universalité du jugement esthétique. C'est parce que *« le beau est symbole du bien moral, et que c'est seulement à cet égard (...) qu'il plaît en faisant preuve d'une prétention à l'assentiment de tous les autres.[3]»* Cette idée est fondamentale dans le musée républicain puisqu'il est consacré comme un lieu de l'apprentissage du bien moral, mis au service de l'Instruction publique. Ce sont bien sûr ces notions de moralité et d'universalité que l'on devra questionner de manière politique, ce sont elles qui établissent le lien avec les pensées esthétique et politique de Kant. En effet, la république – bien que *« par république, on entend seulement un état en général [4]»* selon Kant, la meilleure des Constitutions – doit être morale et sa légitimité se fonde sur l'universel. Elle se présente comme un moyen d'accéder au progrès moral et elle définit le bien

1 Plus précisément, si nous ne faisons ici que le supposer, la suite de l'argumentation confirmera l'existence d'un tel dialogue informel mais fondamental.
2 *Ibid.*, p. 340
3 *Ibid.*, p. 342
4 Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*. 1994, Paris, Vrin, p. 273

commun en fonction de l'universalité. Mettant en relation la pensée esthétique de Kant et sa pensée politique, on entre-aperçoit le besoin de protéger les Beaux-Arts pour leur fournir un cadre garantissant le désintéressement, la réalisation de leur place éclairée et éclairante. Le projet muséal repose sur cette proposition, mais il implique aussi son enfermement dans l'institution où s'engage potentiellement une réification du sentiment esthétique. Dans le même mouvement, c'est également la rencontre entre les pensées esthétique et politique des Lumières qui fonde la publicité du musée, le modèle de la mise en public républicaine :

> *« L'idée d'une constitution en harmonie avec le droit naturel des hommes implique que ceux qui obéissent à la loi doivent aussi, une fois réunis, légiférer, et se trouve à la base de toutes les formes politiques ; et l'Etat qui, conçu en conformité avec elle, en vertu de purs concepts rationnels (...) n'est pas un songe creux, mais la norme éternelle pour toute constitution politique en général. [1]»*

Un autre ouvrage de référence, illustrant la philosophie esthétique des Lumières, permet d'approfondir la mission d'apprentissage, et partant l'ambition politique, qui dialogue avec le projet muséal, ce sont les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*[2], un essai de Friedrich von Schiller datant de 1794. Remarquons d'ores et déjà que la dimension éducative du musée républicain s'affirme dès son apparition en France ; le fait que les philosophes des Lumières aient également imaginé un apprentissage de la Raison à travers les arts fait apparaître une filiation entre Raison, république et projet muséal. La proposition kantienne implique la suspension de l'œuvre, c'est-à-dire son absence de finalité. Schiller, tout comme le propose le projet révolutionnaire, précise l'enjeu de cette suspension en confiant aux Beaux-Arts, paradoxalement peut-être, une mission de pédagogie politique. Pour Schiller, le conflit entre la raison et l'instinct empêche l'émergence réelle de la liberté. Seul le plaisir esthétique peut réconcilier ces dimensions, la pensée kantienne est précisée et

1 Emmanuel Kant, *Le conflit des facultés*. 1973, Paris, Vrin, p. 108
2 Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1992, Paris, Aubier, 373 p.

radicalisée. Ainsi le philosophe plaide en faveur d'une éducation esthétique qui serait la base des régimes de liberté. *« Pour résoudre le problème politique (...), la voie à suivre est de considérer d'abord le problème esthétique ; car c'est par la beauté que l'on s'achemine à la liberté.*[1]*»* Le projet est, plus clairement que chez Kant mais dans sa continuité, résolument politique : le philosophe élabore un programme dans lequel l'éducation esthétique ouvre la voie d'un régime de liberté. Il importe pour lui de trouver le moyen de passer de l'état de nature (primitif) à celui de Raison : ériger la Raison sans pour autant déposséder l'homme de ce qu'il tire de son état de nature[2].

Schiller déplore un état des choses où *« les classes inférieures »* laissent se développer leurs *« instincts grossiers et anarchiques »* tandis que les *« classes policées »* font preuve de *« relâchement et d'une dépravation du caractère.*[3]*»* Le conflit entre la Raison et la Nature n'est pas nécessaire ou inévitable selon lui puisque les grecs, par exemple, ne séparaient pas ces deux composantes qui font l'Humanité. Il faut retrouver cette harmonie en réconciliant la nature et la civilisation[4], mais cette tâche ne peut être laissée à la seule philosophie. Il est nécessaire d'ennoblir les caractères. *« La formation du sentiment est donc le besoin extrêmement urgent de l'époque (...) parce qu'elle stimule l'intelligence à améliorer ses vues.*[5]*»* Schiller propose l'art comme moyen d'ennoblissement des caractères puisque celui-ci échappe au contrôle politique. L'artiste peut décrier son temps tout en empruntant à une autre époque ses vertus : *« L'artiste est le fils de son époque, mais malheur à lui s'il est aussi son disciple.*[6]*»* Ainsi l'artiste et l'œuvre deviennent des guides dans la société, en indiquant à celle-ci le chemin de la vertu et de la liberté. Ici, pointe à nouveau la dimension tendue du projet muséal, et il faudra attendre la fin de l'épisode révolutionnaire pour qu'y soit contrôlé le goût des *« classes inférieures ».* L'homme est donc habité par deux instincts, l'un sensible et l'autre raisonnable. Ces deux instincts doivent être maintenus l'un par l'autre : le sensible

1 *Ibid.*, Lettre II, p.91
2 *Ibid.*, Lettre III
3 *Ibid.*, Lettre V, p. 113
4 *Ibid.*, Lettre VI
5 *Ibid.*, Lettre VIII, p.117
6 *Ibid.*, Lettre IX, p.151

par l'acte de la liberté morale qu'est la Raison, le raisonnable (Schiller l'appelle aussi formel) par l'abondance de sensations auxquelles s'ouvre l'homme[1]. L'humanité naît de cet équilibre qui, pleinement réalisé, donne lieu à un troisième instinct qu'est celui du jeu[2]. Ce dernier fait coïncider raison et sensibilité. Le jeu est l'absence de contraintes et la beauté en est l'objet, c'est ainsi que Schiller défini le beau comme une expression et une source de liberté[3]. Partant de ces réflexions, le philosophe préconise le développement de l'état esthétique, c'est-à-dire l'état de liberté permettant d'harmoniser sensibilité et raison. Or l'état esthétique permet d'accéder à un état moral : un état intermédiaire qui permet d'accéder au jugement esthétique et finalement à la liberté politique[4]. *« L'homme qui est dans une disposition esthétique pourra dès qu'il le voudra énoncer des jugements de valeur universelle et accomplir des actes de valeur universelle.[5]» « C'est à partir en effet de l'état esthétique seulement et non de l'état physique que la disposition morale peut se développer.[6]»* C'est grâce à l'état esthétique que l'homme peut contempler la beauté qui naît elle-même de la *« libre contemplation[7]»,* une rencontre entre le sensible et la Raison. Schiller précise que le processus qu'il décrit n'est pas réversible : c'est la disposition esthétique qui mène à la liberté et ce n'est pas la liberté qui mène à la disposition esthétique. D'autre part, il rejoint Kant en affirmant l'absence de finalité des Beaux-Arts : *« admirer la beauté des arts d'imitation sans demander à quelle fin ils servent.[8]»* Ces différents éléments permettent de construire une lecture de Schiller, au même titre qu'une lecture de Kant, dans laquelle émerge les liens entre les Lumières et le musée public et républicain ; ce dernier ayant la tâche, en offrant l'occasion de la visite libre et déambulatoire, de permettre à accéder à la Raison. Le musée est le cadre rationalisé dans lequel peut se déployer la relations aux Beaux-Arts.

1 *Ibid.*, Lettre XIII
2 *Ibid.*, Lettre XIV
3 *Ibid.*, Lettre XV
4 *Ibid.*, Lettre XXIII
5 *Ibid.*, p.299
6 *Ibid.*, p.301
7 *Ibid.*, Lettre XXV, p. 327
8 *Ibid.*, p.351

Enfin c'est dans la XXVIIème lettre, la dernière, que toutes les vertus de la beauté et de l'apparence esthétique sont énoncées. On y retrouve une idée propre à la volonté de progrès universel des Lumières, la marche vers le progrès d'un individu entraîne une marche universelle vers le progrès. Un homme accédant à l'état esthétique n'asservit plus d'autres hommes mais les rend libre par son attrait même pour la beauté et la belle apparence. *« Aucun privilège, aucune dictature ne sont tolérés pour autant que le goût règne et que l'apparence belle accroît son empire »*, écrit Schiller[1]. L'état esthétique rend possible la liberté et l'égalité politique, *« tout le monde, le manœuvre lui-même qui n'est qu'un instrument, est un libre citoyen dont les droits sont égaux à ceux du plus noble.[2]»* Toutefois, si les énoncés du philosophe prétendent à l'universalité, il précise à la fin de sa dernière lettre qu'on rencontre l'état de la *« belle apparence »* uniquement dans *« un petit nombre de cénacles d'élites »*, tout comme ce qui concerne la *« pure République.[3]»* C'est donc le rôle de cette élite de propager les conditions de l'Etat esthétique pour mettre en place un régime de liberté. Marc Jimenez résume ainsi la thèse de Schiller :

> *« L'autonomie esthétique joue donc un rôle essentiel. Grâce à elle, il devient possible de concevoir un Etat où la liberté, tout d'abord reconnue dans le domaine de l'art, s'étendrait à tous les autres domaines, celui des relations sociales et des relations morales.[4]»*

Posé en ces termes, on pourrait croire que c'est du musée républicain imaginé par la Révolution dont il s'agit, mais il convient de pousser plus loin l'analyse.

A travers la présentation non-exhaustive de ces deux essais, apparaissent les liens entre la pensée politique des Lumières et sa pensée esthétique, voire que la pensée esthétique des Lumières repose sur une proposition politique. Elles impliquent en fait toutes deux les mêmes principes de conceptualisation propres à la Raison. De l'approche esthétique kantienne, on retiendra d'abord les dimensions morales et universelles, s'appuyant sur une chose en soi non définie et non explicable.

1 *Ibid.*, p.369
2 *Ibid.*, p.371
3 *Ibid.*, p. 373
4 Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique.* 1997, Paris, Gallimard, pp.174,175

On ajoutera à ces dimensions le principe de non-finalité de l'art, qui lui confère une autonomie et le place dans un champ propre. Ce champ se trouve, il faut le souligner, en dehors du marché, puisqu'il renvoie à une finalité sans fin, il n'a pas l'utilité que connaît la marchandise. Cela est un peu différent, mais se précise, chez Schiller dans la mesure où il articule explicitement le sentiment esthétique avec une proposition politique. Peut-être davantage que Kant, il préconise une utilisation de l'art pour établir un régime de liberté. Chez Kant, le sentiment esthétique est déjà le fruit de l'entendement, il est en plus chez Schiller, le moyen de développer la Raison. Si se tissent alors des relations entre le Muséum Central des Arts de la République et la pensée esthétique des Lumières, apparaissent également des points de contradictions. Cela est manifeste dans la distinction établie entre les Beaux-Arts et les arts, et, dans la responsabilité accordée à un *« un petit nombre de cénacles d'élites »* tel que l'écrit Schiller dans sa référence à la *« pure République.*[1] *»* C'est déjà une définition de ce que l'on peut appeler le principe républicain qui sous-tend cette remarque.

Arrêtons-nous un instant sur l'idée centrale qu'est la suspension de l'œuvre d'art. Au regard de la réflexion critique sur la Raison que proposent Theodor W. Adorno et Max Horkheimer[2], on peut se demander si l'absence de finalité de l'œuvre, proposée par l'esthétique éclairée et réalisée par sa mise en visibilité publique dans un lieu qui lui est consacrée, n'engagerait pas une réification de la place et des relations aux processus artistiques. Alors que la suspension de l'œuvre est le moyen de la libérer, le musée public lui confère fermement une finalité, comme l'écrit J.-L. Déotte :

> *« Les beaux-arts et donc les musées qui les accueillent, ont très précisément une destination, une destination éthico-politique, civique. Le discours lui-même, en associant des normes de discours leurs normes hétérogènes (...) et les faisant passer sous le primat de l'un d'entre eux, l'éthico-politique, dessine une figure nouvelle de la destination, qui a pour nom politique moderne, sous la détermination de la Révolution française. (...) Ce qui pose le*

1 Friedrich von Schiller (1992), *Opus cité*, p. 373
2 Max Horkheimer et Theodor W. Adorno (1974), *Opus cité*.

problème d'une re-destination d'un lieu – le Musée – censé couper toute destination. [1]»

On assiste à un renversement de la proposition éclairée, qu'il convient de questionner dans les termes de la *Dialectique de la raison*[2]. Pour ses auteurs, la pensée des Lumières se retourne contre elle-même ; alors qu'elle se propose de rendre le monde qui l'entoure intelligible, elle le soumet en fait à une rationalité facilitant la domination de la nature et des hommes : elle s'engage dans un exercice du pouvoir. Si nous évoquions déjà plus haut les liens entre les pensées esthétique et politique éclairées, la proposition des théoriciens critiques pousse à étudier de plus près la relation entre les Lumières et les théories de la gouvernance, l'Etat devant être perçu, en tant qu'espace de l'exercice du pouvoir, comme articulé aux contextes sociaux dans lesquels il évolue. Il faut reconnaître qu'il ne dispose pas d'une autonomie et d'une existence propre. *« En réalité, l'action de l'Etat s'avère limitée et conditionnée par le fait qu'il ne fonctionne que comme un nœud à l'intérieur du réseau de relation sociales. [3]»* Au carrefour de l'exercice du pouvoir et des relations sociales en général, se trouvent des situations de domination. Celles-ci sont principalement économiques comme une certaine lecture de Marx le laisse entendre, mais elles dépassent ce cadre comme le montrent T.W. Adorno et M. Horkheimer dans une critique de l'identité, en abordant notamment la dimension culturelle, ou comme Walter Benjamin, en s'intéressant aux substrats imaginaires qui fondent le social. En tant qu'institution inscrite dans un contexte de réception des Lumières, le musée public engage – et s'engage dans – ces problématiques. Si la discussion avec la pensée des Lumières motive l'ouverture du Muséum central des arts de la République, c'est également l'appel à la Raison qui semble clore le projet du muséum révolutionnaire, depuis *De la guerre déclarée par les tyrans révolutionnaires à la Raison* jusqu'aux *« armes de la raison »* opposées *« à la rage de la multitude égarée, mais même aux opinions désastreuses »* du comité. C'est également la République – celle qui serait authentique puisque raisonnée – qui est invoquée à la veille de la mise en place du Directoire : les sans-culottes étant accusés d'avoir *« soufflé le vent du vandalisme sur la*

1 Jean-Louis Déotte (1994), *Opus cité*, p. 100
2 Max Horkheimer et Theodor W. Adorno (1974), *Opus cité*.
3 John Holloway, *Changer le monde sans prendre le pouvoir.* 2007, Montréal/Paris, Lux/Syllepse, p. 30

République.[1] » Dans ces dernières années d'agitation politique, apparaît alors nettement la friction entre le *« scandale démocratique* [2]*»* et l'idée de République, la Raison en étant le pivot. Invoquée, redéployée, accusatrice, c'est alors à ses fondements que l'on doit s'intéresser.

Le projet social de la Raison éclairée

Précisons la portée de la réflexion de M. Horkheimer et T.W.Adorno. Si on admet à la suite de Jürgen Habermas, dont nous détaillerons la théorie de l'espace public plus loin, que le système politique mis en place contre les monarchies absolues est inspiré par la philosophie des Lumières, il importe de développer une approche critique de la perception du monde issue de cette philosophie, entendue comme mouvement de civilisation. C'est ce que propose *La dialectique de la raison*[3]. En explicitant la méthode de dévoilement par la Raison, les auteurs cherchent à décrypter le processus social engagé par les Lumières – la volonté d'établir l'éthique, la morale et chercher des vérités universelles en fonction de la Raison. C'est par ailleurs ce que J. Habermas montre quant à la constitution de l'espace public bourgeois, ou, ce que Michel Foucault développe quant à la trace du libéralisme dans la constitution de l'Etat, comme nous le verrons plus loin. Mais M. Horkheimer et T.W. Adorno mènent une analyse plus large dans laquelle les Lumières ne sont pas perçues comme les ancêtres d'un système politique, mais plutôt comme la base d'une vision du monde, un principe de perception particulier, qui tend à la réification. Cet ouvrage trouve un écho d'autant plus pertinent dans notre discussion, qu'une partie de leur réflexion traite des biens culturels, de leurs conditions de production et de réception contemporaines. Dans cet ouvrage écrit en exil, les deux théoriciens de Francfort montrent comment l'*Aufklärung*, entendu comme un profond mouvement de société, engage des processus de réification. Les auteurs dénoncent une forme de détournement de l'idéal

1 Lettre des administrateurs du district de Nîmes. Cité par Dominique Poulot (1997). *Opus cité*, p.179
2 Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*. 2005, Paris, La Fabrique, p. 47
3 Max Horkheimer et Theodor W. Adorno (1974), *Opus cité.*

émancipateur des Lumières qui s'inscrit dans l'exploration d'une théorie critique de la société qui serait globale.

La visée des Lumières, de l'exercice de la Raison, est de libérer les hommes des superstitions et de la magie. Mais la Raison n'a rempli un tel objectif qu'en se soumettant aux processus économiques contemporains de marchandisation des rapports sociaux. Ainsi la Raison, en tant que processus de dévoilement de la vérité, s'est mise au service de la domination de la société et de la nature. Le processus décrit par M. Horkheimer et T.W. Adorno est le remplacement du mythe par un autre, mais ce dernier aurait perdu sa fonction de substitution dans la mesure où ce nouveau mythe se présente comme une vérité éclairée et donc universelle. On a d'ailleurs vu pour notre part comment l'élaboration du muséum républicain s'établissait lui-même dans un transfert des attributions mythiques.

> *« Le mythe devient Raison et la nature pure objectivité. Les hommes paient l'accroissement de leur pouvoir en devenant étranger à ce sur quoi ils l'exercent. La Raison se comporte à l'égard des choses comme un dictateur à l'égard des hommes : il les connaît dans la mesure où il peut les manipuler. L'homme de science connaît les choses dans la mesure où il sait les faire. Il utilise ainsi leur en-soi pour lui-même. Dans cette métamorphose, la nature des choses se révèle toujours la même : le substrat de la domination. [1]»*

Ce qui apparaît ici, c'est la dimension scientifique de la construction sociale issue des Lumières. En effet, *La dialectique de la raison* attaque un principe épistémologique qui au lieu d'émanciper les individus, va en fait les maintenir dans des situations de domination. Ce principe est celui de la séparation conceptuelle du sujet et de l'objet.

> *« Car la Raison est plus totalitaire que n'importe quel système. Pour elle, tout processus est déterminé au départ : c'est en cela qu'elle est mensongère, bien plus que dans ce que lui ont reproché ses ennemis romantiques (la méthode analytique, le retour aux éléments, la*

1 *Ibid.*, p. 27

réflexion corrosive). Lorsque, dans une opération mathématique, le non-connu se transforme en inconnue d'une équation, cette inconnue devient par là même archiconnue, avant même qu'une valeur ne la détermine. [1]»

Ainsi, alors que les Lumières se proposaient de mettre à jour des vérités naturelles, les raisonnements qui en sont issus ne font que créer des catégories permettant de penser le réel. Mais ces nouvelles catégories soumettent le réel plus qu'elles n'en permettent la compréhension : *« En tant qu'elle est nominaliste, la Raison s'arrête devant le* nomen*, le concept restreint, précis, le nom propre. [2]»* Le principe de séparation du sujet et de l'objet, au service de l'objectivation rationnelle, se fait au détriment du sujet et donc des analyses en terme de subjectivité ou d'inter-subjectivités. Dès lors, l'orientation intellectuelle qui se met en place à partir de cette séparation est la réduction du concept à une chose, c'est un processus d'identification ou en d'autres termes de réification. Paradoxalement, la séparation du sujet et de l'objet, si elle engendre de l'identification et de la réification, crée de l'abstraction. Cette abstraction doit être comprise comme la déconnexion du concept de ses possibles et multiples réalités :

« L'abstraction, instrument de la Raison, se comporte envers son objet comme le destin dont elle supprime le concept : c'est une entreprise de liquidation. Sous la domination de l'abstraction nivelante suivant laquelle toute chose, dans la nature, est reproductible, et sous la domination de l'industrie pour qui l'abstraction organise cette reproductibilité, les hommes libérés devinrent eux-mêmes ce "troupeau" dont Hegel dit qu'il est le produit de la Raison. [3]»

Cette abstraction est un problème central dans la mesure où elle reste le cœur de l'organisation sociale actuelle, notamment si on admet son prolongement dans l'abstraction du travail perçue comme la réalisation d'une synthèse sociale propre à l'économie de marché[4]. Ce n'est donc pas un

1 *Ibid.*, p. 41
2 *Ibid.*, p. 40
3 *Ibid.*, p. 30-31
4 En ce sens, *La dialectique de la Raison* prolonge la théorie critique élaborée par Marx et notamment sa compréhension des processus sociaux de fétichisation. Voir à ce sujet Moishe Postone, *Temps, travail et domination sociale. Une réinterprétation de la théorie critique de Marx*. 2009, Paris, Mille et une nuits, 587 p. ; Jean-Marie

anachronisme de souligner ici cette importance.

A partir de cette analyse, l'ambition universaliste des Lumières acquiert une dimension nouvelle. La séparation du sujet et de l'objet, la réification des processus sociaux et historiques dans des concepts objectifs ne prenant pas en compte l'abstraction liée à cette séparation mais se basant sur elle, implique la prétention à l'universalité. C'est cette dernière qui fonde l'irréductibilité du raisonnement scientifique et son principe de dévoilement. La philosophie politique des Lumières, perçu comme le premier mouvement de la science politique républicaine, se fonde elle-même sur cette objectivation. La vérité de la dénomination des processus en choses, la réification, s'appuie sur une capacité à s'appliquer systématiquement, et donc de manière universelle, ce qui est vrai est universel, *« ce qui est beau est bon. [1]»* Ainsi le processus de réification est autant un processus d'exclusion que d'identification, dans le même mouvement. Si on considère qu'une acception spécifique – rationnelle et normative – de la république s'établit sur les fondements dans la pensée libérale des Lumières, comme Jürgen Habermas ou Michel Foucault le soutiennent par ailleurs, alors les processus de réifications ne sont pas uniquement des problèmes épistémologiques. Il convient en fait de concevoir les phénomènes sociaux en processus politiques[2]. Ainsi, tout comme le principe de la séparation du sujet et de l'objet qui fonde le dévoilement raisonné est exclusif, ce principe ramené à un principe de gouvernance éclairée fait de ce dernier un régime de l'exclusion. Une exclusion qui s'appuie de manière paradoxale mais compréhensible sur l'universalité. L'universalisme est une des formes politiques de la réification :

> *« La terreur objectivée en image fixe devient le signe de la domination solidement établie des privilèges. Tel est le sort réservé aux concepts universels, même une fois débarrassés de tout aspect figuratif. [3]»*

Vincent, *Critique du travail, le faire et l'agir.* 1987, Paris, PUF, 162 p. ; John Holloway, *Crack capitalism*. 2010, New York, Pluto Press, 305 p. ; Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*. 2011, Paris, Editions sociales/La dispute, 929 p.

1 Troisième rapport de l'abbé Grégoire, 14 décembre 1794. Cité par Dominique Poulot (1997), *Opus cité*, p.180

2 Moishe Postone (2009), *Opus cité*.

3 Max Horkheimer et Theodor W. Adorno (1974), *Opus cité*, p. 38

L'universalisation du concept, ou les prétentions universalistes d'une conceptualisation liée à l'abstraction, admet que le concept est un fait implacable. Cette critique de la Raison, et surtout des principes scientifiques qui y sont liés, nous fait donc voir l'universalisme comme une forme de rejet, ou d'exclusion de tout ce qui ne peut se plier au concept. Par extension, on doit voir dans la scientificité de la conservation muséale et la régulation des phénomènes plébéiens, une trace de cette orientation dans l'élaboration du musée public. Cela appelle en filigrane la question démocratique. En effet, pour Jacques Rancière, celle-ci implique

> *« l'action des sujets qui, en travaillant sur l'intervalle des identités, reconfigurent les distributions du privé et du public, de l'universel et du particulier. (...) Selon la logique de la police, l'universel est sans cesse privatisé, sans cesse ramené à un partage du pouvoir (...) qui joue dans l'Etat comme dans la société. [1]»*

Pour T.W. Adorno et M. Horkheimer, l'universalisme des Lumières dans la manière dont il se propose d'interpréter les faits, rejette ce qui ne peut se plier au concept. Qu'en est-il si on ramène cette critique à la philosophie politique ? La philosophie politique des Lumières, que l'on peut également lire dans Kant, trouve sa limite dans la conceptualisation – identification – du peuple républicain. En effet, en affirmant que le peuple est un sujet politique unifié, elle en fait avant tout une figure, un objet conceptuel. Dans la mesure où l'idée républicaine, de Kant par exemple[2], est une proposition d'encadrement de la démocratie dont il faut canaliser les effets, on arrive à une conception de la république qui se trouve nier l'ensemble contradictoire des subjectivités qui animent les individus soumis au régime républicain[3] : ce qui s'exprime clairement dans la critique élitiste du muséum révolutionnaire quand bien même elle n'est pas encore un appel à la République morale. De la même manière, la méfiance pour la démocratie que l'on trouve chez les tenants de la pensée éclairée montre une incapacité à penser le peuple dans ce qu'il a de multiple et de différent,

1 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*, p. 69
2 Voir Juliette Grange, *L'idée de République*. 2008, Paris, Pocket, 254 p.
3 Une intersubjectivité contradictoire que l'on peut conceptualiser de différentes manières : Rancière parle de « dissensus », Holloway « d'anti-pouvoir ».

de *« non-identique [1]»*. Ramené à l'invention révolutionnaire du musée, c'est d'abord à la présence de visiteurs non déterminés que cette idée renvoie, et donc à la publicité de l'espace muséal. Ceci trouvera une certaine postérité, puisque le public y est tour à tour un indésirable ou un objet à modeler – pédagogiquement ou esthétiquement. Quoiqu'il en soit, le musée révolutionnaire, s'inscrit dans le régime qui le conçoit et n'élabore une pensée des publics que par le sommet, c'est-à-dire uniquement par la manière dont ceux-ci sont représentés : des citoyens formant un *« peuple »* à éduquer ou, à l'inverse, la *« multitude égarée »* aux tentations vandales[2]. En ce sens, le musée de la Révolution s'inscrit sur le principe républicain d'une impossibilité à penser les sujets autrement qu'à travers ce qui les représente. En d'autre terme, les sujets politiques que sont les visiteurs au sein du musée, ne peuvent être perçus par lui qu'en tant qu'objets administrés. Si on touche ici une critique de la philosophie des Lumières, et partant un signalement de ce que pourrait être le principe républicain, la critique resterait spéculative si elle ne s'intéressait pas aux formalisations qu'elle implique. Les sujets politiques étant perçu comme des objets administrés, il convient de questionner l'administration de la question politique qui donne corps à cette idée. En s'intéressant maintenant à une théorie de l'espace public, qui pointe depuis le début de la discussion, l'argumentation se précisera.

1 Theodor W. Adorno, *Dialectique négative : les vacances de la dialectique*. 1992, Paris, Payot, 421 p.

2 Souvenons-nous de ces deux déclarations historiques données plus haut, la première légitimant le musée, la seconde condamnant l'iconoclasme : *« Tous ces objets précieux qu'on tenait loin du peuple, ou qu'on ne lui montrait que pour frapper d'étonnement ou de respect lui appartiennent »* et *« opposer les armes de la raison et l'enthousiasme du beau non seulement à la rage de la multitude égarée, mais même aux opinions désastreuses dont le comité lui-même vit quelques-uns de ses membres fortement entachés ».* Cela explique, d'autre part, notre besoin de distinguer le « peuple » conceptualisé, de la « plèbe » ou « multitude » comme expression du *n'importe-qui*.

Intervenir dans l'espace public : l'occasion démocratique

La philosophie des Lumières s'affirme également comme le pivot, en crise, de notre discussion dans la mesure où elle fonde la publicité. La république, qu'elle soit antique ou moderne, se met en scène et s'observe dans la mise en public, la définition de ce dernier et dans les modalités de la mise en débat de la question politique. Cette mise en débat est une manifestation de ce qu'on peut appeler la question démocratique. Partir de la théorie de l'espace public permet en outre de dépasser les débats, somme toute binaires, entre démocratie représentative ou démocratie directe, et plus généralement entre les différentes formes de démocraties. On admet donc à la suite de Jacques Rancière que la question démocratique ne peut être réduite à la dimension organisationnelle du suffrage et des modes de scrutins. Elle soulève des enjeux plus lourds et plus complexes, relevant de l'accès des individus à la question politique, de la manière dont s'expriment les antagonismes sociaux, et des médiations empruntées pour les exprimer. On touche ici la formation d'un espace public, Jürgen Habermas le théorisant comme lui-même issu de la philosophie Lumières, nous suivrons pour l'instant sa démarche.

L'espace public n'a pas d'existence physique propre. Nous partirons de ce concept pour commencer à définir ce qu'on peut entendre par question démocratique. J. Habermas lie explicitement le concept d'espace public à une théorisation de l'idée de démocratie dans la préface à l'édition de 1990 :

> *« (...) L'espace public politique, exprimant la quintessence même de ces conditions de communication par lesquelles une formation discursive de l'opinion et de la volonté d'un public de citoyens peut être réalisée, constitue le concept fondamental d'une théorie normative de la Démocratie. [1]»*

1 Jürgen Habermas, *L'espace public.* 1992, Paris, Payot, p. XXV

Pour J. Habermas, le principe de *publicité* est un principe de contrôle de l'autorité politique. Dans la genèse de l'espace public, ce contrôle ne revient de fait qu'à une certaine catégorie d'individus : les hommes bourgeois cultivés. Ce principe correspond à l'idéal politique des Lumières dans la mesure où il s'appuie et se légitime à partir de la rationalité naturelle dont dispose l'homme éclairé. Au-delà d'un idéal philosophique, la publicité trouve ses fondements aux XVIIème et XVIIIème siècles dans la nouvelle organisation des rapports économiques qui se mettent en place marqués par le capitalisme marchand. Celui-ci implique des échanges de marchandises et d'informations spécifiques. La régulation de ces échanges relève de la compétence d'une autorité politique. Celle-ci devra alors composer avec les intérêts privés, qu'ils soient catégoriels ou financiers.

> *« L'histoire de cette genèse démontre qu'au cours du XVIIIème siècle les fonctions dont la sphère publique se charge sont de nature politique ; mais comprendre la manière même dont ces fonctions ont été exercées relève uniquement d'une analyse d'ensemble de cette phase spécifique de la société bourgeoise, de cette évolution historique au cours de laquelle l'échange de marchandise et le travail social ont conquis une large indépendance par rapport aux directives étatiques. [1]»*

Le développement de cette publicité s'appuie sur la presse et donc sur une nouvelle culture de la lecture, renvoyant explicitement à une dimension culturelle. Ici, il ne faut pas oublier qui compose le lectorat, qui n'est qu'une frange de la population. Ce public bourgeois, acteur d'un mouvement de la transformation politique qui se formalise dans le cas français avec la Révolution[2], oppose au secret de l'absolutisme, la publicité, c'est-à-dire la volonté de rendre l'information accessible à tous. Où l'on voit bien, en arrière-plan, notre préoccupation : c'est en effet sur une critique du secret des collections que se fonde la musée révolutionnaire. L'espace public bourgeois s'affirme alors comme une forme de médiation entre l'Etat et la société. De fait, il consacre et légitime l'idée d'une opinion publique dont l'usage de la Raison permet l'exercice de la critique. Sans entrer dans le détail des

1 *Ibid.*, p. 83
2 Il convient de bien rappeler que ces acteurs ne sont pas les acteurs exclusifs du mouvement révolutionnaire, voir note suivante.

turbulences politiques historiques, et tout en suivant le raisonnement de J. Habermas, l'espace public qui permet une médiation de l'information politique notamment, transforme l'activité politique et la légitimité de l'Etat. Se mettent alors en place les notions de souveraineté populaire, de citoyenneté et à terme la construction d'un système électoral. L'autorité politique est alors soumise au contrôle du public, *via* l'espace public où s'exerce un pouvoir critique fondé sur la Raison. Ce que décrit donc J. Habermas, c'est la mise en place d'une philosophie politique libérale, élaborée à partir des principes de la philosophie des Lumières. Le processus ici décrit correspond aux premières formes des Etats constitutionnels libéraux et de la mise en place, en leur sein, de dispositifs dits démocratiques.

Mais il faut insister sur ce qui permet de définir le public – ce qui l'identifie en tant que tel – sa composition étant déjà une forme exclusive. Dans la république naissante, la délibération démocratique qui s'institue dans la construction de l'Etat constitutionnel, contre le pouvoir aristocratique, est animée par un public de bourgeois éclairés. Mais on peut se demander si le mouvement sans-culotte, qui met tout en débat inaugurant une forme de conseillisme, voit ses modes de mise en discussion repris dans les aspirations républicaines bourgeoises[1]:

> *« Au grand déplaisir de la bourgeoisie révolutionnaire, les sans-culottes opposèrent, maintes fois, à la soi-disant souveraineté de l'assemblée parlementaire, la véritable souveraineté du peuple, s'exerçant directement là où il était rassemblé : dans ses sections, dans ses communes, dans ses sociétés populaires. [2]»*

Quant à la conservation patrimoniale si elle s'offre à une critique élitiste, elle est également visée par le mouvement sans-culotte, qui pose la question démocratique, notamment à travers le vandalisme. C'est bien ce que fait G. Babeuf en appelant à « *couvrir de boue un certain rapport de l'abbé Grégoire.[3]»* S'il existe alors un espace public où la question politique est discuté, il n'est pas

1 A ce propos on renvoie aux ouvrages: Daniel Guerin, *La lutte de classe sous la Première République, Tome 1*. 1968, Paris, Gallimard, Tome 1, 565p. Tome 2, 604p.
2 *Ibid.*, p. 43
3 28 frimaire an II. Cité par Dominique Poulot (1997), *Opus cité.*

pour autant homogène.

Dans la première partie de l'analyse de J. Habermas, c'est-à-dire avant sa théorisation de la refeodalisation de l'espace public, on perçoit donc en quoi l'espace public est une manifestation politique de la philosophie des Lumières et de la Raison. On le voit particulièrement dans la manière dont le philosophe ramène le principe de publicité à la philosophie de Kant, l'usage politique de la Raison, et aux phénomènes sociaux et politiques propres à la fin du XVIIIème siècle :

> *« Lorsque, deux siècles plus tard, Kant réhabilite [l'idée d'une prise de décision selon l'inspiration d'une intelligence qualifiée] en lui donnant le statut d'une loi de la raison pratique, lorsqu'il prescrit que la législation d'un Etat doit être moralement soumise à son contrôle, les personnes privées, s'étaient déjà constituées en public et avaient déjà institué la sphère où s'exerçait leur raisonnement, la sphère publique, dans son rôle politique : être la médiatrice entre l'Etat et la société. [1]»*

On remarque ici que l'idée de démocratie dépasse celle de république, dans le sens où la première trouble la seconde. En effet, le pouvoir des citoyens doit bien trouver des formes de médiation. Dans la théorisation de J. Habermas, c'est l'opinion publique, émanant de l'espace public bourgeois, qui incarne la volonté démocratique par le biais de la mise en débat politique dans les clubs, la presse et les salons. Dans le cas français, les Constitutions qui cherchent à établir une république qualifiée de démocratique, consacrent d'ailleurs le besoin de publicité :

> *« La Constitution de 1791, qui à peu de chose près adopte la* Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, apporte dans son paragraphe II un complément à l'ensemble des articles concernant la* Publicité*: "La libre diffusion des idées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme. En conséquence, chacun peut parler, écrire et imprimer librement, sous réserve de la responsabilité encourue par celui qui abuse de cette liberté*

1 Jürgen Habermas (1992), *Opus cité*, p. 113

dans les cas prévus par la loi." La Constitution de 1793 place explicitement le droit de libre réunion dans le cadre de la protection de la libre expression des opinions. [1]*»*

Remarquons enfin que dans sa définition de l'espace public, J. Habermas évoque la question des arts. En effet, l'espace public bourgeois s'institue, au-delà de la presse, dans les salons et les clubs et à travers la critique littéraire et la critique d'art. Ainsi la mise en discussion de la question artistique, et partant le musée public, est partie prenante dans la genèse de l'espace public bourgeois. Le marché des biens culturels, ce que J. Habermas nomme la *« sphère publique littéraire »*, est une sphère publique politique dans la modélisation proposée par l'auteur, se situant entre le domaine privé et la sphère du pouvoir public. Ici encore, c'est bien la particularité de la culture bourgeoise qui entre en jeu, dans la mesure où les biens culturels deviennent des marchandises, ils entrent dans la dynamique de la mise en discussion :

« Mais dans la mesure où les œuvres littéraires et philosophiques, et les œuvres d'art en général, étaient produites pour un marché et par lui diffusées, ces biens culturels se rapprochaient de ce type-là d'informations : en tant que marchandises, ils devenaient, en principe, accessibles à tous. (...) Les personnes privées à qui les œuvres, en tant que marchandises, devenaient accessibles, les profanaient parce qu'ils devaient en analyser le sens de façon indépendante, par le moyen de l'information rationnelle et réciproque, parce qu'ils devaient discuter et ainsi exprimer ce qui avait pu faire si longtemps autorité sans pouvoir être ni discuté, ni expliqué. C'est d'abord, et pour la première fois, au XVIIIème siècle que "l'art" et "la culture" (...) sont redevables de leur sens moderne qui les définit comme formant une sphère à part, en marge du processus de reproduction sociale. [2]*»*

Dans l'ouvrage de J. Habermas, la dimension artistique et culturelle quant à l'élaboration de la publicité bourgeoise est donc soulevée ; c'est pour l'auteur un élément constituant. En revenant sur

1 *Ibid.*, p. 80
2 *Ibid.*, p. 47

ce point, on peut insister sur les liens entre l'espace public bourgeois et l'institution muséale, le musée public pouvant être perçu comme une genèse de la publicité bourgeoise. Nous nous concentrerons maintenant sur le chapitre intitulé *Les institutions de la sphère publique*, où l'auteur aborde clairement la question culturelle et artistique.

> *« L'art, dégagé de ses fonctions de représentation sociale, devint l'objet d'un choix libre et l'affaire d'un goût qui évoluait. Le "goût" d'après lequel désormais l'art s'oriente s'exprime à travers le jugement de profanes sans compétences particulières, car, au sein du public, chacun est en droit de revendiquer une certaine compétence. [1]»*

Dans leur mise en exergue bourgeoise, les arts deviennent tributaires de la publicité. Celle-ci relève bien du politique, puisqu'elle implique la fin du privilège du connaisseur. J. Habermas fait remarquer que dans les dernières années de la monarchie, l'Académie des Beaux-Arts fondée en 1648, organise à partir de 1737 des Salons réguliers. C'est bien là une apparition de la publicité qui voit le jour, tout comme se développe avec elle un marché de l'art avant d'être institutionnalisée.

> *« Les musées ont institutionnalisé, comme les concerts et les théâtres, le jugement du profane sur l'art : la discussion devient le moyen de l'assimiler. Les innombrables pamphlets qui faisaient de la théorie esthétique dominante l'objet de leurs critiques ou de leur apologie se rattachaient aux propos échangés dans les Salons qui, de leur côté, les accueillirent : la critique d'art devint conversation. [2]»*

La visibilité et la mise en discussion des biens culturels sont présentées comme une marque de naissance de l'espace public bourgeois. Le musée, la relation qu'il entretient avec ce qu'on appelle alors les Beaux-Arts, ses premières incarnations dans les Salons, en donnant à « chacun » la possibilité d'exprimer sa pensée, est bien une évocation de la question démocratique. Il met en scène le pouvoir critique du visiteur anonyme, la possibilité pour ce dernier de mettre en discussion, qui

1 *Ibid.*, p. 50
2 *Ibid.*, p. 51

crée la dimension publique et qui inaugure ainsi l'espace public. Il y a ici deux éléments qu'on doit garder à l'esprit. Premièrement, la dimension marchande est liée avec cette formalisation d'un espace public artistique (*« les artistes se virent eux aussi contraints de travailler pour un marché [1]»*). Il reste toutefois à définir si c'est la publicité qui introduit la marchandise ou si c'est la marchandise qui introduit la publicité. Dans le domaine artistique il est difficile de trancher clairement cette question, cette ambiguïté est d'ailleurs centrale pour penser le musée entre principe républicain et question démocratique. Deuxièmement, c'est encore une fois la composition sociale du public évoqué qui doit être rappelée. Les Salons s'adressent à la noblesse et à la bourgeoisie éclairée. Il faudra attendre l'ouverture du Museum central des Arts de la République, le Louvre révolutionnaire, pour qu'un public multiple puisse investir cet espace public culturel, à tout le moins un public qui ne soit pas forcément bourgeois. Jürgen Habermas rappelle d'ailleurs l'origine sociale de ce public naissant.

> *« Tandis que les premières institutions de l'opinion publique bourgeoise tiennent encore, de par leur origine, à la société aristocratique en passe de prendre ses distances par rapport à la Cour, le "grand" public qui se forme peu à peu dans les théâtres, les musées et les concerts, est bourgeois, même du point de vue de son origine sociale. [2]»*

On retrouve ici l'origine contradictoire du musée républicain, déjà pensé et voulu dans les dernières années de la monarchie. Cela met en évidence les liens entre l'espace public bourgeois et la question culturelle et artistique. Le fait que le musée se décline sur le modèle des Salons, puis que les Salons s'inspireront plus tard du musée, est une marque de l'élargissement du modèle de la publicité bourgeoise aux institutions de l'Etat. Une dernière remarque reste à faire, concernant la confrontation entre le profane et le spécialiste. Nous avons vu plus haut en énonçant les critiques formulées par *La dialectique de la Raison*, que le processus de mise en lumière, de dévoilement propre à la Raison éclairée, est un processus de chosification, de fixation dans le concept. C'est ce

1 *Ibid.*, p. 51
2 *Ibid.*, p. 54

qui s'exprime dans la séparation entre le sujet et l'objet, et que T.W. Adorno et M. Horkheimer mettent en évidence en énonçant que la volonté de destruction du mythe par les Lumières, n'est que le remplacement des mythes antérieurs par celui de la Raison. C'est cette nouvelle mythologie, qui n'admet pas en être une, qui engendre la réification, l'incapacité à percevoir des processus en mouvement et de les traiter comme des faits établis et rigides. A ce titre la muséification des biens culturels établissant un patrimoine national relève bien de la réification[1]. Dans le champ artistique, il faut remarquer à la suite de J. Habermas, que l'arrivée nouvelle du profane, n'a pas résisté à cette réification. En d'autres mots, l'esprit originel du profane, devient dans son développement un outil du jugement spécialisé. Ainsi, l'ouverture publique crée sa propre contrition.

> *« C'est au sein des institutions de la critique d'art, de la critique littéraire, théâtrale et musicale, que prend corps le jugement profane d'un public majeur ou en passe de le devenir. La nouvelle profession qui apparaît en même temps que ce public, reçoit dans le jargon de l'époque le nom "d'artiste des arts." Cet arbitre assume une tâche proprement dialectique : il est à la fois représentant du public et son pédagogue. [2]»*

Cela n'est pas sans rappeler la conceptualisation de la république par Kant, dans laquelle les institutions républicaines ont pour rôle de représenter et d'incarner un peuple dont elles rejettent en même temps l'existence en le considérant comme la source du tort politique ; ce qui par ailleurs s'exprime avec la clôture de la période révolutionnaire. Dans le domaine des arts, tel qu'il est décrit par J. Habermas, c'est une mise en forme pratique de la spécialisation et de la professionnalisation que l'on observe. Cette spécialisation, la mise en avant de l'expert et l'effacement du profane, fait écho à la tension entre le principe républicain et la question démocratique.

> *« Le même contexte où se dessine cette compréhension que le critique a de lui-même explique également quelle est la position qu'il occupe en fait : à l'époque ce n'est pas encore une profession au sens strict, et l'arbitre des arts reste en quelque manière un amateur ; ses*

1 Perçu comme un détournement de la philosophie esthétique des Lumières, la construction d'un patrimoine artistique national, s'apparente à une trahison de la suspension des œuvres. Concernant la cristallisation nationale dans le musée, voir : Jean-Louis Déotte (1994), *Opus cité*.

2 Jürgen Habermas (1992), *Opus cité*, p. 51

analyses ne valent que tant qu'elles ne sont pas contredites. Elles forment le jugement du profane sans pour autant qu'en se spécialisant il devienne autre chose que le jugement d'un particulier parmi l'ensemble des personnes privées qui, en dernière instance, sont en droit de ne considérer pour seul valable de façon décisive que leur propre jugement et non celui d'un autre. (...) Mais en même temps [les critiques d'art] sont nécessairement amenés à se constituer une audience face à l'ensemble du public. [1]»

Ce que l'on retiendra c'est donc que la mise en visibilité publique de l'art, et son ouverture à la discussion publique, est une des marques de naissance, ou une des premières manifestations, de l'espace public bourgeois. Les espaces de mise en visibilité et de discussion du goût artistique sont des formes historiques de cette forme spécifique de publicité ; le musée public, administré par l'Etat, normalise ce type de sphère publique. Partant, il formalise également les contradictions propres à cette publicité en terme de spécialisation et de conceptualisation du public.

Le destin politique de l'esthétique des Lumières dans le musée

Dès lors, il est possible de dresser une série de remarques préalables sur les fondements du musée républicain dans sa relation contradictoire – mais essentielle – avec la philosophie des Lumières, à partir de ce premier visage du musée public qu'est le muséum révolutionnaire, apparaissant finalement comme la négociation entre des contradictions. Il se construit sur le principe d'une absence de finalité de l'art. Pourtant, il lui en confère une en se fixant des missions d'instruction au sens large. Il affirme l'universalité esthétique des objets qu'il expose, mais dans le même temps il opère les choix de ce qui doit être exposé. Il prend dès lors le risque de l'exclusion de la pluralité et de l'essentialisation de certains particularismes, résonnant avec le problème de l'identification/exclusion. Enfin, il s'appuie sur la spécialisation de son administration, consacrant

1 *Ibid.*, p. 52

ainsi une autorité particulière, créant ou reproduisant une élite d'experts, alors qu'il affirme dans le même mouvement la possibilité de l'égalité face au sentiment esthétique et de la liberté que celui-ci engendre. On peut dès lors faire un parallèle entre la philosophie politique des Lumières et le principe républicain dans le cadre du musée. Si la république éclairée est un principe de limitation des aspirations démocratiques par la médiation d'institutions qui objectivent la question du peuple – en la rendant en fait inexistante – on peut se demander si le musée républicain ne serait pas une de ces institutions. C'est ce que les origines révolutionnaires et les contritions républicaines du musée public laissent entendre, tout comme sa filiation avec un espace public bourgeois historique.

En tant que producteur de certaines formes de réification, le musée public relève d'une raison d'Etat éclairée. Cette proposition de lecture commence à faire apparaître ce qui pourrait être nommé le principe républicain. Mais il faut maintenant mieux définir ce qu'est ce principe et en quoi il génère de la réification, autrement dit, qu'il pratique une politique de l'identité et de l'exclusion. Le fait que le musée se présente aujourd'hui comme une institution immuable, malgré ses origines contradictoires, est déjà la trace de cette réification. Stabilité d'autant plus étonnante que si le musée est républicain de part son origine révolutionnaire, il se maintiendra dans les Empires et les Restaurations. Ce qui va continuer à animer et légitimer son existence, c'est la pensée éclairée et le principe de publicité qu'elle implique. Si on a vu comment le musée public se construisait sur le modèle de l'espace public bourgeois, la suite du récit doit nous renseigner sur les évolutions et les effets de cette forme spécifique de publicité. Revenant sur celle-ci on verra comment, dans le nouveau visage pris par le musée public, va se préciser la tension entre le principe républicain et la question démocratique. Le XIXème siècle voit s'affirmer ce nouveau visage : le musée de l'ordre.

Le musée de l'ordre (1804-1870)

Le musée Napoléon

Le musée des Lumières des Restaurations au Second Empire

La question démocratique dans l'ombre de l'ordre institué

La continuité de l'espace public bourgeois

Espace public bourgeois et médiation de la chose publique

Si ce sont bien les périodes de la Révolution et de la Première République qui marquent profondément l'histoire du musée dans le contexte français, son évolution dans les revirements politiques est également pleine d'enseignement. Cette évolution montre notamment de quelle manière le musée se dessine et s'affirme dans une forme institutionnelle stabilisée. Par ailleurs, comme nous l'avons montré, l'institution muséale doit être perçue dans l'évolution des principes politiques de l'Etat. La période 1804-1870 est digne d'intérêt puisqu'elle est marquée par une succession de régimes différents. On verra alors dans ce visage du musée public comment l'institution muséale traverse l'Empire, les Restaurations, la Seconde République et enfin le Second Empire.

Le musée Napoléon

C'est encore le sort du Muséum central des arts de la République, le Louvre, qui est significatif pour mettre le musée public en récit, confirmant l'intérêt que l'on doit porter à cet établissement. Ce dernier devient le Musée Napoléon sous le premier Empire. Dominique Vivant Denon en reste le directeur depuis que Bonaparte l'a nommé à ce poste pendant le Consulat. Le musée semble ne

changer que de titulaire en changeant de titre, il ne célèbre plus la République mais l'Empire. Toutefois, c'est sur les mêmes ressorts que cette célébration opère. Tout comme le musée révolutionnaire souhaitait illustrer l'avènement d'une république éclairée, le musée impérial s'établit également sur le principe des Lumières. Mais il serait plus juste d'écrire que c'est manifestement une réification du projet des Lumières, ou, l'affirmation de la raison d'Etat contre la question démocratique. Cela est manifeste quand on se penche sur ce qui constitue les collections. Le musée Napoléon prend en effet une tournure particulière dans la mesure où il expose les confiscations culturelles réalisées pendant les campagnes militaires de l'Empire. Rappelons que le fond déjà constitué et exposé était lui même issu de confiscations, mais nationales. Cette mise en exposition des conquêtes soulève des sentiments partagés, entre indignation et satisfaction. C'est ce qui ressort des propos de visiteurs internationaux relatés par Dominique Poulot[1].

> *« Au musée Napoléon on voit les spécimens les plus rares de l'art, rassemblés en ce lieu par le vol et le pillage. Que la nation française appelle cela comme il lui plaît. (...) Les Français dans leur description des différentes sculptures et peintures, ne se montrent pas, comme on l'attendrait, anxieux d'éviter toute allusion à la manière dont ils en ont pris possession. »*

Cette critique d'un visiteur britannique, contraste avec celle d'un visiteur allemand :

> *« On a souvent grossièrement critiqué en Allemagne les Français d'avoir enlevé les œuvres d'art des étrangers ; il me semble que la postérité devrait les louer d'avoir su honorer les beaux-arts. Les nations barbares auraient plutôt détruit ces chefs-d'œuvre d'art que de les emmener chez elles. »*

D'autre part, le personnage de D.V. Denon illustre la continuité qui existe entre la contrition du muséum révolutionnaire et le musée impérial, continuité qui se comprend par l'adhésion des classes supérieures au projet des Lumières, tel que développé précédemment. L'opportunisme politique du personnage de D.V. Denon montre la consécration de la mainmise des connaisseurs sur le système

1 Cités dans Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France*. 2005, Paris, La Découverte, p. 79

muséal, sa confiscation anti-démocratique, et de quelle façon ces experts doivent combiner la nécessaire présence des visiteurs dans le musée pour en affirmer la légitimité, et construire son utilité gouvernementale. L'esthétique des Lumières est également consacrée, puisque c'est dans le musée impérial que s'élabore la distinction entre les Beaux-Arts, auxquels le musée est désormais consacré, et le reste des réalisations humaines. Autre personnage emblématique, David qui était un opposant au musée démocratique, quand bien même il était ordonnateur des fêtes révolutionnaires, devient une des figures de proue de l'Ecole française et peintre officiel du régime. Il est d'ailleurs aujourd'hui plus connu pour son *Sacre de Napoléon*, que pour ses prises de positions contre l'ouverture de l'espace muséal au *n'importe-qui*. D.-V. Denon affirme qu'un des rôles essentiels du musée impérial est l'éducation esthétique du public. C'est ce qui motive le besoin d'exposer des chefs-d'œuvre reconnus de manière universelle, cela légitime par extension la conquête militaire des biens culturels. Mais cette formation du goût esthétique est dès lors bien plus nationale qu'universelle. C'est l'Ecole française, les Beaux-Arts institutionnalisés à travers l'Institut qui a remplacé l'Académie fin 1795, qui peut en tirer profit :

> *« Le musée est utile dans ce sens que le public, étant accoutumé à voir des chefs-d'œuvre, en tous genres, ne peut supporter de la part des artistes modernes de médiocres productions et arrête ainsi la décadence de l'Ecole, qui, sans cet établissement, ne tarderait pas à se faire ressentir.* [1]*»*

En effet, si le fond des collections et la manière dont il a été constitué, et mis en exposition, est sujet à polémique, une autre controverse s'efface dans le musée impérial, c'est celle liée à la présence des visiteurs. C'est également ce qui ressort des propos relatés par D. Poulot dans son *Histoire des musées de France.* La présence des publics reste, comme l'écrit l'historien, un des moyens de légitimer l'institution :

> *« La nouveauté du musée serait ainsi à chercher dans la liberté reconnue au visiteur : le constat d'une fréquentation nombreuse ou, au contraire, d'une désertion de l'établissement*

1 Cité par *Ibid.*, p. 81

vaut, dans ces conditions, affirmation de sa légitimité ou, au contraire, de son illégitimité. [1]»

Le propre du musée français, et c'est bien une des conséquences politiques de la Révolution que l'on observe ici, c'est que ses collections ont une vocation publique, offrant une postérité institutionnelle à la publicité bourgeoise. Cela tranche avec la discrétion des collections royales ou ecclésiastiques étrangères et antérieures. Un voyageur britannique écrit par exemple :

« On n'exige aucune introduction, aucune marque de faveur, aucun paiement (...). Le musée est ouvert à toutes les classes, supérieures et inférieures, sans exception et les pourboires sont interdits. [2]»

Quant à un autre, il témoigne après une visite au Louvre :

« La seule vue de cette galerie suffit à récompenser d'un voyage à Paris ; on ne vous y presse pas, comme en Angleterre lors des visites des collections des Grands ; vous pouvez y revenir aussi souvent que vous voulez, et vous attarder devant une toile aussi longtemps que vous le désirez, afin d'apprécier pleinement son excellence. [3]»

D'un point de vue général, le musée napoléonien est exemplaire à plusieurs titres. Il illustre d'abord la continuité de l'institution de la Révolution à l'Empire, ce qui pourrait paraître tout à fait paradoxal. Le musée n'a alors même pas dix ans. Cette continuité trouve sa logique dans l'esthétisme universel qui se développe dans le sillage de la philosophie des Lumières. En effet, ce qui légitime le musée, outre la présence du public, de la Révolution à l'Empire, c'est le principe de jouissance universelle face aux objets d'arts. Que la république révolutionnaire comme l'Empire soient marqués par cette même assise philosophique doit interpeller. Enfin, le fait que les collections du musée Napoléon soient le fruit d'opérations militaires offre une assez bonne illustration du détournement du projet des Lumières dans ses réalisations politiques. Bien sûr, le fait même que le

1 *Ibid.*, p. 83
2 Cité par *Ibid.*, p. 83
3 Cité par *Ibid.*, p. 83

processus révolutionnaire – ou plutôt la reprise en main de la Révolution – accouche d'un retour à l'ordre proposé par l'Empire est aussi une illustration significative de ce processus de détournement politique, mais pour ce qui nous intéresse, la continuité qui s'affirme dans le sentiment esthétique dit universel est particulièrement éloquente.

Le musée des Lumières des Restaurations au Second Empire

Les collections du musée Napoléon sont démantelées à la chute de l'Empire : de nombreuses œuvres sont restituées à leurs pays d'origine. Pendant les Restaurations, le palais du Louvre reste un musée. La visite publique des collections est limitée à un jour hebdomadaire mais demeure gratuite. L'Académie royale des Beaux-Arts est rétablie en 1816, c'est le fait culturel marquant de la première Restauration. D.-V. Denon est confirmé à la tête du Louvre jusqu'en 1816, date à laquelle il sera remplacé par le comte Forbin, lui-même ancien élève de David. Ce dernier est forcé à l'exil en raison de son passé de régicide et d'admirateur de l'Empire.

Plus tard, après les Trois Glorieuses de 1830, un autre projet voit le jour, preuve de l'intention libérale de la monarchie constitutionnelle et de son appropriation de la publicité bourgeoise : la transformation du château de Versailles en musée de l'histoire de France pendant la monarchie de Juillet. Celui-ci est inauguré par Louis-Philippe, roi des français et non pas roi de France, et largement célébré. Pour la *Revue des deux mondes* par exemple :

> *« Le palais de Versailles, dont on voulait faire une caserne ou un hôpital, est aujourd'hui plus brillant et plus digne d'un roi qu'il ne l'était du temps de Louis XIV, et ceci est l'ouvrage d'un roi constitutionnel. (...) Encore quelques années de cette paix, et la France aura vu se relever tous les anciens monuments, comme elle a déjà vu terminer tous les nouveaux. [1]»*

1 Cité par *Ibid.*, p. 92

Quant à Victor Hugo, il écrit :

> *« Ce que le roi Louis-Philippe a fait à Versailles est bien. Avoir accompli cette œuvre, c'est avoir été grand comme roi et impartial comme philosophe ; c'est avoir fait un monument national d'un monument monarchique ; c'est avoir mis une idée immense dans le passé (...) en un mot, c'est avoir donné à ce livre magnifique qu'on appelle l'histoire de France cette magnifique reliure qu'on appelle Versailles. [1]»*

Ces réactions flatteuses semblent entériner le projet de Louis-Philippe, qui veut dans cette nouvelle institution renouer les fils de l'histoire de France, après l'épisode des Cent-Jours mais surtout à la suite de la révolution de 1830, qui ravivent le scandale démocratique. A ce titre il correspond bien à l'idéal politique promu par Louis-Philippe, et définit par lui-même comme *« un juste milieu également éloigné des excès du pouvoir populaire et des abus du pouvoir royal. [2]»*

Le projet sera toutefois discrédité avec la chute du régime, même si le nouveau musée ne sera pas pour autant fermé. Ce que les périodes ouvertes par les Restaurations illustrent, et la monarchie de Juillet en particulier, c'est la manière dont l'institution muséale est alors convoquée à des fins nationales. Plus précisément, ce que l'on peut observer, c'est le glissement de la puissance politique parlementaire réifié dans la terminologie nationale. C'est une nouvelle évolution du projet des Lumières qui voit alors le jour pendant cette période et qui marquera profondément l'évolution de l'institution muséale. Elle est dès lors reconnue comme un vecteur essentiel pour la diffusion et la protection de l'Ecole française, mais il est admis dans le même temps qu'elle n'est pas un outil de propagande efficace. Pourtant, le programme esthétique et muséal est alors bien d'exposer une histoire de France linéaire et débarrassée de ses turbulences sociales. Il incarne un substrat imaginaire promu par l'Etat dans un ordre patrimonial[3]. Cela se comprend d'ailleurs quand on met en perspective le programme culturel de Louis-Philippe avec son entourage politique constitué

1 Cité par *Ibid.*, p. 92
2 Cité par Guy Antonetti, *Louis-Philippe.* 2002, Paris, Arthème Fayard, p. 713
3 Voir à ce sujet : Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique. Les décors du palais (1815-1835)*. 2006, Lyon, Fage, 191 p.

d'historiens tels que François Guizot, Adolphe Thiers ou Jules Michelet. Si les monarchies constitutionnelles, tout comme le second Empire par la suite, ne parviennent pas à confier la tâche souhaitée au musée, celle d'incarner et construire le régime stable et définitif, elles reconnaissent toujours la mission civilisatrice et universelle d'une institution conservant et exposant des objets d'art. Ce qui paraît alors contradictoire, c'est que ces prérogatives sont précisément élaborées par l'esthétique des Lumières et reprises dans le mouvement conservateur des restaurations monarchiques. Dans la mesure où la pensée des Lumières peut être perçue comme un pilier du principe républicain, ce réinvestissement du projet muséal par la monarchie illustre un nouveau détournement du projet des Lumières, mais il exprime aussi les filiations entre le pouvoir républicain entendu comme constitutionnel-parlementaire et le pouvoir royal. Toutefois si l'on ramène ce détournement aux origines monarchiques d'un espace public des arts imaginé avant la Révolution, une certaine cohérence apparaît. En effet, mise dans cette perspective, l'institution muséale n'est ni monarchique, ni républicaine mais propre à une conception libérale de l'espace public tel qu'il se développe à partir de la Raison éclairée, tel qu'il se formalise dans l'espace public bourgeois.

Si les Restaurations n'arrivent pas à faire du musée public un outil de cohésion sociale efficace, ce que prouvent les insurrections à répétions, elle lèguent en revanche comme système définitif celui de l'administration des arts, et donc l'affirmation que l'Etat dispose de prérogatives culturelles, à travers le système de l'Académie des Beaux-Arts. Les musées deviennent alors les destinataires privilégiés du travail des Académiciens en ce qui concerne les productions contemporaines et les formes d'art à promouvoir. Mais un large consensus entoure déjà l'idée selon laquelle c'est à l'Etat de protéger et d'exposer les œuvres d'art. Cela s'imposera comme tel. A ce titre, les propos de Alfred Bruyas, ami et protecteur de Gustave Courbet, prononcés plus tard lorsqu'il offre sa collection de peintures à la ville de Montpellier en 1868, sont révélateurs : *« les œuvres du génie appartiennent à*

la postérité et doivent sortir du domaine privé pour être livrées à l'admiration publique. [1]» En effet on doit remarquer que les collections du Louvre ne cessent pendant ces périodes d'être enrichies et que de nouvelles galeries y sont régulièrement aménagées. Ce processus d'agrandissement et de confirmation du Louvre comme musée des Beaux-Arts s'opère de manière continue sous les règnes de Charles X, Louis-Philippe et Napoléon III. Ce dernier réalise même le « Grand Dessein », il achève la construction du palais du Louvre. L'empereur vient habiter aux Tuileries et les nouveaux espaces construits sont partagés entre administrations et espaces muséologiques. Napoléon III y ajoute une galerie nommée musée des Souverains.

Si pendant la première Restauration les biens confisqués militairement sont restitués, la politique d'acquisition est maintenue et développée. On peut donc considérer que les Restaurations et le second Empire consacrent l'idée propre aux Lumières d'un musée public, incarné dans le contexte français par les galeries du Louvre. Si le destin du musée sous les Restaurations ne permet pas de dire si cette institution est proprement monarchique ou républicaine, c'est qu'il faut chercher dans une autre direction. Mais il faut garder à l'esprit que le système de musée national que connaît la Cinquième République est bien issu de ces circonvolutions historiques. Comme nous l'écrivions plus haut, c'est plutôt dans le projet des Lumières et sa réification par les conceptions d'un Etat stabilisé et rationnel que l'on trouve les fondements du musée public, qui se traduisent par l'affirmation et la structuration d'une gestion bureaucratique. Dans les Restaurations, c'est alors la monarchie constitutionnelle qui se présente comme la garantie contre les *« excès du pouvoir populaire. [2]»*

A la chute de Louis-Philippe en 1848, quand s'établit l'éphémère Deuxième République, les institutions culturelles de l'Etat restent en place. Le Louvre prend alors le nom de Palais du Peuple

1 Cité par Roland Schaer, *L'invention des musées*. 2007, Paris, Gallimard, p. 87
2 Guy Antonetti (2002), *Opus cité*, p. 713

et est réinvesti politiquement comme le montre le décret du 24 mars 1848, pris par la Gouvernement Provisoire :

> *« Considérant qu'il convient à la République d'entreprendre et d'achever les grands travaux de la paix ; que le concours du peuple et son dévouement donnent au Gouvernement provisoire la force d'accomplir ce que la monarchie n'a pas pu faire ; qu'il importe de concentrer dans un seul et vaste palais tous les produits de la pensée, qui sont comme les splendeurs d'un grand peuple, [Le Gouvernement Provisoire] décrète : 1, Le palais du Louvre sera achevé ; 2, il prendra le nom de palais du Peuple ; 3, Ce palais sera destiné à l'exposition de peinture, à l'exposition des produits de l'industrie, à la bibliothèque nationale ; 4, Le peuple des travailleurs est appelé tout entier à concourir aux travaux de l'achèvement du Louvre. [1]»*

Mais ces déclarations d'intention démocratiques ne remettent finalement pas en cause l'appropriation experte de l'institution, malgré les mobilisations d'artistes contre l'Académie qui reste en place. L'interventionnisme culturel de la Deuxième République semble rejouer la représentation d'un peuple républicain distinct de la multitude plébéienne, et s'inscrivent dans l'ambition d'un gouvernement modéré. A ce titre, la pensée du poète et homme politique, lui-même membre du Gouvernement provisoire, Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine (1790-1869) est pleine de sens :

> *« Où est le pain moral et quotidien des masses ? Nulle part. Un catéchisme ou des chansons, voilà leur régime. Quelques crimes sinistres, racontés en vers atroces, représentés en traits hideux et affichés avec un clou sur les murs de la chaumière ou de la mansarde, voilà leur bibliothèque, leur art, leur musée, à eux ! Et pour les plus éclairés, quelques journaux exclusivement politiques qui se glissent de temps en temps dans l'atelier ou le cabaret du village, et qui porte le contre-coup de nos combats parlementaires, quelques noms d'hommes à haïr et quelques popularités à dépecer comme on jette aux*

1 Bulletin des Lois du Royaume de France, Tome 36, Aout 1848, Paris, Imprimerie Nationale, pp. 316-317

chiens des lambeaux à déchirer. Voilà leur éducation civique ! Quel peuple voulez-vous qu'il sorte de là ? [1]»

Lu aujourd'hui, il s'exprime ici un évident dégoût pour les cultures populaires qui n'a d'autre fondement que le refus d'une expression du multiple[2]. Le poète s'applique ensuite à définir les bonnes conduites politiques à suivre pour le « *peuple* », qui ne sont autres que la marche à suivre définie par ses représentants éclairés. C'est également à des représentants que le peuple républicain doit confier sa direction esthétique. C'est ce que propose de faire le Louvre devenu Palais du Peuple, avant de redevenir le musée Napoléon sous le Second Empire. On devine ici une postérité politique du musée qui fait écho à la critique de la Deuxième République dressée par Marx, dans la mesure où elle s'inscrit dans le prolongement continu des régimes précédents.

La surprenante continuité de l'idée d'une institution muséale publique de l'Ancien Régime, aux Restaurations, à la Deuxième République, puis au second Empire, en passant la Révolution et le premier Empire met à jour, de manière peut-être paradoxale, le rôle profondément politique du musée public, et non pas un quelconque consensus idéologique propre à sa dimension artistique et l'amour désintéressé pour les arts. Ce que cette continuité exprime *a posteriori*, c'est la manière dont l'Etat quel qu'il soit cherche des outils institutionnels pour se constituer en régime stable. Le musée public en donne une expression particulière à travers ses collections, leur présence physique au Louvre et la structuration de sa gestion administrative. Outre la trace de la philosophie des Lumières, ce continuum s'illustre également dans le rejet des aspirations démocratiques, ou en d'autres termes dans une vision du peuple comme objet et non comme sujet politique. Mais la particularité du musée public est le tiraillement corollaire de sa légitimité, à savoir la nécessaire présence des visiteurs en son sein et leurs incontrôlables capacités d'interprétations subjectives.

1 Alphonse de Lamartine, *Le conseiller du peuple : première année*. 1849, Paris, Le conseiller du peuple, pp. 7-8

2 Rien de permet d'affirmer que la population ait besoin de guides éclairées pour former son goût artistique. Voir notamment à ce sujet concernant cette époque : Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires, archives du rêve ouvrier.* 2005, Paris, Hachette, 451 p. Et plus largement : Richard Hoggart, *La culture du pauvre*. 1970, Paris, Editions de Minuit, 424 p.

Malgré les épisodes des Restaurations et des Empires, le musée reste alors profondément républicain, dans la mesure où il s'inscrit dans une pensée de la chose publique et son accaparement. C'est ainsi que, affirmé comme un espace public, le musée reste potentiellement ouvert, même si ce n'est plus que certains jours de la semaine, à des visiteurs indéterminés et donc toujours animé par la tension avivée par la question démocratique.

La question démocratique dans l'ombre de l'ordre institué

Les attributions monarchiques des musées contrôlés par l'Etat doivent-ils pousser à conclure que le musée est tour à tour royal, tour à tour républicain, tour à tour impérial ? N'y a-il pas une continuité fondamentale et idéologique qui s'exprime dans le retour à l'ordre monarchique après la Révolution ? Ne s'y manifeste pas toujours le besoin d'évacuer la question démocratique en lui apportant des réponses institutionnelles ? C'est dans la philosophie politique des Lumières que se trouvent des clés de compréhension, et plus précisément dans la consécration des formes politiques issues de la publicité bourgeoise pendant les Restaurations, les Empires et même le bref épisode de la Deuxième République. Si les périodes révolutionnaire et post-révolutionnaire (1789-1804) mettent difficilement en évidence la tension entre le principe républicain et la question démocratique, c'est que ces périodes représentent l'irruption d'une définition nouvelle de la politique où les lignes de partage sont en train de se mettre en place et restent quelque peu flottantes. C'est alors au cours des événements du XIXème siècle qu'apparaît plus clairement cette tension dans la mesure où ces événements inscrivent la Révolution comme point de référence, en l'occurrence une référence en forme de repoussoir pour la raison d'Etat. C'est d'abord une définition du principe républicain qui se précise.

C'est à cette postérité contradictoire que l'on doit s'intéresser. S'il existe dans le contexte français un certain mélange des apports philosophiques à la construction du régime républicain, allant du rousseauisme, puis ultérieurement à la philosophie sociale comtienne, c'est bien dans la philosophie allemande que la notion de République trouve son assise philosophique la plus claire. C'est notamment vers Kant qu'il faut à nouveau se tourner. Kant a la particularité de proposer une synthèse des différents apports de la philosophie politique qui lui est contemporaine mais aussi de la

philosophie antique. On en trouve notamment l'énoncé dans son *Projet de paix perpétuelle*[1] datant de 1795. Comme l'écrit Juliette Grange,

> *« Kant ne reprend pas seulement la critique prégnante depuis Platon de la dégénération de la démocratie en tyrannie. La république kantienne allie le principe aristotélicien du gouvernement par les lois, le principe rousseauiste de la volonté générale, au principe de la séparation des pouvoirs formulé par Montesquieu.* [2]*»*

Dans le même mouvement l'auteure remarque que la république telle que l'entend Kant, que l'on appellera la république kantienne, est un but non réalisé voire qui n'est pas réalisable. A ce titre en effet, la philosophie politique kantienne rejoint les prises de position contre la démocratie de Platon et d'Aristote. La recherche de l'idéal républicain selon le philosophe éclairé se trouve dans la médiation politique que peuvent réaliser les institutions. Celles-ci sont alors la clé d'une stabilité politique et le moyen de tendre vers un idéal. C'est ce même idéal que recherchent les Restaurations dans la mesure où elles se voient régulièrement soumises aux insurrections populaires et qu'elles cherchent à étouffer le scandale démocratique ouvert par la Révolution. A ce titre, de manière *a priori* paradoxale, les monarchies parlementaires alimentent le principe républicain. C'est également ainsi que la modération de la Deuxième République accouche finalement du Second Empire.

Cela ne va pas sans poser problème. Au cœur des médiations républicaines, que le régime se nomme République ou qu'il soit une monarchie parlementaire, se trouve une idée du peuple. Or le peuple républicain de la république kantienne existe sans ne jamais pouvoir réellement exister. Le peuple républicain ne peut exister en personne, seulement en étant représenté. C'est ainsi que Kant imagine protéger la république des excès de la démocratie, tout comme les Restaurations s'affirment comme le retour à l'ordre. On peut alors écrire que le principe républicain, cohérent avec les monarchies parlementaires, et entendu comme une réalisation ou une mise en pratique de la

1 Emmanuel Kant, *Projet de paix perpétuelle.* 2001, Paris, Mille et unes nuits, 94 p.
2 Juliette Grange (2008), *Opus cité*, p. 48

philosophie politique kantienne, se construit sur une idée du peuple tout en en niant l'existence à travers une organisation institutionnelle. On doit ajouter à cela la dimension universelle que revendique la pensée kantienne et qui s'exprime bien dans le *Projet de paix perpétuelle*, dans la mesure où elle ne trouverait sa réalisation que dans des relations internationales entre républiques.

Mais la réalisation de cette idée républicaine universelle ne peut être détachée des contextes dans lesquels elle se développe au fil du temps. C'est par exemple ce que l'on comprend dans la critique de la Deuxième République écrite par Marx qui est une critique des institutions propres à l'économie politique, celles admises et nécessaires à la publicité bourgeoise. En effet, les institutions de la République en France sont pour Marx l'outil du maintient des dominations. Les événements de 1848 tels qu'il les raconte permettent de voir en quoi le principe républicain est un processus de contention de l'expression politique. On perçoit comment les structurations et restructurations de l'Etat, sous la pression des mouvements populaires, adoptent des formes réifiées de la République pour maintenir certains schèmes de domination. La République apparaît alors comme un moyen de mettre à l'écart la *plèbe* de la sphère politique, au profit d'un *peuple* conceptualisé. Ainsi, contrairement à ce qu'affirment les penseurs républicains, le régime n'apporte pas une cohérence sociale basée sur l'égalité. Il est plutôt un moyen de consacrer la domination d'une partie de la société sur une autre à travers la médiation de l'Etat. C'est pour Marx *« seulement au nom de la République que l'on pouvait engager le combat contre le prolétariat. [1]»*

> *« Ce n'est pas la République imposée au Gouvernement provisoire par le prolétariat parisien, ce n'est pas la République pourvue d'institutions sociales, non pas l'image de rêve que caressaient les combattants des barricades. La République proclamée par l'Assemblée nationale, la seule légitime, c'est la République qui n'est pas une arme révolutionnaire contre l'ordre bourgeois, mais plutôt sa reconstitution politique, la consolidation politique*

1 Karl Marx, *Les Luttes de classes en France.* 1994, Paris, Gallimard, p. 35

de la société bourgeoise, en un mot : la République bourgeoise. [1]»

Cette image renvoie à la figure de Lamartine citée plus haut, rappelant une toile de 1848 qui représente le poète, devant l'Hôtel de Ville, repoussant le drapeau rouge au profit du drapeau tricolore[2]. La construction de l'Etat républicain sous la Deuxième République est alors, ce qui pourrait paraître tout à fait paradoxal, l'outil permettant aux royalistes de maintenir leurs avantages socio-économiques, en d'autres mots de consacrer l'abstraction des relations sociales sur des fondements économiques :

« Si la République bourgeoise ne pouvait être autre chose que la domination parachevée et manifeste de l'ensemble de la classe bourgeoise, pouvait-elle être autre chose que la domination des orléanistes complétée par les légitimistes, et des légitimistes complétée par les orléanistes, la synthèse de la Restauration et de la monarchie de Juillet ? [3]»

En filigrane, apparaît déjà la question démocratique. Mais restons-en pour l'instant aux liens qui unissent la république kantienne au parlementarisme républicain. C'est alors vers T.W. Adorno et M. Horkheimer qu'on doit à nouveau se tourner. Les deux philosophes, dans *La dialectique de la Raison*[4] toujours, examinent comment l'idéal des Lumières crée son propre enfermement dans la conceptualisation des objets qu'il analyse. C'est bien cette objectivation qui pose problème et qui permet dans une approche critique de comprendre que le régime républicain articulé à ses fondements économiques et épistémologiques[5], s'engage dans un dialogue conflictuel avec la question démocratique. C'est cette même idée de dialogue conflictuel qui est importante pour comprendre que l'Etat républicain n'est pas une forme figée mais une forme-processus :

« Le fait que l'Etat existe comme une forme particulière ou rigidifiée de relations sociales signifie cependant que la relation entre l'Etat et la reproduction du capitalisme est

1 *Ibid.*, p. 36
2 Félix Philippotteaux, *Episode de la Révolution de 1848, Lamartine repoussant le drapeau rouge à l'Hôtel de Ville, le 25 février 1848*. 1848, Huile sur toile, 63 x 27,5 cm, Musée Carnavalet, Paris. On remarquera que dans cette composition viriliste, c'est une femme qui porte le drapeau rouge.
3 Karl Marx (1994), *Opus cité*, p. 77
4 Max Horkheimer et Theodor W. Adorno (1974), *Opus cité.*
5 « Culturels », pourrait-on dire.

complexe : on ne peut pas supposer, sur le mode fonctionnaliste, que tout ce que fait l'Etat est nécessairement en faveur du capital ou que l'Etat peut atteindre et assurer ce qui est nécessaire à la reproduction de la société capitaliste. La relation entre l'Etat et la reproduction des relations sociales capitalistes est de type essai et erreur. [1]»

Cette forme-processus prend une tournure particulière dans le contexte français, dans les tribulations historiques de la pensée républicaine au XIXème siècle, et que le juste-milieu recherché par les différentes Restaurations illustrent paradoxalement.

La continuité de l'espace public bourgeois

Ce qui permet d'établir un lien clair entre le principe républicain et les Restaurations, c'est la continuité de la publicité bourgeoise. Comme Jürgen Habermas le montre, la liberté politique se caractérise par la possibilité de construire une opposition politique permise par l'Etat constitutionnel. La liberté est ce qui constitue le principe d'autonomie de la sphère privée par opposition à la sphère publique, mais aussi la condition naturelle de l'exercice de la raison critique. Dans la pensée de Michel Foucault on voit également que la pensée libérale marque l'origine historique du concept de biopolitique. C'est ce qui transparaît notamment de manière évidente dans sa *Naissance de la biopolitique*[2]:

« Il me semble que l'analyse de la biopolitique ne peut se faire que lorsque l'on a compris le régime général que l'on peut appeler la question de vérité, premièrement de la vérité économique à l'intérieur de la raison gouvernementale, et par conséquent si on comprend bien de quoi il s'agit dans ce régime qui est le libéralisme, lequel s'oppose à la raison d'Etat – ou plutôt la modifie fondamentalement sans peut-être en remettre en question les fondements – , c'est une fois qu'on aura su ce que c'était que ce régime gouvernemental

1 John Holloway (2007), *Opus cité*, pp. 140-141
2 Michel Foucault (2004), *Opus cité.*

appelé libéralisme qu'on pourra (...) saisir ce qu'est la biopolitique. [1]»

Ce que l'on peut déjà remarquer c'est que la liberté individuelle exercée dans le régime libéral, que ce soit dans la manière dont J. Habermas ou M. Foucault le théorisent, est une opposition à la raison d'Etat. Ce qui caractérise donc la liberté politique c'est l'affrontement de deux raisons : celle de l'Etat et celle de la sphère privée. On voit bien dans les deux cas, si l'on admet que le principe de liberté peut être lié à l'idée de démocratie, que cette liberté est, d'une part, propre à la naissance du capitalisme et de l'échange marchand et, d'autre part, qu'elle se comprend dans une tension entre la raison critique exercée par les individus et la raison d'Etat. Cela est confirmé par le fait que les périodes de Restaurations sont marquées par l'avènement de la production industrielle. Cependant, il reste à savoir si tous les individus ont accès à la raison critique. C'est à partir de là que la question de l'égalité qui se pose. Une première remarque peut être faite à partir de la citation précédente de M. Foucault. On voit dans son introduction à ce qu'est le libéralisme, qu'il existe une opposition entre la raison d'Etat et le régime libéral. Mais il précise que si le libéralisme modifie l'Etat, il n'en modifie peut-être pas les fondements. Or si l'Etat en tant que sphère de régulation des affaires publiques repose sur le principe de *police*[2], c'est-à-dire de maintien d'un ordre défini, il établit de fait un principe exclusif. On retrouve cette idée chez M. Foucault par ailleurs, dans sa réflexion sur l'ordolibéralisme – *« économie de marché, d'une part, et politique sociale active, intense, interventionniste* [3]*»* – qui introduit la notion de police :

> *« L'Etat de police, c'est ce qui établit un continuum administratif qui, de la loi générale à la mesure particulière, fait de la puissance publique et des injonctions qu'elle donne un seul et même principe et qui lui accorde un seul et même type de valeur coercitive.* [4]»

Ainsi le libéralisme n'admet pas de manière mécanique, ou naturelle, l'égalité. En d'autres termes le libéralisme n'est pas la condition nécessaire à l'accès de tous à la sphère publique, il est en revanche la réification de cette idée.

1 *Ibid.*, p. 24
2 Nous reviendrons en détail sur ce point dans la partie suivante.
3 *Ibid.*, p. 165
4 *Ibid.*, p. 174

Cette contradiction est celle relevée par Marx, comme le remarque J. Habermas. C'est d'ailleurs bien la question de l'égalité qui est soulevée par l'auteur du *Capital*. Chez ce dernier, la question de l'égalité politique s'articule avec les réalités économiques et les processus sociaux qui en découlent. Or l'espace public bourgeois et ses modalités de contrôle politique de l'Etat sont de fait réservés aux bourgeois eux-mêmes, aux propriétaires. Dans la critique de Marx lue par J. Habermas, l'espace public bourgeois n'existe donc pas, il n'offre pas de possibilité de transformations politiques réelles dans la mesure où il est garant des inégalités économiques. Toutefois, pour J. Habermas, la critique de Marx s'autolimiterait en se basant elle-même sur l'existence de l'espace public bourgeois. Ainsi le concept serait autant crédibilisé que l'argument discrédité :

> *« Marx considère d'un œil critique cette sphère publique politiquement orientée, et par conséquent l' "indépendance théorique" de l'opinion publique de propriétaires qui font usage de leur raison en se croyant de purs et simples être humains jouissant de leur autonomie. Mais pour montrer le caractère idéologique de la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes, Marx prend au sérieux l'idée de sphère publique bourgeoise (...). [1]»*

Cette lecture de Marx par J. Habermas permet de mettre l'accent sur le caractère polémique de la question de l'égalité dans l'idée de démocratie, et de l'homogénéité de la publicité. En effet, si on admet l'hypothèse que l'existence d'un espace public, lieu de la critique politique raisonnée permettant de travailler les formes et les décisions de l'Etat, est une manifestation de l'idée de démocratie, il n'est pas tout de savoir si la critique est libre. Il importe aussi de savoir si chacun est à égalité pour l'exprimer et la faire entendre, et si chaque forme de critique est reconnue de manière égale. C'est bien la condition nécessaire à la politique, qui est la *« mise en acte du présupposé égalitaire. [2]»* Cela appelle la question : l'espace public bourgeois est-il l'espace exclusif de l'expression de toute publicité ? En introduisant la théorie d'un espace public oppositionnel, que

1 Jürgen Habermas (1992), *Opus cité*, p. 132
2 Jacques Rancière, *Aux bords du politique*. 2004, Paris, Gallimard, p. 16

nous évoquerons plus loin en détail, Oskar Negt soutien que l'idéal kantien de l'élaboration d'un espace public éclairé pour l'intérêt général, s'est cristallisé dès le XIXème siècle dans une défense des intérêts privés de la bourgeoisie. C'est bien ce que les épisodes des Restaurations montrent, quand bien même elles n'arrivent pas à s'imposer comme définitives. C'est en effet ce que l'on retrouve dans la critique de Marx, et qui pousse à prendre quelques distances avec J. Habermas qui postule sur la transparence des échanges communicationnels et néglige la synthèse sociale propre à l'abstraction de la valeur et des relations sociales qui en découlent. C'est cette même mise à distance critique qui anime Jean-Marie Vincent quand il écrit :

> *« Les régularités de l'interaction, les régulations des communications se conforment moins à des normes socialement contrôlées qu'à des automatismes nécessaires aux échanges de valeurs, ce qui signifie en réalité que les normes s'adaptent non à la multilatéralité des échanges symboliques, mais à l'unilatéralité des appréciations de valeur.* [1] »

Cette réflexion montre qu'il est plus aisé de définir de manière normative le principe républicain que la question démocratique. Si on peut voir les filiations entre république et démocratie dans la construction de l'espace public, marqué par la Raison critique prônée par la philosophie des Lumières, en terme de liberté et de libéralisme, la notion d'égalité reste difficile à articuler. Cette difficulté contrarie en retour l'idée de liberté dans la mesure où, si l'égalité politique n'est pas assurée alors la liberté du plus grand nombre ne l'est pas non plus. Ce problème fonde la tension entre le principe républicain et la question démocratique et précise la teneur de notre argumentation. On doit aussi reconnaître qu'elle la complique passablement : si le principe républicain se laisse définir, la question démocratique est bien plus difficile à cerner. Cette tension s'exprime alors de manière exemplaire dans et autour de l'institution muséale. Cette dernière étant la sphère publique où se cristallise les aspirations culturelles de l'Etat et de l'Académie, qui représentent un certain goût bourgeois et aristocratique. Une cristallisation qui se maintient dans les Restaurations. Mais elle est

1 Jean-Marie Vincent, *Critique du travail. Le faire et l'agir.* 1987, Paris, PUF, p. 80

également motivée par son principe identitaire d'incarner la libéralité du régime en place. Toutefois, on commence à pressentir que la sphère publique s'agite en-dehors de ses cadres légitimes. Le fait même que les épisodes restaurateurs cherchent à clore les troubles révolutionnaires en définissant la publicité en est la preuve.

Espace public bourgeois et médiation de la chose publique

L'espace public bourgeois, la médiation républicaine, est alors le vecteur d'une fermeture des aspirations démocratiques. Pour donner corps à la tension entre principe républicain et question démocratique, au-delà du système muséal, il convient de rappeler que la République en France est, d'un point de vue historique, une forme de contention de la question démocratique[1]. C'est ce qu'illustre l'épisode ouvert par l'échec des Restaurations. La République est alors l'effort d'exclusion de certaines questions politiques, notamment la revendication d'égalité, mise en évidence par les mouvements sociaux. C'est ce que montre Marx en passant au crible les articles de la Constitution de la Deuxième République :

> *« Telle est la "Constitution de la République française" et telle est la façon dont il en a été usage. Le lecteur comprendra immédiatement qu'elle est d'un bout à l'autre un tissu de belles paroles, qui cachent un dessein infiniment perfide. Par sa seule rédaction, elle rend impossible sa violation, car chacune de ses dispositions contient sa propre antithèse. (...) Les éternelles contradictions de cette constitution charlatanesque montrent assez clairement que si la bourgeoisie peut certes être démocrate, elle ne le sera pas dans les actes. [2]»*

Ici, il convient de bien percevoir le mot *« usage »* comme un mot-clé. Quant aux libertés démocratiques telles que le droit de vote, la liberté de presse et d'association elles sont fixées par

1 Ce que le musée républicain repris en main sous le Directoire illustrait déjà par ailleurs : rappelons les propos de F. de Neufchâteau à propos du Louvre : un *« auguste tombeau de toutes divisions »*.
2 Karl Marx (1994), *Opus cité*, pp. 163-164

des lois organiques. Pour Marx, la question démocratique est donc évacuée par la Constitution, qui elle fixe le principe républicain. Celui-ci s'exprime notamment à travers le programme du Parti de l'ordre tel que l'interprète Marx :

> *« Le* parti de l'ordre *proclama sans détour, dans son programme électoral, le règne de la classe bourgeoise, à savoir le maintien des conditions de sa domination : la propriété, la famille, la religion, l'ordre ! Naturellement, il présentait son pouvoir de classe et les conditions de celui-ci comme le règne de la civilisation et comme les conditions nécessaires de la production matérielle et des rapports sociaux d'échange qui en découlent. [1]»*

Ce que l'auteur met en évidence ici, c'est la dimension idéologique de l'universalité que mobilise le principe républicain. Ce qui se présente comme universel, comme la condition à la civilisation, apparaît comme étant la condition de la domination. Au-delà de la démonstration d'un pouvoir de classe, ce que le programme du Parti de l'ordre permet de mettre en évidence, c'est la dimension symbolique, la revendication morale, sur laquelle repose le principe républicain. On retiendra donc que le principe républicain qui s'élabore à cette période, s'appuie sur la représentation du monde qui était celle des Restaurations. La continuité de l'institution muséale dans ces tribulations historiques en est la trace. Mais on perçoit également dans cette évolution troublée, mise en perspective avec les événements politiques, qu'on ne peut s'arrêter aux formes instituées de la politique. C'est toujours un trouble démocratique, l'expression multiple d'une population non représentée – ou non-représentable – qui presse la construction d'un ordre institutionnel. Si on arrive alors à comprendre ce qu'est le principe républicain, reste son corollaire qui évolue dans son ombre : la question démocratique. En s'intéressant au devenir du musée dans la Troisième République, alors qu'il devient musée national, une approche conceptuelle de la question démocratique se précisera dans la contradiction qu'elle pose face au principe républicain. Un nouveau visage du musée public apparaît en 1870, le musée identitaire.

1 *Ibid.*, p. 76

Le musée identitaire (1870-1936)

Aux lendemains de la Commune

La consécration de l'art national

Défendre l'art et non les artistes

Le musée, institution définitive

La politique culturelle de la Troisième République

Une démission artistique ?

Vers la construction d'un service public culturel

Un espace d'experts et d'artistes

Un espace de la distinction bourgeoise

Le musée comme levier d'interventionnisme culturel

République définitive, patrimoine positif

La république contre la démocratie

La synthèse positiviste

La religion séculaire de la République

Le principe républicain est un principe de *police*

Vers une autre approche de l'espace public

Quand en 1870 la République cherche à s'imposer comme *« définitive*[1] *»*, la préoccupation des dirigeants sera encore de chercher les outils permettant la stabilité du système. L'école publique en est un bon exemple, le musée national peut en être un autre à moindre échelle. Paradoxalement, la Commune – ou plutôt sa répression – est le point de départ d'un régime républicain stable et définitif. En d'autres termes, c'est suite à ce nouvel événement révolutionnaire que l'on peut

1 Patrick Cingolani, *La république, les sociologues et la question politique*. 2003, Paris, La Dispute, 169 p.

comprendre l'instauration d'un principe républicain stabilisé cherchant à minimiser et canaliser la question démocratique. Le musée est une des institutions qui a la particularité d'être reconnue par les Versaillais tout comme les Communards. La bourgeoisie craint d'ailleurs de nouvelles destructions tandis que Paris est entre les mains de la Commune. Les Versaillais s'indignent de voir fleurir une administration des arts dirigée par Gustave Courbet. Les tenants de l'ordre redoutent la démocratisation car *« elle impliquerait une confiscation générale*[1]*»*. Enfin, à l'instar de 1789, 1871 est pensée comme un risque de régression de la civilisation[2] par ceux qui incarnent une république conservatrice. J. Michelet s'étonnera *a posteriori* qu'une garde de dix hommes aient été placée au Louvre pour la nuit et qu'un concours pour la restauration des œuvres ait été instauré[3]. Alors que les républicains conservateurs redoutent le vandalisme, il n'y aura en fait qu'une destruction, symbolique et organisée, celle de la colonne Vendôme[4]. Le Louvre n'est pas laissé à l'abandon. Pendant la Commune, quatre-cent artistes réunis en assemblée générale créent *« La fédération des artistes de Paris »*. Leurs revendications concernent principalement l'indépendance des artistes et une critique de la continuité du pouvoir de l'Académie[5]. Un comité est élu, il est notamment chargé de conserver les œuvres du passé et de mettre en valeur les artistes du présent. Des délégués chargés de la sauvegarde des musées sont nommés. Ce comité fait appel au concours des citoyens pour qu'ils proposent de nouveaux moyens de diffusion et d'amélioration des conditions de vie des artistes vivants.

1 Dominique Poulot (1997), *Opus cité*, p.30
2 *Ibid.*, pp.28-29
3 *Ibid.*, pp.25-26
4 Mis à part les incendies qui embrasent la capitale au début de la répression.
5 Sur la question des arts et de la Commune de 1871 dans Bertrand Tillier. *La Commune de Paris, révolution sans image ? - Politique et représentations dans la France républicaine, 1871-1914*. 2004, Paris, Champ Vallon, 528 p.

Aux lendemains de la Commune

Après la Commune, Charles Blanc est nommé directeur des Beaux-Arts. Cette direction reste sous la tutelle du ministère de l'Instruction Publique. C. Blanc s'emploie à créer le musée des copies, d'abord appelé musée universel, voulu par Adolphe Thiers lui-même, dans le but d'occuper les artistes, développer l'enseignement, élever le goût du public et combattre l'influence de *« l'art trivial »* qui se développe sur le marché privé. Ce sont principalement des copies des tableaux italiens de la Renaissance qui y sont exposés[1]. Ce musée ouvre en 1873 au palais de l'Industrie des Champs-Elysées et illustre la dichotomie du système. D'une part le Salon – exposition temporaire annuelle organisée par l'Académie des Beaux-Arts – assure la publicité des artistes, d'autre part le musée des copies sert l'éducation du public et des apprentis-artistes guidée par l'Etat. Ce projet de musée ne répond pas aux attentes des artistes en terme en sécurité et de reconnaissance et montre la mésentente entre les créateurs vivants et les institutions publiques.

Un appareil administratif lourd est mis en place : le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts auquel sont reliés la direction des Beaux-Arts d'une part, et l'Académie, d'autre part. Jeanne Laurent voit d'ailleurs en cette période une *« démission artistique »* de la part du gouvernement en dénonçant la mainmise bureaucratique d'une Académie aux pouvoirs renforcés : *« En réalité, le monde des nantis se réduisit à celui des académiciens (...)[2]»* L'auteure montre l'incompréhension qui put exister entre les volontés émancipatrices d'artistes ou de certains courants d'une part, et, d'autre part, l'Académie et l'administration des Beaux-Arts. On peut citer l'exemple célèbre des Impressionnistes auxquels, parce qu'ils veulent se libérer des canons, l'Académie a toujours cherché à refuser toute visibilité publique. C'est selon les termes de l'auteure une *« censure*

1 Jacques Guillerme (dir.), *Les collections : fables et programmes*. 1993, Seyssel, Champ Vallon, p. 286
2 Jeanne Laurent. *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981 : histoire d'une démission artistique*. 1983, Saint Etienne, Cierec, pp. 78-79

inavouée[1]». Rappelons que l'Académie des Beaux-Arts se caractérise par sa durée de vie institutionnelle. Elle est l'héritière directe de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, supprimée pendant la Révolution et rétablie en 1816 lors de la première Restauration. Hors de ce carde, certains artistes commencent à mettre en place des réseaux avantageux avec le privé. Edouard Manet et Camille Pissaro ne proposent même pas de toile au Salon de 1872 par exemple. Avec l'arrivée de *« l'Ordre moral »* au pouvoir en 1873, le musée des copies est fermé et la direction des Beaux-Arts est confiée à Philippe de Chennevières. Selon lui l'Etat doit limiter son rôle *« à fournir aux jeunes les moyens d'étude et à enrichir les collections nationales.[2]»* Le pouvoir est encore une fois loin des préoccupations matérielles des artistes, mais pas étranger à tout interventionnisme culturel. P. de Chennevières déclare ainsi vouloir protéger *« la dignité de l'art. »*

La consécration de l'art national

A la suite de l'exposition universelle de 1878, le gouvernement se demande à nouveau comment intervenir dans l'enseignement et mieux diffuser les arts à des fins patriotiques. Derrière des déclarations universalistes sur les mérites de l'art se cache une vive crainte du déclin de l'art national. Deux arrêtés sont ainsi publiés rendant obligatoire l'enseignement du dessin dans les écoles primaires et les lycées. L'administration des Beaux-Arts est réformée. La direction devient direction générale et se voit attribuer les prérogatives de l'interventionnisme culturel, l'organisation du système muséal en particulier. Jules Ferry la remplacera plus tard par un secrétariat général d'Etat. Léon Gambetta, quant à lui, crée un ministère des Arts qui exista entre 1881 et 1882. Ce que l'on voit apparaître, c'est une véritable politique culturelle républicaine, où l'exaltation de la fierté nationale est l'enjeu essentiel. Les musées, devenus nationaux, suivent la tendance.

1 *Ibid.*, p.82
2 Maria Ivens. « La liberté guidant l'artiste », in *Les Révoltes Logiques*, 1979-1980, p.59

J. Ferry reconnaît l'indépendance de l'art mais est attaché à sa bonne conduite. On peut relever certains de ses propos lors des distributions de récompenses aux Salons pour illustrer le discours républicain sur les arts.

> *« L'art se propage de deux façons : par l'enseignement et par les musées. L'éducation de l'œil, éducation vivante, ne s'adresse pas seulement aux artistes mais à la foule, à la nation toute entière, elle doit pénétrer les couches les plus profondes de la société et imprimer sa marque sur toutes les branches de la production nationale.[1]»*

De plus J. Ferry souligne la sacralité d'un *« art républicain »*, plus communément appelé alors *« art national »*, mais les deux occurrences cohabitent, en déclarant que la décoration des édifices publics de la République doit s'inspirer de la manière dont les églises avaient été décorées : *« (...) le patriotisme français a lui aussi sa Vie des Saints.[2]»* Glorifier la patrie va de pair avec la mise en valeur de l'idéologie républicaine, qui trouve alors une forme de religiosité séculaire. Les déclarations de Edmond-Henri Turquet, sous-secrétaire d'Etat à l'Instruction publique et aux Beaux-Arts du premier gouvernement Ferry, vont également dans ce sens quand il déclare : *« La protection que l'Etat accorde aux Beaux Arts n'a de raison d'être, sous un régime républicain que si les Beaux Arts servent à l'enseignement populaire.[3]»* E.-H. Turquet est une figure importante, il traverse en effet la période 1879-1886 en restant à ce poste malgré les changements de gouvernements. L'administration des Beaux-Arts est donc une institution destinée au public sans être sous son contrôle. De fait, le cheminement historique et intellectuel de l'élaboration de cette administration indique qu'elle est conçue pour contrôler le public et ses goûts. Finalisée dans la cristallisation bureaucratique de l'ordre républicain, elle s'inscrit dans la continuité cohérente de ses formes historiques, et renseigne sur les finalités de la mise en place d'un tel interventionnisme culturel.

1 *Discours de distribution des récompenses du Salon de 1879*, cité par *Ibid.*, p.63
2 Cité par *Ibid.*, p.63
3 *Rapport au ministre sur le Salon de 1880*, cité par *Ibid.*, p.63

Défendre l'art et non les artistes

Dans cette continuité, l'instauration de la Troisième République réalise un certain glissement des priorités de l'Etat. Alors que le Second Empire, par exemple, était marqué par une forte volonté de centralisation de l'administration des Beaux-Arts, c'est désormais le principe d'instruction publique qui est mis en avant. Si le souci de contrôle des productions culturelles reste constant, il trouve une légitimité différente. C'est ce que l'on peut constater dans l'organisation des Salons et l'évolution du marché privé de l'art. L'année 1880 marque une rupture importante quant à l'organisation des Salons annuels. Sur proposition de E.-H. Turquet, J. Ferry appelle les artistes à élire un comité d'organisation de l'exposition de 1881. Une fois élu, ce comité apprend qu'il prendra *« en main la gestion libre et entière des Salons.*[1]*»* L'Etat donne ainsi une part d'indépendance aux artistes vivants – à un moment où ceux-ci ne l'attendaient point – pour mieux se consacrer aux expositions espacées dans le temps d'un art véritablement national, aux commandes et à l'organisation des musées nationaux. Cette rupture a lieu à une période où les structures républicaines qui cherchent leur forme définitive se mettent en place. Le drapeau tricolore est définitivement adopté et remplace tout autre symbole officiel, le 14 juillet est institué en fête nationale, la laïcisation de l'enseignement public se confirme, les lois sur la gratuité et l'obligation de scolarité étant mis en place en 1881 et 1882. L'interventionnisme culturel de l'Etat est alors réaffirmé dans une optique patriotique : promotion de l'art national et de l'Ecole artistique française, élévation du goût du public. Quant à l'organisation du Salon par les artistes eux-mêmes, J. Ferry s'en félicitera en 1881 en déclarant :

> *« C'est un très bon régime que celui de se gouverner soi-même. (...) L'Etat n'est pas fait pour susciter des artistes mais avant tout pour conserver certaines traditions.* [2]*»*

On doit évidemment relever l'opportunisme de cette déclaration, à un moment où un enjeu politique essentiel consiste à établir la démocratie représentative pour contrôler les débordements populaires.

1 *Communication de Turquet*, cité par *Ibid.*, p.69
2 *Discours de distribution des récompenses du Salon de 1881*, cité par *Ibid.*, p.72

Pour autant, le rôle culturel de l'Etat républicain est clair et affiché, il se doit de *« conserver certaines traditions [1]»* comme le déclare J. Ferry.

De nombreuses sociétés d'artistes organisent des expositions tandis que le marché privé continue à se développer. Toutefois ce dernier insiste davantage sur des personnalités, passant sous silence l'identité des groupes et leurs revendications esthétiques. Si l'administration tait les revendications des artistes en ne se préoccupant pas des vivants, le marché privé en fait de même en normalisant la mise en exposition par l'échange basé sur la vente. Quant au régime de *« se gouverner soi-même »*, il ne porte pas les fruits républicains attendus. Au Salon de 1883, devenu Salon des artistes français organisé par la Société des artistes français, J. Ferry critique la dispersion des tendances et la *« recherche systématique de trivialité »*, il parle même d' *« anarchie picturale »*. Il y oppose les expositions nationales et les musées nationaux – organisées par l'Etat – qui montrent la voie à suivre : une *« exposition limitée et rare qu'on visitera comme un temple d'art.[2]»* En 1884, les refusés au Salon organisent une exposition. Remarquons que ce n'est pas le premier Salon des Refusés, celui-ci ayant lieu en 1863 sous le règne de Napoléon III. La ville de Paris cède des baraquements, le président Grévy y est invité et s'y rend. Une partie de ces indépendants décide de fonder la Société des Artistes Indépendants et développe son propre fonctionnement qui repose sur la libre et directe présentation des œuvres, l'opération des ventes, l'affirmation d'un art indépendant, le refus de sélection par un jury et l'absence de récompense. Quant à la société d'artistes qui organise le Salon officiel, elle connaît une scission, ce qui mène à l'organisation de deux Salons distincts. A partir de là, les structures d'exposition éclatent et se diffusent davantage dans la société civile. Ce que ce détour par l'histoire des Salons met en évidence, c'est la relation de l'Etat aux artistes vivants. En filigrane, ces conflits montrent comment les musées sont épargnés de controverses et sont alors entourés d'un large consensus, bien qu'aucun effort particulier ne soit mené pour y attirer des

1 *Discours de distribution des récompenses du Salon de 1881*, cité par *Ibid.*, p.72
2 *Extraits de discours de Ferry*, cité par *Ibid.*, p.73

visiteurs. Pourtant, contrairement à l'agitation des Salons, ce sont les pleins pouvoirs de l'Etat en matière de culture qui s'y expriment. Revenons maintenant plus précisément sur le cas de l'institution muséale.

Le musée, institution définitive

Le musée national se met en place comme un lieu de culte laïque, ouvert à la déambulation aléatoire, un espace certes contraint, mais dont l'ouverture publique est réaffirmée. Il s'établira ainsi avec davantage de fermeté quand la République s'affirmera comme un régime stable, spécialisant son administration. Ses transformations suivent d'ailleurs cette évolution. On peut faire le lien entre la mise en place de ce culte laïque de l'humanité et la volonté politique de glorifier l'image de la patrie à travers des représentations symboliques et donc un patrimoine culturel, comme les propos de J. Ferry cités précédemment le montrent bien. C'est en effet une religion séculaire de la République qui se met en place avec la Troisième République, ainsi on peut penser que le positivisme républicain[1] réoriente la politique patrimoniale. Celle-ci permet d'ériger des modèles tout en attribuant à chacun sa place dans la société. D. Poulot fait remarquer que la politique patrimoniale n'avait pas cette force pendant la période révolutionnaire. Mais on doit rappeler que cela s'est élaboré au fil du XIXème siècle. Le patrimoine culturel, comprenant donc les collections publiques exposées dans les musées, devient un des outils de légitimation de la République comme régime définitif. Il faut insister sur le fait que cela n'est pas inédit, cette dimension identitaire rappelle le ministère Guizot (1847-1848), par exemple, qui appuyait déjà une forte politique de la mémoire et de l'identité. François Guizot plaidait personnellement en faveur d'un accès facilité au patrimoine artistique en étant convaincu que l'Etat avait un rôle décisif à jouer dans sa préservation. Il écrivait qu'il était indispensable de : *« veiller à sa conservation, et de chercher, sous le rapport de*

1 Nous développerons plus loin l'influence du positivisme dans l'élaboration du principe républicain.

l'instruction et de l'histoire nationale, à en tirer parti.[1]*»* C'est l'idée de l'utilitarisme politique du patrimoine et de sa mise en visibilité qui est présente dans l'esprit des républicains conservateurs et de leurs prédécesseurs. La volonté supérieure qu'incarne l'Etat doit conserver un patrimoine et, en l'exposant, instruire une certaine histoire nationale. Cette politique n'est en fait qu'assez peu éloignée de celle du musée révolutionnaire et des vues du Comité d'instruction publique, mais s'élabore dans un contexte bien différent. Il ne s'agit plus de stimuler la révolution mais d'en éteindre les braises. Le changement réside également dans le fait que le musée public n'a plus d'adversaires qui condamnent avec force son existence. L'idéal du musée tel qu'il avait été imaginé pendant la révolution n'est pas absent de réflexion patrimoniale, plus largement, la pensée républicaine a toujours considéré cette question. Saint-Simon, par exemple, proposait déjà la construction d'un musée utopique et total, où des artistes pourraient séjourner, où des musiciens seraient constamment présents, pour *« le plus grand bien de la nation. »* Il soutenait ainsi dans *L'Organisateur* que *« la totalité du sol français doit devenir un superbe parc à l'anglaise, embelli par tout ce que les beaux-arts peuvent ajouter aux beautés de la nature.*[2]*»*

Enfin et surtout, une politique de la mémoire est nécessaire à élaborer pour trouver une certaine stabilité et pour en finir enfin avec la Révolution de 1789. C'était déjà bien l'objectif de F. Guizot qui cherchait à travers ce vecteur à créer une cohésion sociale. C'est toute l'ambiguïté du principe républicain qui s'exprime ici, ambiguïté résidant notamment dans la filiation avec les parlementaires des Restaurations. Dans ce qui paraît être un retournement, la République utilise un des médias révolutionnaires pour clore ce chapitre de son histoire. Le patrimoine fournit un lien social et permet de pacifier le passé : la transformation des bâtiments royaux du Louvre et de Versailles en espaces publics culturels qui existent déjà alors, et maintenus en tant que tels, en sont des exemples significatifs.

1 Cité par Dominique Poulot (1997), *Opus cité*, p. 383
2 Cité par *Ibid.*, p. 379

La politique culturelle de la Troisième République

Il ressort pourtant que l'esprit de cette période relève plus du libéralisme que du dirigisme politique sur les questions culturelles. Ce n'est pas pour autant que l'Etat abandonne ses prérogatives comme nous venons de le voir, il les concentre plutôt sur des institutions majeures, les musées nationaux en sont l'exemple. Cela renseigne par ailleurs sur la construction particulière du libéralisme politique. Mais ce ne sont pas tant les hommes politiques qui influencent une politique des Beaux-Arts que l'Académie. Pierre Vaisse comme Jeanne Laurent relèvent d'ailleurs l'ignorance de ces derniers en matière d'art[1]. Seuls quelques noms de politiciens proches des critiques se distinguent, comme nous l'avons vu, et non des moindres, A. Thiers et J. Ferry par exemple. Si ce ne sont pas les hommes politiques qui influencent l'orientation des politiques publiques de la culture, c'est bien une administration centralisée et liée à l'Etat qui s'exerce. Dans l'ombre de la direction des Beaux-Arts, l'Académie a presque les pleins pouvoirs en matière d'administration de la culture et son influence et décisive. Elle décide des commandes pour les collections nationales, accepte ou refuse les œuvres pour les Salons. Bien que P. Vaisse écrive qu'il n'existe alors pas de censure politique des œuvres, il dresse par ailleurs, paradoxalement, une liste des cas de censures politiques et morales[2]. On doit noter aussi qu'il existe une histoire fournie des relations entre les artistes et la justice, en particulier après la Commune (cas Courbet et Héreau par exemple) et pendant la période des attentats anarchistes[3].

Le libéralisme affiché n'exclut donc pas les biens culturels du système de contrôle des mouvements

1 Il est important de noter que ces deux ouvrages ont des partis pris très différents, alors que le premier réhabilite la période, la seconde dénonce une « démission artistique » de l'administration. Nous nous baserons ici principalement, pour commencer, sur l'ouvrage de Pierre Vaisse.
2 Pierre Vaisse. *La troisième République et les peintres*. 1995, Paris, Flammarion, p. 56
3 *Ibid.*, pp. 54-55

alternatifs à un ordre républicain stabilisé. Plus précisément, si le libéralisme économique est vanté et promu, le libéralisme politique se dessine sous son influence comme un démantèlement des libertés[1]. Ainsi on projette l'abandon des ateliers et des salons publics qui faussent la libre concurrence[2]. On ajoute que si le régime se présente alors comme libéral, il n'en défend pas moins des orientations identitaires mentionnées plus haut. P. Vaisse insiste sur l'indépendance des artistes face au système répressif. Selon lui, l'art bénéficie alors d'un *« prestige particulier »*, ce qui permet à l'administration des Beaux-Arts de ne pas avoir à répondre aux injonctions de la police[3]. Il ne faut toutefois pas oublier que si les artistes affiliés à l'Académie sont protégés, le véritable enjeu est précisément la reconnaissance des artistes par l'Académie. En d'autres termes, si les artistes de l'Académie bénéficient d'une certaine protection, ce n'est pas le cas pour les autres. Le débat sur ce libéralisme relatif s'illustre, entre autres, dans l'opposition entre A. Thiers et C. Blanc au sujet de l'administration des Beaux-Arts dans les premières années de la Troisième République. C. Blanc en sort pourtant vainqueur : c'est donc la liberté de l'artiste qui est mise en avant et non la ligne dure du dirigisme républicain[4]. Mais la liberté de l'artiste est avant tout celle d'être un acteur libre sur un marché de l'art libéré. Se met en place la dichotomie entre les aléas libérés du marché de l'art et ses effets de socialisations spécifiques d'une part, et le cadre des musées contrôlés par l'Etat d'autre part.

La Troisième République est le régime qui consacre le rôle pédagogique des musées en les rattachant au ministère de l'Instruction publique et en leur créant un cadre légal de fonctionnement administratif plus clair, harmonisé et centralisé, en 1874 et 1879[5]. Si cette période n'incarne pas une rupture franche, elle est celle qui institutionnalise clairement les rapports entre l'art, les musées et la raison d'Etat républicaine, en entérinant les dimensions éducatives et patriotiques des institutions

1 Sur le démantèlement des rapports sociaux par la théorie libérale voir par exemple : Werner Bonefeld et John Holloway, *Global capital, national state and the politics of money.* 1995, Londres, Palgrave Macmillian, 256 p., et, John Holloway (2007), Opus cité.
2 Pierre Vaisse (1995). *Opus cité*, p. 59
3 *Ibid.*, p.58
4 *Ibid.*, pp. 53-64
5 *Ibid.*, pp. 34-35

muséales. Ce rattachement des musées à l'Instruction publique illustre un nouveau détournement du projet kantien qui opte pour la suspension de l'œuvre. En assignant une tâche clairement éducative aux œuvres d'art, la république définitive cherche plutôt à les inscrire dans une utilité politique particulière. Toutefois, on doit rappeler que cela n'est pas réellement une nouveauté : dès ses origines le musée se voit assigné cette tâche. On peut donc se demander à nouveau si c'est la suspension de l'œuvre d'art, telle que la prône le projet des Lumières, qui est réalisée dans l'institution.

Enfin il est important de noter que si le gouvernement garantit à tous l'accès au patrimoine culturel grâce aux musées nationaux, il ne permet pas à tous de la même manière de développer leurs propres formes d'expressions culturelles. Ainsi, le patrimoine culturel républicain n'évoquera pas les aspirations démocratiques et la mémoire des luttes sociales, comme l'écrivent par exemple P.J. Proudhon[1] et W. Benjamin[2]. Le patrimoine est alors au cœur d'un double discours. Il est, d'une part, un vecteur d'acculturation dans la mesure où il est l'émanation de l'intérêt des classes supérieures[3]. Mais, d'autre part, il représente un mouvement progressiste de développement d'intérêts généraux et/ou collectifs comme la propriété publique et le développement de l'instruction. Reste à savoir au service de quoi est mise cette instruction, et sur quels fondements elle s'appuie. Pour conclure sur ce point, insistons sur le fait que cette période semble illustrer la manière dont le principe républicain reste marqué par le projet libéral des Lumières, tout en le cristallisant toujours plus.

1 Pierre-Joseph Proudhon. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. 2002, Dijon, Les presses du réel, 235 p.
2 Walter Benjamin. *Œuvres III (1935-1942)*. 2000, Paris, Gallimard, p. 432
3 On pourrait parler de communautarisme du groupe dominant. Voir Patrick Simon et Sylvia Zappi (dossier coordonné par), mars-avril 2005. « La politique républicaine de l'identité ». In *Mouvements*, n°38, Paris, La découverte, 163 p.

Une démission artistique ?

Si de nombreux auteurs s'accordent pour reconnaître la dimension libérale de l'interventionnisme culturel sous la Troisième République, c'est d'abord car la fin de la tutelle très lourde imposée par l'Etat sur les artistes peut créditer cette interprétation historique. Cette liberté accordée aux arts doit aussi être mise en relation avec le libéralisme économique qui se développe, comme le rappelle Pierre Vaisse. La multiplication des expositions privées, encouragées par le développement de l'amateurisme dans les classes sociales supérieures, crédite également la thèse de la libéralité. Il n'y aurait donc sous la Troisième République ni esthétique d'Etat, ni art officiel. Mais cette liberté est toute relative comme le montre Jeanne Laurent dans un chapitre consacré à cette période dans son ouvrage *Arts et pouvoir en France*[1]. C'est d'ailleurs dans le musée que s'exerce particulièrement la volonté, et le dirigisme culturel, de la puissance politique. Voyons comment Jeanne Laurent décrit les modalités de cette intervention.

Pour l'auteure, les parlementaires et ministres de la Troisième République se distinguent par leur incompétence et leur ignorance en matière d'art. La question artistique est alors cantonnée à la vie privée, empêchant une véritable politique culturelle de voir le jour, mis à part sous le contrôle savant de l'Académie. D'ailleurs, les quelques hommes politiques connaisseurs en arts, dont A. Thiers par exemple, ne prennent aucune réelle initiative culturelle, si ce n'est pour appuyer un projet fortement communautaire. Dès lors, on pourrait penser comme l'auteure que la naissance de la Troisième République est marquée par ce qu'elle appelle une *« démission artistique. »* Toutefois, elle énonce qu'il existe sous ce régime un art officiel alors que P. Vaisse, qui lui cherche à réhabiliter la période, récuse cette approche. Si le pouvoir politique gouvernemental semble ne prêter aucun intérêt aux questions artistiques, en dehors des Salons et expositions universelles, c'est l'Académie

1 Jeanne Laurent (1984), *Opus cité*.

des Beaux-Arts qui monopolise le pouvoir. Pour J. Laurent *« il y a un art officiel, celui qui résulte de l'action académique.[1]»* Cette période met en lumière la dimension technocratique de la gestion des arts sous la Troisième République. Cela oriente clairement les politiques muséales à la française et en particulier la contrition d'une certaine ambition démocratique du musée. Cette orientation doit être mise en relation avec la méfiance, ravivée par l'épisode communard, qui existe à cette époque envers les classes populaires. Un événement le confirme : peu de temps après la Commune, le 13 novembre 1871, l'Académie retrouve les pouvoirs importants qui étaient les siens avant le second Empire.

D'autre part, tout un appareil immobilisant est mis en place à travers les divers jeux de commissions, accentué par l'instabilité ministérielle. Par exemple, la création du Conseil supérieur des Beaux-Arts, remplacé plus tard par le Comité des travaux d'art, prive les ministres de toute initiative et illustre bien la manière dont l'Académie conserve jalousement son pouvoir[2]. Ces commissions ont un poids important dans les acquisitions et donc dans la construction des collections publiques et du patrimoine artistique. Ainsi, toutes les tendances ne sont pas représentées. C'est ce que nous notions plus haut en citant Jeanne Laurent :

> *« En réalité, le monde des nantis se réduisit à celui des académiciens, des titulaires de prix de Rome et récompenses des Salons, c'est-à-dire un monde cimenté sous l'autorité de l'Académie, où les étapes des carrières étaient programmées et où l'on avançait dans une sorte de hiérarchie qu'on serait tenté de comparer à celle d'une armée.[3]»*

Sous le discours de la libre expression artistique, la gestion des arts par l'Etat est donc clairement soumise au pouvoir de l'Académie des Beaux-Arts. Quand en 1880 l'Etat laisse les artistes s'organiser et gérer eux-mêmes le Salon officiel, l'Académie garde un contrôle fort sur le jury de celui-ci. C'est cette allégeance à l'Académie qui provoquera une scission au sein de la société

1 *Ibid.*, p. 74
2 *Ibid.*, p. 78
3 *Ibid.*, p. 78-79

d'artistes organisatrice. Jeanne Laurent écrit :

> *« La Troisième République, qui ne cessait de proclamer la liberté d'expression, a, par son refus d'assumer ses responsabilités artistiques, imposé un art officiel à la nation. L'expression d'art officiel pour désigner l'art académique se trouve d'ailleurs sous la plume de fonctionnaires de la direction des Beaux-Arts dès que leur attention se relâche.[1]»*

L'Académie prend à son compte d'orienter le « goût public », tel que le déclare en 1891 l'académicien Delaborde. Cette institution n'a aucun intérêt dans l'émergence d'expressions artistiques nouvelles qui représentent autant un trouble de l'ordre esthétique, qu'une menace pour elle de perdre sa place privilégiée. C'est sur l'arme administrative accordée à l'institution elle-même que Jeanne Laurent fait peser la faute plutôt que sur le goût bourgeois.

> *« Certes la bourgeoisie a été nombreuse à adhérer au catéchisme académique qui correspondait aux principes sur lesquels elle asseyait sa richesse ; mais des adeptes se sont trouvés dans d'autres classes parmi tous ceux que les promotions sociales et financières tentent et qui ont donc besoin d'avoir autour d'eux un univers bien jalonné où il soit possible d'agir en s'appuyant sur les structures existantes et en trouvant des alliés parmi les gens déjà en place. L'Académie offrait des références à ces ambitieux qui, en retour, enrichissaient ses membres et ses disciples par des achats et des commandes.[2]»*

Par ailleurs, cela ne doit pas faire oublier à quelle distance du pouvoir politique et de l'expression artistique académique sont tenues les classes laborieuses en général. L'expérience de la Commune avait pourtant mis en évidence l'intérêt que portaient les courants socialisants aux arts. C'est bien ce que montrait la création de la Fédération des Artistes, réunissant quatre cent artistes autour de G. Courbet. Cette organisation proposait notamment l'abolition de l'Académie, tout en affirmant son attachement à l'existence des musées et à la liberté d'y déambuler. Remarquons pour conclure que

1 *Ibid.*, p. 81
2 *Ibid.*, p. 82

les tendances artistiques combattues par l'Académie pendant la période évoquée deviennent les œuvres incontournables des musées du XXème siècle. L'exemple le plus éloquent est sûrement celui déjà évoqué de l'Impressionnisme.

Vers la construction d'un service public culturel

Philippe Poirrier fait commencer son histoire de l'administration de la culture en France en 1870. Il distingue une première période qu'il nomme *« L'Etat et les beaux-arts »*, qui va de la fondation de la Troisième République à celle de la Cinquième, et qui voit l'établissement du ministère Malraux. Nous avons vu plus haut que c'était clairement l'art, et non pas les artistes, qui serait la prérogative de l'administration des Beaux-Arts. Si le programme esthétique de la période 1789-1794 a échoué, l'orientation culturelle de la Troisième République en reprend certains fondements. Le musée national en particulier correspond à une volonté de nationalisation du patrimoine, d'éducation républicaine en maintenant et en affirmant la publicité de l'espace muséal.

Outre le pouvoir académique, l'administration de la culture sous la Troisième République est concentrée dans les mains de la Direction des Beaux-Arts, sous la tutelle d'un ministère. Cette institution administrative reste marquée par les pratiques monarchiques et surtout impériales. Dès 1870, le champ culturel est rattaché à l'Instruction publique, ministère auquel sont presque systématiquement soumis la direction des Beaux-Arts ou un secrétariat d'Etat lui correspondant pendant toute la période. Cette administration, comme les autres, est marquée par le processus de républicanisation de l'Etat qui craint autant le revirement monarchiste que l'explosion des revendications démocratiques telles que l'ont été les révolutions de 1830, de 1848 et de la Commune. La république définitive doit s'établir, dans la lignée de la pensée d'intellectuels comme Saint-Simon ou Comte et de l'esprit libéral issu des Lumières : l'utilité et la compétence sont érigées

en principes scientifiques, moraux et politiques. Le champ artistique n'échappe pas à cette républicanisation. Comme l'écrit P. Poirrier à propos de cette période : *« l'édification et la consécration du génie artistique national fondent l'utilité sociale des Beaux-Arts et posent les fondements d'un service public[1]».* En 1875, un Conseil supérieur des Beaux-Arts est créé. Il est constitué d'experts et incarne la tendance technocratique propre à la Troisième République, appuyée par la normalisation administrative. Ce conseil rassemble des élites artistiques et a pour objectif de guider la politique de l'Etat en matière d'art. Si les principes développés à cette époque invoquent la démocratie, les réalisations qu'opère le principe républicain ont un autre ton. Tout comme l'Ecole républicaine de J. Ferry permet une certaine acculturation républicaine, l'administration de la culture est un moyen pour l'Etat d'illustrer son projet politique. Si celui-ci est auto-qualifié de national, c'est bien le principe républicain, au sens de contrôle[2], qui guide ses orientations. La direction des Beaux-Arts est bien sûr directement soumise à l'appareil d'Etat, elle émane du gouvernement et c'est le Parlement qui contrôle ses budgets.

Dès lors, le rôle de l'Etat républicain par rapport aux arts semble définitivement établi. Le marché sera celui qui régule les dimensions privées et commerciales de l'art, l'Etat se cantonnera quant à lui à l'enseignement artistique et à la protection et l'exposition du patrimoine national, dont les musées sont le vecteur essentiel[3]. Pour P. Poirrier, cela se manifeste particulièrement à travers deux changements majeurs. Les artistes acquièrent une certaine autonomie dans la mesure où une loi sur la propriété intellectuelle est votée en 1902 et ces dispositions sont élargies à la protection du patrimoine. Cependant, nous ne suivons pas P. Poirrier quand il écrit que *« l'Etat modifie ses relations avec les artistes ; il se comporte désormais comme un client parmi d'autres et de moins en moins comme un mécène.[4]»* Comme nous l'écrivions plus haut, l'Etat est un client bien particulier puisque c'est lui qui détermine encore le prestige officiel. C'est lui qui enrichit les collections

1 Philippe Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XXème siècle*. 2000, Paris, Poche, p.19
2 Ce que J. Rancière nomme police, notion sur laquelle nous reviendrons.
3 Au même titre que la protection monumentale, dans un parallèle cohérent.
4 Philippe Poirier (2000), *Opus cité*, p.21

nationales, c'est donc l'administration de la culture qui contrôle une large part de la dimension publique, et par extension les possibilités d'appropriations démocratiques, des productions artistiques. Ainsi il dispose d'une place spécifique dans le monde de l'art et ce sont les particularités de ces implications qui nous intéressent ici. S'il existe en effet une modification du rôle de l'Etat, puisqu'il ne contrôle plus directement la production artistique, son rôle n'en est pas pour autant affaibli, il s'agit davantage d'un transfert de compétence et de la réaffirmation du rôle de l'Etat sur de nouvelles bases.

En 1912 dans *Arts et démocratie*[1], le socialiste Joseph Paul-Boncour insiste sur la libéralité développée par l'administration des Beaux-Arts de la Troisième République. Mais s'en remettre uniquement à la pensée des hommes d'Etat républicains ne permet pas de saisir la tension politique propre à la période, si ce n'est en négatif, d'un régime qui cherche une forme définitive. Les républicains, et le cas de J. Paul-Boncour montre que c'est également le cas pour les socialistes modérés, sont obsédés par l'établissement d'un système qui ne laissera aucune faille aux débordements politiques. En ce sens, cette tendance républicaine renvoie à nouveau à la réification politique du projet des Lumières, ou à la manière dont la république éclairée pense la république dans une exclusion nécessaire des sujets politiques. Un des personnages principaux et représentatifs de cette tendance, A. Thiers, n'a d'ailleurs que cette idée en tête dans les années 1870. Son objectif est de construire une république sans révolution et qui ne laissera plus de place à d'éventuels bouleversements. Comme l'Ecole laïque, gratuite et obligatoire, comme les sciences sociales qui s'affirment en tant que discipline à cette époque, l'administration des arts s'appuie sur le projet républicain d'instauration d'un système stable, faisant place au libéralisme économique tout en régulant ses effets sociaux par l'instauration des premières formes d'Etat providence. La libéralisation des arts se manifeste par la fin de l'emprise de l'Etat sur les Salons. Les arts sont alors

1 In Joseph Paul-Boncour. *Art et démocratie. La leçon de la Joconde. La Villa Médicis. L'École des Beaux-Arts. L'art décoratif. Les commandes de l'État. Les théâtres subventionnés. La protection des sites, des monuments et des objets d'art. Les musées, les palais et le mobilier national.* 1912, Paris, Ollendorf, 319 p.

moins soumis à la censure officielle et officieuse de la sélection par les membres de l'Académie. Mais cette nouvelle forme d'administration des arts n'empêche en rien un contrôle accru des collections constituées par l'Etat, en vue d'alimenter les fonds des musées. Elle n'implique pas non plus une administration des musées qui inclurait les artistes et les visiteurs, elle consacre au contraire, autant administrativement que symboliquement, des places d'experts au sein du système muséal.

L'espace public d'exposition se voit libéré de certaines contraintes. Les sociétés d'artistes peuvent organiser leurs propres salons. Rappelons qu'à cette époque encore, les Salons, ancêtres des expositions temporaires[1], représentent une des seules occasions pour les artistes de rendre leur travail public, se rendre visible auprès de la catégorie naissante mais affirmée des experts et critiques pour donner lieu à des commandes publiques ou privées. Mais, d'autre part, le projet d'éducation artistique et populaire, en vu de faire de chacun un artiste, issu lui aussi des Lumières et imaginé pendant la période révolutionnaire, est relativement abandonné. Cet abandon s'était déjà manifesté avant l'instauration de la Troisième République, mais c'est bien la « république définitive » qui va cantonner le musée dans un rôle d'officialisation de la mise en exposition d'une histoire nationale. Le fondement n'est alors plus l'utopie d'une république faisant de chacun un artiste, mais la défense d'une Ecole, le combat moral contre une décadence du goût, et l'exaltation d'un sentiment national à travers le sentiment esthétique. Alors que dans le projet des Lumières le sentiment esthétique, puisqu'universel, guide vers la liberté, dans le projet républicain le sentiment esthétique est saisi, et administré comme un vecteur potentiel et nécessaire de la construction d'une cohésion sociale. Celle-ci prend alors le nom de nationale et c'est bien le consensus politique qui est la fin de cette entreprise.

1 Nous sommes ici conscient du raccourci opéré mais la filiation se doit d'être soulevée. Le Salon expose des artistes vivants, alors l'exposition temporaire est davantage le fait des experts offrant une reconnaissance post-mortem à un artiste ou un mouvement.

Si certains idéologues républicains ont conscience de la nécessité d'une administration culturelle, les lois de finances et les maigres budgets qui sont alloués à cette administration ne permettent pas d'entretenir une vaste politique de protection et de conservation d'un patrimoine artistique. Au sein de cette intervention étatique, la protection des monuments historiques prend une place importante. Si ce pan de la politique culturelle avait vu le jour sous la monarchie de Juillet, les véritables dispositions législatives de protection de ces monuments apparaissent avec les lois de 1887 puis de 1913. Il s'y exprime clairement une volonté de donner corps à une mémoire et une identité. Autour de cette question, on peut déceler plusieurs dimensions représentatives de l'interventionnisme culturel républicain qui s'établit sous la Troisième République. On peut écrire dans un premier temps que la politique monumentale a pour objet de maintenir une mémoire et une identité nationale face aux bouleversements industriels[1]. D'autre part, c'est la question de la propriété qui est posée. Une législation de protection, et donc d'intervention, renvoie nécessairement à une remise en cause de la propriété et de la valeur des biens protégés. Ce mouvement paraît *a priori* contradictoire dans la mesure où la république bourgeoise et industrielle se construit sur la base de la propriété privée. La loi de 1887 permet de classer, c'est-à-dire de placer sous un dispositif législatif particulier, des monuments publics dans la mesure où ils présentent un intérêt national, et des monuments privés si leur propriétaire donne son accord. Ce texte aura davantage de poids à partir de 1913, ce sera alors « l'intérêt public » et non plus « national » qui permettra de classer un monument. Les œuvres d'art, celles appartenant aux collections nationales suivent la tendance.

En ce qui concerne plus particulièrement les musées nationaux, une institution importante voit le jour en 1896, c'est la *Caisse auxiliaire des musées*, alimentée par des dotations de l'Etat[2]. C'est cette institution qui deviendra la *Réunion des Musées Nationaux* (RMN), que nous aurons largement l'occasion d'évoquer dans la mesure où elle existe toujours et se trouve au cœur des problématiques

1 Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*. 1999, Paris, Seuil, 270 p.
2 Voir : Agnès Callu, *La réunion des musées nationaux. 1870-1940 : genèse et fonctionnement*. 1994, Paris, Ecole des chartes, 551 p., et, François Mairesse (2005), *Opus cité*, pp. 39-40

propres au « service public » contemporain. Cette institution voit le jour dans une impulsion qui relève également du patriotisme. En effet, les musées nationaux n'ont que très peu de ressources et ne peuvent acquérir les œuvres qui constituent et constitueront leurs collections. Que des chefs d'œuvres soient achetés par des étrangers et quittent le territoire national suscite l'indignation. Les musées ayant officiellement la triple vocation d'éduquer les artistes, le peuple et de renforcer prestige national, il est nécessaire d'endiguer la fuite des œuvres d'art rendue possible par un marché de l'art qui s'est largement développé. Cette Caisse auxiliaire a donc pour objectif, grâce à des dotations annuelles de l'Etat, d'acquérir des œuvres pour enrichir les collections nationales.

On peut considérer la période de la Troisième République comme le moment fondateur du « service public culturel ». C'est en effet son administration des Beaux-Arts qui, par le confinement de l'administration culturelle à l'Instruction publique, sera très attachée à la notion l'utilité sociale. Cette utilité est définie en terme de patriotisme et de défense d'une certaine école française des arts. Alors que l'Etat perd ses prérogatives dans l'organisation du Salon en 1880, les expositions se multiplient. Les commandes ne sont donc plus conditionnées par le cycle et la sélection officielle du Salon. Ainsi paysages et scènes de genres sont achetés par l'Etat à l'occasion des expositions privées. Quant aux commandes, elles restent attachées à véhiculer le patriotisme. D. Poulot note que cette période est marquée par *« la multiplication des collections à la thématique plus ou moins historique, souvent liées à la pédagogie du patriotisme.*[1]*»* En ce sens, l'administration de la culture à la fin du XIXème siècle est largement héritière de celle mise en place sous Napoléon III. Si l'enrichissement des collections en scènes de genre, par exemple, sert en particulier à l'éducation artistique des étudiants en art, dont le musée est le lieu d'étude et de copie, les collections historicistes cherchent à capter l'attention du plus grand nombre. Dans les deux cas, c'est bien une dimension pédagogique qui légitime les acquisitions : d'une part, pour l'enseignement artistique, d'autre part, pour la propagande nationale.

1 Dominique Poulot (2005), *Opus cité*, p. 139

Dans les premières années de la Troisième République, Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, établit un classement hiérarchique des musées. Ce classement devra servir de base à l'envoi d'œuvres pour enrichir les fonds des musées de province[1]. Cela répond à la nécessité de donner un réel statut aux musées en fonction de leur utilité, le musée devant faire preuve d'une bonne administration. Pour unifier le paysage muséal, une inspection des musées de province est mise en place. En 1895, le musée commence véritablement a être défini en fonction du public qu'il accueille, mais surtout dans les relations qu'il entretient avec les sociétés savantes. Si l'on peut voir dans cette période la volonté d'instaurer un régime politique définitif, le musée fait alors bien partie de cette dynamique. D'autant que, dans l'imaginaire des amateurs et des experts l'image du musée républicain reste marquée par l'invocation repoussoir du vandalisme, il convient donc de le réhabiliter scientifiquement. Ce qui paraît particulièrement important dans l'établissement du musée comme institution phare de l'interventionnisme culturel, ce sont les représentations qui y sont attachées. Avec la Troisième République, c'est principalement le goût bourgeois – la culture de la bourgeoisie française de la fin du XIXème siècle – qui va influencer l'espace public comme le montre J. Habermas[2]. Alors que le musée révolutionnaire était marqué par une ambition démocratique, laquelle venait trancher avec le secret des collections royales, le musée de la fin du XIXème siècle devient clairement le lieu des experts, des artistes et de la distinction bourgeoise par le goût artistique. Toutefois, contrairement aux lieux d'exposition privés, il conserve une dimension d'ouverture démocratique. Le musée s'affirme malgré lui comme le centre d'une tension.

1 *Ibid.*, p. 131
2 Jürgen Habermas (1992), *Opus cité*.

Un espace d'experts et d'artistes

Revenons ici brièvement dans le temps pour bien faire apparaître une évolution de l'institution. Au moment de la Révolution, le ministre de l'Intérieur Roland refuse que le nouvel espace démocratique soit monopolisée par le noyau d'experts que forment les marchands, les critiques et les collectionneurs particuliers. Ainsi, comme l'écrit Dominique Poulot :

> *« les protestations démocratiques de la première commission [ayant en charge de regrouper des œuvres pour la constitution d'un musée au Louvre] veulent éviter la confiscation de l'établissement par une (fausse) élite de connaisseurs. »*

Le musée a alors un projet typiquement lié à celui des Lumières. On pense en particulier aux *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*[1] de Schiller, qui voit dans la connaissance des arts un moyen d'apprentissage de la liberté et pour qui l'Etat « esthétique » préfigure l'Etat politique qui sera le garant des libertés. Ainsi, le ministère de l'Intérieur prend part au conflit entre artistes et marchands qui a marqué l'époque. En effet, le ministre veut *« affirmer la position centrale de l'artiste au sein du muséum*[2]*»* mais refuse que l'administration de ce dernier soit dans les mains d'un marchand ou d'un collectionneur qui penserait davantage à *« meubler son magasin et sa bourse que nos musées.*[3]*»* Citons une dernière fois Roland qui cherche à construire une institution démocratique : *« Le muséum n'est pas exclusivement un lieu d'étude. […] C'est le bien de tout le monde. Tout le monde a le droit d'en jouir.*[4]*»* Mais ce point de vue ne l'emportera pas. Le projet de musée démocratique est attaqué par les connaisseurs, Quatremère de Quincy en tête, qui dénoncent un déplacement inutile et stupide des objets d'arts. Il l'est également par les artistes comme David, qui fin 1793 dans son *Rapport sur la suppression de la Commission du muséum*, affirme la nécessité de la constitution d'un corps spécialisé dans la conservation. En 1794, la Commission temporaire des

1 Frederich von Schiller (1992), *Opus cité*.
2 Dominique Poulot (2005), *Opus cité*, p. 49
3 Cité par *Ibid.*, p. 49
4 Cité par *Ibid.*, pp. 47-48

arts publie une *Instruction* définissant le rôle des conservateurs. On y trouve la légitimation du rôle des conservateurs dans l'organisation des musées par opposition à celui du peuple qu'il convient désormais de représenter :

> *« Lorsque le peuple, armé de sa massue, vengeur de ses propres injures, et défenseur de ses propres droits, a rompu sa chaîne et terrassé ses oppresseurs, plein alors d'un juste courroux, il a pu tout frapper ; mais aujourd'hui qu'il a remis le soin de sa fortune et de sa vengeance à des législateurs, à des magistrats auxquels il se confie, aujourd'hui que des citoyens éclairés ont été nommés par lui juges et conservateurs des chefs-d'œuvre des arts qui sont en son pouvoir, […] ces maisons, ces palais, qu'il regarde encore avec les yeux de l'indignation, ne sont plus à ses ennemis, ils sont à lui.*[1]*»*

La méfiance qu'attribuait Roland à une catégorie d'experts se voit ainsi balayée. Dans un mouvement contradictoire, le peuple est à la fois dépossédé du contrôle des musées qui lui sont destinés, tout en devenant le titulaire d'une propriété collective déléguée à des experts. Si ce retour sur la Révolution est nécessaire, c'est qu'à partir de là, un corps de professionnels spécialisés s'affirme, particulièrement dans les musées parisiens, fortement lié à l'Académie des Beaux-Arts. Même si par la suite la tutelle des musées changera, le « corps des conservateurs » ne sera jamais remis en question, bien au contraire il se précisera d'un point de vue législatif. Son rôle est alors en particulier de construire les catalogues et les notices, mais aussi d'administrer les musées. Remarquons que la Troisième République a le souci de créer une inspection des musées de province, jusqu'alors considérés comme de simples dépôts annexes des musées parisiens. Si les musées sont hiérarchisés par C. Blanc, la dynamique administrative relève bien d'une systémisation. Enfin, la finalité des musées sera toujours orientée vers l'éducation artistique. Le musée est ouvert en priorité aux artistes pour qu'ils puissent y installer leur chevalet et copier les œuvres exposées. La place de la visite démocratique voulue par Roland, qui ferait de chacun un artiste, est également remise en cause par ce biais. Alors que les artistes reconnus et les étudiants des Beaux-Arts peuvent

1 1794, Cité par *Ibid.*, pp.53-54

prétendre à une visite libre et quasi-permanente, celui ou celle de la rue comme le simple passant voient se mettre en place des systèmes de droits d'entrée de plus en plus contraignant.

Un espace de la distinction bourgeoise

Maintenant que la spécialisation administrative du musée apparaît, revenons sur un autre point. Dans son ouvrage *La troisième République et les peintres*[1], Pierre Vaisse insiste sur le fait que la plupart des parlementaires de la fin du XIXème siècle n'ont aucune connaissance particulière en art. Comme nous l'avons écrit, ce propos est confirmé par Jeanne Laurent qui voit, dans la libéralité accordée aux arts à cette période, le moyen caché de laisser les pleins pouvoirs à l'Académie. Il est important d'insister sur ce point pour noter que le dynamisme des musées sous les débuts de la Troisième République ne s'appuie pas tant sur une volonté politique générale, que sur le crédit accordé à cette institution par les amateurs et les quelques hommes politiques ayant des rapports effectifs avec le monde de l'art en fréquentant les critiques ou des artistes eux-mêmes. Le musée opère alors un retournement de l'espace démocratique en espace élitiste. Bien que le musée national ait comme finalité d'être un lieu d'apprentissage autant artistique (la copie) que populaire (histoire patriotique et visite libre), la culture artistique reste liée au pouvoir que cherche à conquérir la bourgeoisie au fil du XIXème siècle. Eve Chiapello écrit :

> *« La recherche de la distinction par le savoir-vivre et la culture sont en fait aussi indissociables du bourgeois que son esprit d'économie. Ceci explique qu'au moment même où le traitement des ouvriers est l'un des pires qu'ait connu la France, le statut des artistes et hommes de lettres est au plus haut : le XIXème siècle sera le siècle des embellissement et des collections.*[2]*»*

Si l'auteure évoque ici principalement la constitution de collections privées, et les artistes reconnus

1 Pierre Vaisse (1995), *Opus cité*.
2 Eve Chiapello, *Artistes versus managers*. 1998, Paris, Métailé, pp. 27-28

de leur vivant, on peut étendre cette remarque à l'ensemble du goût artistique qui se développe au XIXème et dont les expositions, et les musées en particulier, sont autant un vecteur qu'un résultat. En effet, avec la Troisième République, la critique aristocratique et élitiste du musée tend à disparaître. La visite au musée devient plus clairement un moment de la distraction bourgeoise. Ceci est confirmé par François Mairesse qui écrit que si la première finalité de l'ouverture du Louvre était la visite libre, à la fin du XIXème siècle « *le retour à l'ordre et l'ancrage du pouvoir bourgeois tend à favoriser la relation entre les classes sociales supérieures et le musée.*[1] » Il précise également que si le musée reste défini comme un espace public au long du XIXème siècle français, y compris pendant les Restaurations, certains demandent un contrôle accru de l'entrée pour éviter la présence de vagabonds en son sein[2]. On voit là comment l'institution cherche à se protéger d'une appropriation plébéienne, quelle qu'elle soit, et on entend l'écho à la spécificité de l'espace public bourgeois développée précédemment.

Cet exemple rappelle comment la Troisième République est marquée par la peur d'une nouvelle révolution et par la méfiance absolue d'une grande partie de la bourgeoisie envers une population ouvrière perçue comme source de maladies, de criminalité et de troubles sociaux[3]. Ce contexte politique particulier influence la politique muséale. Dès 1888, une dizaine d'années avant la création de la Caisse auxiliaire des musées (1896), la question d'un droit d'entrée dans les musées est soulevée. Si c'est effectivement le problème du financement qui est posé, c'est bien l'accès démocratique – entendu comme l'accès ouvert à n'importe-qui – qui est remis en cause par une partie des amateurs d'art et des visiteurs réguliers indisposés par la présence des incultes dans les musées. Plusieurs propositions de lois sont ainsi soumises régulièrement au parlement. Mais l'entrée dans les musées ne deviendra payante qu'en 1921. En effet, si le musée doit rester un instrument de propagande efficace, sa visite doit pouvoir être libre et gratuite pour toucher ceux qui sont les

1 François Mairesse (2005), *Opus cité*, p. 37
2 *Ibid.*, pp. 34 et 40-41
3 Louis Chevalier, *Classes laborieuses, classes dangereuses*. 1997, Paris, Librairie Académique Perrin, 566 p.

premiers destinataires de cette propagande. Quant à la visite publique, elle devient possible tous les jours et cela est l'œuvre de la Troisième République. La tendance qui prévalait jusqu'alors s'inverse : la visite privilégiée a lieu le jour de fermeture hebdomadaire, les autres jours de la semaine étant consacrés à la déambulation publique. Le musée hésite à cette période entre deux orientations différentes : soit il devient une des caractéristiques du loisir bourgeois, soit il demeure un moyen éclairé de propager une certaine conformité sociale, comme le fait d'ailleurs l'Ecole gratuite et obligatoire de la Troisième République. Il paraît important de saisir qu'il cherche à réaliser les deux objectifs et fait apparaître dans cette synthèse l'élaboration d'un service public comme contrôle du public.

Le musée comme levier d'interventionnisme culturel

Comme le rappelle Pierre Vaisse, *« la pensée saint-simonienne attribuait à l'artiste, à côté de l'homme de science et de l'industriel, sinon même devant eux, le rôle de guide de la société. »* La Troisième République ne dispose pas de moyens assez puissants pour réaliser ce dessein saint-simonien. Au contraire le régime semble marqué par une certaine libéralité dans le domaine des arts, héritée du Second Empire. Cette libéralité, que nous avons relativisée, doit aussi être comprise en terme de manque de moyens financiers. Il existe toutefois une volonté politique de défendre l'Ecole artistique française, c'est-à-dire la promotion d'un prestige national par le domaine des arts. Cette course au prestige s'illustre dans le rôle accordé aux expositions universelles, mais aussi à la politique muséale.

Si la pensée de Saint-Simon n'a pas directement marqué les fondements idéologiques de la Troisième République, le positivisme de son disciple Auguste Comte peut être considéré comme une base intellectuelle pour ce régime. Conformément à ce que préconise la pensée politique et le

programme d'organisation sociale d'Auguste Comte, le musée permet de présenter l'histoire du pays comme un mouvement continu et homogène dans lequel chaque événement trouve une place logique dans un ordre pacifié. En effet, ce ne sont pas les expositions privées qui peuvent remplir ce rôle. Dans ces dernières, c'est principalement le goût marqué pour un certain avant-gardisme qui trouve sa place, et c'est d'ailleurs dans cet espace que les artistes vivants ont désormais le moyen d'accéder à une reconnaissance symbolique, et commerciale. L'espace artistique laissé au musée relève alors plutôt de l'historicisme, dans la mesure où la majeure partie de la création contemporaine a le marché privé comme débouché.

Comme le rappelle Eve Chiapello dans la citation donnée plus haut, au long du XIXème siècle une distinction bourgeoise par l'amateurisme artistique s'est développée. Ce processus, aidé par la distinction intellectuelle de l'artiste par rapport à l'artisan, place les Beaux-Arts dans un rôle particulier et leur attribue des représentations propres. Laissant le goût des amateurs et des critiques influencer un marché privé de l'art, l'Etat voit donc ses prérogatives artistiques historiques restreintes. Son principal pouvoir reste alors celui de l'acquisition en vue de la constitution de collections nationales, la conservation et la mise en exposition de ces dernières. Ces trois tâches correspondent aux fonctions confiées à l'institution muséale. Toutefois, la confiance envers les musées autres que parisiens n'est pas encore de mise. Alors que les musées de la capitale sont considérés comme les plus importants, ceux de province sont le plus souvent vus comme de simples dépôts, avant que les municipalités ne se les approprient en tant que faire-valoir et outils de leur politique locale. Toutefois le modèle administratif est homogénéisé à la marge du classement établi par C. Blanc. Le musée public devient un levier culturel ou artistique de l'Etat républicain définitif qu'incarne celui de la Troisième République, sa mission est largement valorisée et la critique élitiste dont il faisait les frais tend à disparaître.

On peut avancer plusieurs explications à cette nouvelle situation. Tout d'abord, le pouvoir politique de la bourgeoisie étant de mieux en mieux établi, le musée permet le développement de la pratique valorisée qu'est l'amateurisme artistique. Il développe le goût de la visite et celle-ci devient une sorte d'excursion obligatoire pour ceux qui cherchent une certaine distinction. On peut d'ailleurs trouver des citations d'époque dans les ouvrages de Dominique Poulot, ou celui de Jean Galard[1], qui montrent que la visite du musée est revendiquée et encensée par la plupart des visiteurs qui y voient un progrès relevant de la civilisation. C'est bien une certaine idée du projet des Lumières qui s'exprime toujours, mais un projet réifié dans la mesure où il a définitivement glissé de l'universel au national. Le musée permet également d'affirmer la dimension démocratique du régime puisque son fondement et sa légitimité restent la libre visite. A travers cette institution, le gouvernement républicain prouve sa bienveillance à l'égard des citoyens. Les débats sur le droit d'entrer au musée sont à ce titre assez représentatifs et montrent une certaine ambiguïté. Si comme nous l'avons mentionné, les amateurs souhaitent qu'un droit d'entrée soit acquitté par les visiteurs, ce qui permettrait d'évacuer la plèbe et en particulier *« les vagabonds »* qui détonnent avec la visite éclairée du lieu, il faudra attendre quelques années pour que l'entrée payante soit instituée. On peut sûrement observer là le souci de maintenir la légitimité de l'institution par l'ouverture démocratique qui se réalise dans la libre visite. Enfin, il paraît important de voir dans le musée une célébration de la collection. Alors que celle-ci paraissait suspecte et obligatoirement privée, le musée prouve son importance. Il permet donc un certain équilibre entre les pratiques privées et publiques. Il attribue un rôle éclairé aux collectionneurs privés et celui de garant public à l'Etat. Mais cette dimension démocratique est quelque peu biaisée. Dans la mesure où le musée cherche à instruire, il ne peut exclure ceux qu'il est censé éduquer même si il tend à les objectiviser. Le problème se situe alors du côté du contenu de cette instruction. Alors que la légitimité du musée avait largement été discutée, c'est l'enseignement artistique et l'élévation du goût public qui légitiment en dernier lieu son existence et sa dimension publique. Une nation qui cherche à développer le prestige de son école

1 Jean Galard (1993), *Opus cité*.

artistique et à se persuader de son importance dans la marche des civilisations, trouve dans le musée un outil central. Il permet aux artistes en formation de s'inspirer des courants artistiques consacrés (puisque exposés au sein du musée), à ses citoyens d'accéder au bon goût et de montrer au reste du monde l'attention publique portée aux arts.

L'histoire du musée au début de la Troisième République a les traits d'une histoire de l'art officielle. Alors que les arts peuvent se développer désormais librement, l'institution muséale s'affirme comme la chasse gardée de l'Etat ou au moins de l'administration des Beaux-Arts. Le musée est clairement attaché à la représentation d'une histoire glorieuse du pays et marqué par la volonté politique de développer un goût esthétique public. Il a pour mission d'énoncer ce qui est bon dans les arts et ce qui mérite d'être exposé et diffusé. De plus, il s'affirme comme un espace public de conservation raisonnée. Il permet ainsi de tirer un trait sur son origine vandale et révolutionnaire. Il célèbre la conservation bourgeoise par opposition au vandalisme populaire. A ce titre, le musée est une institution positiviste : il définit les places de chacun (de celui qui crée à celui qui reçoit, en passant par celui qui conserve et organise), il refuse de prendre en compte les antagonismes sociaux, il représente l'histoire comme un mouvement logique à partir du point de vue de ses représentants éclairés. Il permet une sorte d'auto-célébration du groupe social dirigeant, ce qui permet et défend son existence. Plus important encore, et qui correspond également à une orientation positiviste du musée républicain, c'est la façon dont il se ferme aux expressions artistiques populaires, qu'il se refuse de présenter. Alors que l'imagerie populaire se développe, ainsi que les lieux de spectacle, le musée garde une orientation conservatrice. Les mouvements prolétariens ne s'y trompent d'ailleurs pas, en en critiquant la dimension bourgeoise ; il faudra attendre le Front Populaire pour que les classes laborieuses puissent s'approprier ces pratiques culturelles réservées à l'élite et que le discours des dirigeants socialistes change. La sanctification d'une esthétique républicaine à travers l'instauration du musée, cherche à conjurer la diversité esthétique de la même manière que le régime

républicain veut conjurer la diversité sociale.

On retrouve ici la notion d'universalité attachée aux arts dont hérite le musée. Si le sentiment de beauté guide vers l'émancipation pour les philosophes de Lumières, on peut penser que ce sentiment est remplacé par l'effet même que produit l'institution sur ses visiteurs. C'est le musée lui-même, c'est-à-dire l'incarnation institutionnelle du sentiment esthétique, qui revendique l'universalité et l'émancipation. Dans une certaine mesure, le musée cristallise radicalement les aspirations que les Lumières prêtaient aux arts ; il vient se substituer à son objet. Mais la Raison participant à une séparation du sujet et de l'objet, on peut penser que cette substitution s'inscrit de manière cohérente dans un processus social plus général.

République définitive, patrimoine positif

Les débuts de la Troisième République, ses assises intellectuelles et ses développements administratifs sont des éléments clés pour comprendre le régime républicain à la française. Quand celle-ci est proclamée en 1870, la France n'a en fait connu que deux éphémères Républiques, de 1792 à 1804, puis de 1848 à 1852. Les Empires et les Restaurations marquant des retours à un ordre fort et à une volonté d'éliminer l'expression dissensuelle et la revendication égalitaire : étouffer le scandale démocratique[1]. Ce que notre discussion a tenté de montrer, au-delà de l'ambiguïté de l'occurrence « République », c'est que la reprise en main bourgeoise de la Révolution et les tribulations de la raison d'Etat dans les Empires et les Restaurations consacraient une forme particulière de régime politique marqué par la publicité bourgeoise. Cette forme politique est issue de la philosophie des Lumières, dont le projet peut être perçu comme détourné, mais qu'il convient d'analyser dans les prolongements propres à sa méthode dialectique : la terreur de l'objectivation d'une universalité privatisée. La Troisième République, loin de marquer le retour de la question démocratique, est une nouvelle forme de réponse autoritaire à celle-ci. Le cas du musée et de l'interventionnisme culturel de l'Etat est significatif. Dans la défense du *« national »* contre le *« trivial »*, dans la volonté de construire un patrimoine artistique identitaire, dans la mise en forme et l'organisation administrative de l'institution muséale, le principe républicain qui cristallise la publicité propose un retour à l'ordre et cherche les moyens de rassembler une communauté divisée. C'est sur cette dimension républicaine et son dialogue conflictuel avec la question démocratique que nous allons maintenant nous pencher.

1 Nous reprenons ici les termes de J. Rancière pour définir le tort politique.

La république contre la démocratie

Si un événement historique permet de mettre en évidence ce que l'on pourrait nommer la question démocratique en opposition au principe républicain, c'est la Commune de 1871. Pour Marx qui voyait dans la Deuxième République un détournement de l'ambition démocratique, la Commune est la première véritable insurrection prolétarienne autonome[1]. Elle est orientée non seulement sur des bases économiques, mais aussi sociales dans la mesure où elle établit non seulement le suffrage universel mais aussi un contrôle permanent des élus. Ainsi, on peut considérer que les aspirations de la Commune vont davantage dans le sens d'un affaiblissement de l'Etat au profit de la société, que de la conquête du pouvoir d'Etat. Elle remodèle alors l'espace public laissant entendre qu'il existe d'autres formes de publicité au-delà de la publicité bourgeoise.

Outre la situation militaire, ce qui est à l'origine de la Commune, c'est la proclamation de la République de septembre 1870, marquant la chute de Napoléon III, celle qui deviendra officiellement la Troisième République en 1875. En février 1871, Adolphe Thiers devient chef de l'exécutif de la République. On se souvient de l'attention particulière de ce dernier aux institutions républicaines de la culture. Ce personnage illustre le républicanisme des milieux conservateurs français. En évoquant la coalition des royalistes par le biais de la Deuxième République, Marx écrit déjà dans *Les luttes de classes en France* :

> *« La République constitutionnelle, sortie comme formule idéologique creuse des mains des républicains bourgeois, devint aux mains des royalistes coalisés une forme vivante, riche de contenu. Et Thiers était plus dans le vrai qu'il ne s'en doutait quand il disait : "Nous, les royalistes, sommes les vrais soutiens de la République constitutionnelle." [2]»*

Le principe républicain s'oppose à la démocratie, à l'expression politique des sans-parts. Adolphe

1 Karl Marx, *La guerre civile en France.* 2008, Montreuil, Editions sciences marxistes, 160 p.
2 Karl Marx (1994), *Opus cité*, p. 103

Thiers est donc un défenseur bien particulier de la République, ou bien pourrait-on écrire, il a une vision spécifique de ce qu'est le principe républicain. C'est d'ailleurs la figure de A. Thiers qui personnifie la lutte contre les aspirations démocratiques de la Commune dans la mesure où il est le dirigeant du pouvoir de l'exécutif qui mènera la répression contre l'expérience communarde parisienne. Tout cela place l'interventionnisme culturel de la Troisième République que nous avons évoqué dans une perspective nouvelle.

Citer l'événement de la Commune permet également de montrer la polysémie du mot de République et partant d'insister sur le fait qu'on ne peut, dans le cas français en tout cas, dissocier une certaine définition de la démocratie des efforts politiques qui cherchent à l'étouffer. C'est la teneur du dialogue conflictuel entre le principe républicain et la question démocratique. L'affrontement des républicains conservateurs contre les Communards qui affirment une république sociale montre cette ambiguïté. Quant à la violence de la répression de la Commune, elle démontre la détermination des conservateurs à dessiner une république dont eux seuls ont la maîtrise institutionnelle. L'événement communard rompt la continuité républicaine telle qu'elle est conceptualisée par le positivisme[1]. Dans le même temps, cet événement fait apparaître une République inachevée : l'autorité des élites industrielles et intellectuelles n'est en fait pas assise. L'idéologie d'une République une et indivisible, universelle, reposant sur une certaine pensée de la distribution des places sociales, reste à affirmer. Dans le même temps, l'événement illustre ce qu'est la question démocratique face au principe républicain : l'ouverture d'un espace des possibles dans le dissensus propre à la politique.

> *« Rejoignant toute une tradition de réflexion sur la politique, il s'agit de penser l'histoire dans ses mouvements de diastole et de systole où, en sortant des effets d'assujettissement du social et de l'ordre institué, auquel concourent le plus souvent les structures étatiques de la domination, la politique permet de reposer les conditions de la pluralité et les conditions de*

1 Patrick Cingolani (2003), *Opus cité*.

sa mise en parole et en discussion. [1]»

Pour comprendre la question démocratique, la Commune est donc un événement essentiel qui illustre l'impossibilité de l'irruption démocratique dans la conceptualisation républicaine, et, le rôle décisif de la tension alimentée par la question démocratique dans la formation du principe républicain. En ce sens, elle réactive le scandale démocratique ouvert par la Révolution, que les Restaurations, les Empires et la Deuxième République cherchaient déjà à contenir.

> *« D'une part, l'insurrection du 18 mars 1871, où Paris résiste à la confiscation de ses canons par Versailles, va paralyser la volonté politique de l'Assemblée versaillaise et de sa majorité de ruraux réactionnaires, et cette neutralisation des forces visant au rétablissement de la monarchie va donner du temps pour se ressaisir au camp républicain dans son ensemble. D'autre part, la véridicité et la sobriété politiques de la Commune, autant que sa détresse et son dénuement historique face à la répression, appellent pour l'avenir une dynamique démocratique. [2]»*

Ainsi le compromis républicain de la Troisième République est également une *« compromission avec la répression de l'expérience communale et ce qu'elle engage. [3]»* Que l'on mentionne les événements de 1848 ou de 1871, la République se perçoit comme une réponse négative à la question démocratique. Le principe qu'elle oppose aux revendications des insurgés est la continuité, ou la restructuration, de l'Etat pour le maintien d'un ordre économique générant des formes sociales spécifiques. Pour reprendre l'expression de Jacques Rancière, le principe républicain impose un partage du sensible particulier : une distribution des places et des rôles. Ces places et rôles suivant ce principe distribuent les titres à gouverner. Or la démocratie est l'absence de titres à gouverner[4]. C'est cette question qu'activent les insurrections et leur déroulement politique : elles affirment l'existence des sans-parts et font valoir ce tort.

1 *Ibid.*, p. 55
2 *Ibid.*, p. 49
3 *Ibid.*, p. 48
4 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*.

Ce que nous cherchons à saisir, c'est d'abord que démocratie et république sont bien deux notions différentes, que le langage courant, et politicien en particulier, a tendance à assimiler mais que la rétrospective historique oppose clairement. C'est pourquoi il est plus juste de parler de principe républicain et de question démocratique pour mettre en crise cette assimilation. C'est ainsi que l'on peut considérer le principe républicain – ou même l'Etat, puisque *« tout Etat est oligarchique* [1]*»* – comme une lutte contre la question démocratique[2]. C'est ce que confirme l'idée selon laquelle on peut parler de république en terme de *police*, d'étouffement de la politique, à la suite de J. Rancière, comme à la suite de M. Foucault[3]. On peut également renverser la proposition et observer la tension en partant de son autre polarité. La question démocratique vient déstabiliser le principe républicain. Il n'est pas tant question de déterminer laquelle de ses polarités est antérieure à l'autre, que de percevoir leur dialogue conflictuel. Les aspirations subjectives viennent contrarier l'objectivité politique de la république installée dans ses institutions, la politique est une tension permanente. C'est dans les théories de l'espace public que cela se met à jour.

La synthèse positiviste

Comme nous l'écrivions plus haut, la république éclairée ne pense les sujets politiques qu'en terme des représentations médiatisées par les institutions, donc en termes d'objets administrés plutôt que de sujets politiques. Cette représentation est une conceptualisation propre à la réification des rapports sociaux, mis en évidence par Max Horkheimer et Theodor W. Adorno. C'est ce qui les amène à évoquer le positivisme, qu'ils présentent comme l'agent qui va réaliser la réification de la Raison :

1 *Ibid.*, p. 79. L'auteur s'appuie ici d'ailleurs sur une citation de Raymond Aron : « On ne peut pas concevoir un régime, qui, en un sens, ne soit pas oligarchique. »
2 Cela renvoie également aux idées développées dans : Miguel Abensour, *La démocratie contre l'Etat*. 2004. Paris, Editions du Felin, 189 p. et Pierre Clastres, *La société contre l'Etat*. 1974, Paris, Editions de Minuit, 186 p.
3 Leçon du 21 février 1979 in Michel Foucault (2004), *Opus cité*, pp. 165-190

« Pour le positivisme qui a assumé les fonctions de juge de la raison "éclairée", toute excursion dans des mondes intelligibles est non seulement prohibée, mais condamnée comme un bavardage vide de sens. (...) Le censeur positiviste ignore le culte officialisé aussi bien que l'art, il les considère l'un comme l'autre comme des secteurs particuliers de l'activité sociale qui n'ont rien à voir avec la connaissance. [1]»

C'est précisément la manière dont les orientations positivistes des sciences ont marqué la construction conceptuelle du social qui nous intéresse, et qui trouve un écho particulier dans la Troisième République. En effet, les sciences sociales se sont elles-mêmes construites sur les orientations disciplinaires de la méthode scientifique. C'est bien la portée du texte de T.W. Adorno et de M. Horkheimer de mettre en évidence le lien entre un problème épistémologique et un problème politique. Ou plus précisément, que le problème épistémologique est un problème politique. Par la critique du positivisme, les auteurs montrent en quoi une interprétation positive du social fonctionne sur le principe de la réification. Dans le cas des sciences politiques, la séparation du sujet et de l'objet, implique l'exclusion des subjectivités et de l'inter-subjectivité. La réification de la pensée sur le social engendre son exclusion. Ainsi, la pensée éclairée, fondée sur la Raison universelle, se ferme à une attention nécessaire aux particularismes et à la diversité. Une fois encore, ce sont bien les logiques de la marchandise qui font se plier les individus dans les catégories nécessaires à son fonctionnement.

« En retour tout est pris en compte par la pensée "éclairée" : finalement, il semble que le sujet transcendantal de la connaissance soit abandonné comme la dernière réminiscence de la subjectivité et remplacé par le travail d'autant plus facile des mécanismes de contrôle. La subjectivité a cédé la place à la logique de règles du jeu soi-disant fortuites, afin de faire la loi d'autant plus librement. Le positivisme (...) a écarté la dernière instance s'interposant entre l'action individuelle et la norme sociale. Le processus technique en quoi s'est réifié la subjectivité après avoir été extirpée de la conscience, est immunisé contre les ambiguïtés de

1 Max Horkheimer et Theodor W. Adorno (1974), *Opus cité*, p. 42

la pensée mythique et de toute signification en général, parce que la raison elle-même n'est plus qu'un auxiliaire de l'appareil économique qui englobe tout. [1]»

Ce que cette citation met en valeur, et qui fait sens du point de vue de l'épistémologie sociologique, c'est la manière dont la subjectivité est écartée et en quoi cette mise à l'écart correspond à une volonté de contrôle. Cette dernière est d'ailleurs ici mise en relation avec l'appareil économique, dont l'influence doit être systématiquement prise en compte. C'est sur cette base que se définit le principe républicain. On retiendra donc du raisonnement de *La dialectique de la raison*, qu'on ne peut détacher la création d'un concept, du contexte dans lequel il est produit. Ainsi, l'usage de la Raison au XVIIIème siècle et les tournures politiques qu'elle implique au XIXème siècle, sont présentées comme un processus d'élaboration de la domination d'une partie des hommes, des gardiens de la Raison, sur la nature et les hommes. Au-delà de cette constatation, il faut voir que la forme d'analyse, qui est pour les auteurs le propre de la critique, se propose non pas de mettre en évidence des faits mais des processus. La critique est la mise en crise des concepts universels et des formes réifiées. Partant, *La dialectique de la raison* permet d'envisager le système politique républicain non comme un fragment politique mais bien comme un processus, une synthèse sociale spécifique. Au cœur et à l'origine de ce processus se trouvent les principes de la Raison et la tendance globalisante, d'un point de vue social, du marché comme production de relations entre les individus. A partir de là, les liens entre réification, universalisme, positivisme et république apparaissent nettement.

On peut compléter cette approche avec celle de Michel Foucault et de sa *Naissance de la biopolitique.* Si M. Foucault ne parle pas de réification, il insiste sur le principe de vérité et met l'accent sur la construction de la raison d'Etat. Cette analyse du libéralisme montre que ce système politique est nécessairement connecté à un système économique : c'est bien le principe de l'économie politique. La critique de cette dernière par Marx s'appuie d'ailleurs elle aussi sur une

1 *Ibid.*, p. 46

critique de la séparation, ce que Marx nomme le fétichisme de la marchandise, et qui permet d'analyser les liens entre politique et économie. Plus précisément, la question économique est une question politique, ce qui constitue bien le point de départ d'une critique de l'économie politique.

> *« Voilà le point, précisément, où l'analyse historique peut avoir une portée politique. Ce n'est pas l'histoire du vrai, ce n'est pas l'histoire du faux, c'est l'histoire de la véridiction qui a politiquement son importance. Voilà ce que je voulais dire à propos de cette question du marché ou, disons, du branchement d'un régime de vérité sur la pratique gouvernementale.* [1]*»*

M. Foucault montre que la construction de la raison d'Etat, et donc du droit et des administrations, se base nécessairement sur un principe de validation. C'est ce principe qui donne de la cohérence à un système politique. Or chez Foucault, comme chez Marx en d'autres termes, c'est la forme économique du libéralisme qui influence la raison d'Etat. C'est un principe économique qui donne une certaine validité au principe de *police*, c'est-à-dire au maintien d'un ordre défini. On comprend à travers cette analyse que le concept de biopolitique transparaît. En d'autres termes, c'est la manière dont le pouvoir doit dans un même mouvement stimuler le flot économique et intégrer cette stimulation dans les vies individuelles. Ce pouvoir, dans le contexte que nous analysons ici, est celui défini par le principe républicain, formalisé dans l'Etat constitutionnel libéral.

Si on croise ces différentes interprétations, on arrive à la conclusion que le pouvoir de la république, dans le contexte occidental en tout cas, est indissociable de plusieurs éléments que sont le marché et ses principes économiques, et des manières de penser qui par le biais de la réification du concept et son universalisation, tendent à l'exclusion. Ce qui apparaît de manière floue dans les Restaurations puisqu'elles ne sont par définition pas des Républiques, éclate au grand jour dans l'Etat constitutionnel républicain de la Troisième. On pourrait donc écrire qu'une des caractéristiques de ce que l'on nomme principe républicain est cette double tendance à l'inclusion, d'une part, dans les

1 Michel Foucault (2004), *Opus cité*, p. 38

forces économiques et l'exclusion, d'autre part, de la dimension vivante et mouvante de ce qui constitue le social. On retiendra un autre élément important présent chez T.W. Adorno et M. Horkheimer, et auquel l'idée de véridiction proposée par M. Foucault doit être greffée. La pensée éclairée est à la recherche du vrai, ou plutôt des processus permettant d'établir les frontières entre le vrai et le faux. Pour cela elle doit liquider les mythes comme l'expliquent T.W. Adorno et M. Horkheimer, et, discréditer la métaphysique. Mais une lecture critique de la construction de cette pensée, force à admettre que la Raison ne fait que remplacer le principe du mythe par un autre mythe qui est celui de la validation ou de la vérité universelle. En ce sens, dans la mesure où le musée cherche à fournir un substrat culturel à la Raison d'Etat, il est un espace qui doit être soumis à cette approche critique.

Tous les termes évoqués ici résonnent avec l'histoire du musée national que nous avons dressée, et en particulier dans celle du musée identitaire de la Troisième République. Comme la République, le musée est universel. Ses collections nationales, devenues inaliénables, sont d'ailleurs par principe une évocation du « un et indivisible » républicain. D'autre part, cet universalisme est contradictoire dans la mesure où il est national. De la même manière, on peut se demander quels sont les ressorts sociaux de la politique patrimoniale, dans la mesure où si elle offre une certaine suspension aux biens culturels c'est pour mieux les mobiliser à des fins identitaires. La dimension scientifique et administrative du musée se voit également placée dans une nouvelle perspective, puisqu'elle apparaît alors comme soumise au large mouvement de rationalisation de la société, une rationalisation qui s'inscrit dans le contrôle et la domination. C'est aussi l'étonnante stabilité du musée dans les fluctuations politiques qui se trouve ainsi interrogée sous un angle nouveau et qui résonne avec la normalisation des rapports sociaux par la raison d'Etat. En effet, quand les régimes changent le musée reste, tout comme la synthèse sociale réalisée par les relations économiques. Le fait même que la médiation du droit d'entrer au musée soit basée, dès le début du XXème siècle sur

un droit monétaire, inscrit l'institution dans le système de validation abstrait propre à l'économie de marché. C'est d'ailleurs cette dimension économique qui se voit finalement consacrée dans les années 1980 quand l'interventionnisme culturel de l'Etat considère qu'il doit intervenir sur les mécanismes propres aux industries culturelles et fonctionner sur leur modèle, nous y reviendrons plus loin.

La religion séculaire de la République

Pour T.W. Adorno et M. Horkheimer, c'est le positivisme qui réalise la synthèse entre la philosophie des Lumières et qui propose une vision générale du social fondée, dans les termes de notre argumentation, sur le principe républicain. Pour préciser cette idée et affirmer que c'est effectivement ce qui est en jeu dans la construction du principe républicain, et par extension dans le musée national, arrêtons-nous un instant sur la manière dont le positivisme a marqué la construction de la République dans le contexte français. On ne peut évoquer le positivisme sans mentionner Auguste Comte (1798-1857), qui établit des liens clairs entre positivisme et République[1]. D'autre part, A. Comte étant considéré comme un des fondateurs de la sociologie, il pousse à mettre en perspective la formulation de la question sociale. Enfin, percevoir A. Comte à la frontière des sciences sociales et du positivisme précise l'hypothèse selon laquelle le principe républicain est un processus de distribution des places sociales de chacun. En s'arrêtant maintenant sur la question du positivisme nous verrons comment s'est élaboré le principe républicain en France.

Le positivisme de A. Comte a deux visages : il est scientifique et religieux. La synthèse entre ces deux dimensions du positivisme s'effectue dans le système politique qu'il théorise et qui n'est autre qu'une proposition de république définitive. Ce positivisme scientifique établit la loi des trois états

1 Voir Angèle Kremer-Marietti, *Auguste Comte et la science politique*. 2007, Paris, L'Harmattan, 249 p. ; Jean-Claude Wartelle, *L'héritage d'Auguste Comte histoire de "l'Eglise" positiviste, 1849-1946*. 2001, Paris, L'Harmattan, 394 p.

énonçant que l'humanité passe par différents stades : du théologique au positif en passant par l'état métaphysique. Pour A. Comte ce dernier état est un progrès de l'humanité, sur le modèle d'un évolutionnisme social. Ainsi l'état positif correspond à la volonté humaine et à son besoin de comprendre le monde qui l'entoure dans une démarche scientifique mathématique. L'objectif est de faire apparaître une réalité. Le positivisme scientifique est une forme de prolongement crispé de l'esprit des Lumières : comme ce dernier, il est à la recherche de la vérité et de lois naturelles dans une optique d'organisation sociale. C'est dans la philosophie positive que se réalise une synthèse à portée clairement politique entre la recherche scientifique de la vérité et la question sociale. C'est ce qui se manifeste dans le positivisme religieux de A. Comte. En effet le positivisme religieux est une religion de l'Humanité qui prône une doctrine morale basée sur l'altruisme, l'ordre et le progrès. L'altruisme décrit par A. Comte est le principe de solidarité entre les membres d'une société commune. L'ordre est un ordre politique à retrouver à la suite de la révolution, perçue comme un désordre. Enfin le progrès désigne la confiance placée dans la technique, et notamment le développement industriel, pour une évolution harmonieuse de l'humanité. *« L'amour pour principe, l'ordre pour base, et le progrès pour but. »* Le positivisme religieux, appuyé sur ces trois piliers, est donc une doctrine sociale et politique. Cela s'exprime d'ailleurs de manière évidente dans le titre de l'ouvrage où sont développés les principes du positivisme religieux : *Système de politique positive*. Une citation extraite de la préface au second tome de ce traité indique bien l'objectif politique de Comte :

> *« J'ai systématiquement voué toute ma vie à tirer enfin de la science réelle les bases nécessaires de la saine philosophie, d'après laquelle je devais ensuite construire la vraie religion. La première tâche est entièrement achevée depuis dix ans, et la seconde vient de commencer par la publication décisive, en juillet 1851, du tome premier de mon* Système de politique positive*, ou* Traité de sociologie instituant la Religion de l'Humanité. *Ce second ouvrage établira la supériorité morale du positivisme aussi solidement que mon livre*

fondamental en démontre la supériorité intellectuelle. Ayant ainsi constitué la seule synthèse vraiment complète, aussi relative désormais au cœur qu'à l'esprit, je dois obtenir des adhésions assez profondes pour me procurer dignement la sécurité matérielle que réclame ma difficile mission. [1]»

A la suite de quoi A. Comte explique pourquoi la religion positive est la seule force permettant de maintenir l'idée de progrès dans les gouvernements, et de créer de l'ordre en rompant avec *« les tendances anarchiques des populations. »*

Si la Religion de l'Humanité n'a pas réussi à évangéliser autant de fidèles qu'elle l'aurait souhaité, ce n'est pas pour autant qu'elle n'a pas trouvé une certaine postérité, postérité républicaine en l'occurrence. Les principes positivistes ont servi de base à une génération d'intellectuels qui allaient être les instigateurs philosophiques d'un régime définitif tel qu'il cherche à se réaliser sous la Troisième République. Cette interprétation est polémique, certains ne voient pas dans le positivisme une influence décisive dans la construction de la République et de l'identité républicaine. Jean-Fabien Spitz par exemple, dans *Le moment républicain en France*[2], énonce que la République ne peut se résumer à l'incarnation par l'Etat de la vérité scientifique prônée par le positivisme :

« L'étude des apologistes de la république au moment de l'affaire Dreyfus, nous permet de comprendre à quel point la tradition intellectuelle dont ils se réclament est éloignée de cette forme de scientisme positiviste qui finirait en apothéose de l'Etat comme incarnation de la science (...). [3]»

Certes, la République en France ne s'est pas construite exclusivement sur le positivisme de Comte. Mais J.-F. Spitz ne mentionne pas le versant religieux de la doctrine comtienne qui contient un véritable programme de réorganisation sociale. Or le positivisme, autant religieux que scientifique, va marquer la question sociale et même la construction des sciences sociales. D'autre part, il paraît

1 Auguste Comte, *Système de politique positive ou Traité de sociologie instituant la religion de l'Humanité, Volume II*, 1852, p. XX
2 Jean-Fabien Spitz, *Le moment républicain en France.* 2005, Paris, Gallimard, 523 p.
3 *Ibid.*, p. 452

difficile d'éliminer l'influence du positivisme à partir d'un seul fragment historique, constitué par l'affaire Dreyfus. Ce détour ne renseigne d'ailleurs pas assez sur la formation conceptuelle des principes intellectualisés sur lesquels va se construire l'ordre républicain. Cet événement montre plutôt comment s'organise l'espace public républicain et renseigne sur les phénomènes identitaires, et particulièrement l'antisémitisme, qui marquent l'époque. Dans sa présentation de la construction de l'idée de République en France, J.-F. Spitz consacre un long chapitre à Emile Durkheim. Il voit dans les préoccupations du sociologue, les pathologies sociales liées à la différenciation des individus dans le passage des sociétés de solidarité mécanique à organique, le besoin de trouver les moyens de redonner une cohérence au social.

> *« [La critique de Durkheim] ne porte pas sur l'impuissance de l'Etat à contenir ces effets de dispersion mais bien sur la réalité de ces derniers : pour Durkheim, la société moderne n'est pas un agrégat mécanique d'individus séparés, sans portes ni fenêtres ; tout au contraire, dit-il, cette société est animée d'une vie organique interne, endogène qui n'est pas produite par l'action extérieure de l'Etat même si l'action de ce cerveau central est nécessaire pour l'articuler et la soutenir. [1]»*

C'est pourtant bien par le biais des sciences sociales et de la construction de la sociologie comme discipline scientifique, que l'on peut observer la synthèse conceptuelle entre le positivisme scientifique et le positivisme religieux de A. Comte. Le fait que J.-F. Spitz fasse référence à E. Durkheim dans son *Moment républicain en France* en est d'ailleurs le témoignage.

Une filiation se tisse alors de A. Comte à E. Durkheim[2]. Les relais entre les deux figures sont établis par des intellectuels comme Emile Littré par exemple. En effet E. Littré, qui fut disciple de A. Comte, entra en politique contre l'Empire, en faveur de la République. S'il se désolidarise de certaines des visions comtiennes, il est préoccupé au lendemain de la Commune de 1871 par l'ordre

1 *Ibid.*, p. 237
2 Robert Nisbet, *La tradition sociologique*. 2005, Paris, PUF, 409 p.

et la tradition. Ses soutiens à A. Thiers puis à L. Gambetta, importants étant donné l'autorité morale et intellectuelle du personnage, sont donc décisifs dans l'histoire de l'établissement de la Troisième République comme république définitive. Chez E. Littré comme chez A. Comte, les préoccupations d'établir des sciences sociales montrent en quoi sociologie et république sont liées. Le titre d'un de ses derniers ouvrages est significatif : *Fragments de philosophie positive et de sociologie contemporaine*. Encore une fois, à travers l'exemple de la figure de E. Littré, on voit qu'on ne peut détacher interprétation, ou lecture spécifique, du social et la notion de république. Or cette lecture du social est désormais une lecture positiviste, c'est-à-dire fondée sur une recherche scientifique de la vérité, et marquée par une finalité : l'ordre social. On retrouve ici un prolongement de la critique de la Raison de T.W. Adorno et M. Horkheimer. En évoquant le travail à la fois politique et sociologique de E. Littré, Patrick Cingolani écrit :

> *« C'est sous ce nom de sociologie que la pensée de Comte va prendre le caractère impersonnel d'un savoir qui va collaborer à l'édification de la troisième République et que va rapidement imposer un discours savant spécifique, tourné vers l'organisation de la société et les questions sociales, hors du giron comtien et de son orthodoxie religieuse. (...) Cette sortie de l'ombre, la discipline la doit au succès savant, sinon idéologique, d'un positivisme lui aussi émancipé de Comte, dans le dernier quart du XIXème siècle, et, encore une fois, au disciple infidèle et pourtant si efficace, Littré. C'est lui, en effet, qui, tout en œuvrant à la présentation et à l'institutionnalisation de celle-ci, va en faire la science par excellence républicaine. [1]»*

C'est finalement Emile Durkheim qui fonde la sociologie comme une science à part entière, notamment en y systématisant une méthodologie scientifique qui l'intègre à l'univers académique. Dans l'affirmation scientifique de la discipline, qui doit rappeler la critique développée par M. Horkheimer et T.W. Adorno, il faut saisir la volonté de rupture avec une spéculation philosophique.

1 Patrick Cingolani (2003), *Opus cité*, p. 61

Mais il faut aussi alors garder à l'esprit ce que nous mentionnions plus haut comme fermeture intellectuelle propre aux processus épistémologiques issus des Lumières. Il ne faut pas oublier que le sociologue a également longtemps travaillé les questions de pédagogie et d'éducation. Sa préoccupation est alors de développer un patriotisme républicain, une forme de religion séculaire. Cela fait écho à ce que nous écrivions plus haut sur les fonctions identitaires du musée développées sous la Troisième République.

> *« Le manuscrit des enseignements sur l'éducation morale professés à Bordeaux puis à la Sorbonne en 1902 et 1903 puis en 1906-1907 montre comment la sociologie durkheimienne envisage le projet scolaire républicain en remployant le sentiment religieux à des fins sociolâtriques. L'école y apparaît comme le seul milieu moral où l'enfant puisse "apprendre méthodiquement à connaître et aimer la patrie." (...) Une nouvelle fois, le savoir social a une fonction régulatrice des comportements, et le sociologue, depuis l'analyse du suicide, se défie de l'indétermination et de la démesure. Il cherche par voie de conséquence, l'ancrage des conditions et des opinions, des conditions et des prétentions – la limitation des ambitions. [1]»*

En ce sens, le cas de E. Durkheim permet de voir comment la pensée positiviste s'est instaurée en tant que discours d'autorité et qu'on ne peut détacher l'importance scientifique de l'importance politique d'un tel discours. Enfin ce détour, qui n'en est peut-être pas un, par l'histoire des sciences sociales, permet de montrer quelles lectures du social s'établissent dans le sillon creusé par le principe républicain, et comment elles l'alimentent en retour. Ces lectures sont objectivistes, à la recherche d'une cohérence sociale stable et inscrites dans la volonté de clore le chapitre historique ouvert par 1789, qui a posé la question politique moderne en activant le « scandale [2]» démocratique. Le versant institutionnel de ces lectures est l'exclusivité de l'expression politique à l'intérieur du

1 *Ibid.*, p. 67
2 Pour reprendre le terme de Rancière dans : Jacques Rancière (2005), *Opus cité*.

cadre proposé par l'Etat et ses institutions, et, la nécessité pour l'Etat d'élaborer des institutions canalisant la question démocratique. Enfin, cette réflexion sur la manière dont la république intègre la question sociale doit attirer notre attention sur le fait que, de A. Comte à E. Durkheim, une dimension sacrée est en jeu. C'est évidemment manifeste chez A. Comte, mais cela trouve une construction subtile dans les institutions de pérennisation de l'Etat et la manière dans les élites républicaines souhaitent instaurer un ordre social stable. A ce titre le musée national, avec ses fonctions identitaires et patrimonialisantes, correspond à cet idéal politique. Cela prend corps dans la conceptualisation sociologique d'une société à solidarité organique où toute tension sociale est niée, ou résolue. Ce corps est établi de manière administrative et scientifique.

A la lumière des éléments déjà apportés, nous optons pour l'hypothèse selon laquelle on ne peut dissocier les fonctionnements institutionnels républicains d'une certaine conceptualisation positiviste du social. Ainsi apparaissent les liens entre le principe républicain et la construction des discours sur le social, discours auxquels le musée national participe et sur lesquels il fonctionne.

> *« De Comte à Durkheim la sociologie vient verrouiller les concepts autant que les institutions de la République, et c'est comme telle qu'elle clôt la phase de troubles constitutionnels ouverte par la Révolution française. Ni science paria ni discours critique, elle est d'abord une science de l'ordre et du régime nouveau. [1]»*

Nous franchissons ici une nouvelle étape dans notre discussion, permettant de préciser ce que pourrait être le principe républicain. C'est une imbrication entre conceptualisation du social et régime politique définitif stable. Or on a vu que c'est bien cette tâche de construction d'un discours national, esthétique en l'occurrence, qui est directement assignée au musée. Cette tâche est mise à mal dans les moments démocratiques, dont le musée cherche à illustrer l'inexistence. On perçoit donc en négatif du principe républicain ce que pourrait être la question démocratique, qui reste difficile à définir.

1 Patrick Cingolani (2003), *Opus cité*, p. 67

Le principe républicain est un principe de *police*

Pour finir de cerner le principe républicain, nous mobiliserons maintenant la philosophie de Jacques Rancière, ce qui permettra d'autre part d'introduire plus précisément la question démocratique qui reste jusqu'ici dans le flou. Dans sa définition du politique, J. Rancière oppose le principe de *police* et le principe égalitaire. Le principe de *police* correspond à : *« l'organisation des pouvoirs, la distribution des places et fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution.* [1]*»* Le principe égalitaire est lui au contraire ce qui déborde de cette distribution des places, en contestant le fondement inégalitaire de celle-ci. En quoi cette définition de la politique peut-elle permettre d'approfondir la critique du principe républicain et comment pouvons-nous la mettre en perspective avec ce qui a déjà été mentionné ?

Pour reprendre l'expression de J. Rancière, la république propose un certain partage du sensible[2], une distribution des places et des pouvoirs de chacun. C'est donc un régime de gouvernement qui cherche à évacuer le problème propre à la politique posée par l'idée égalitaire ou démocratique, qui, comme l'écrit J. Rancière, entre en contradiction avec le principe de *police*. Dans le cas de la république à la française, la distribution des places se fait sous le régime de l'unique, la république est une et indivisible. Comme l'écrit J. Rancière, on pourrait voir ici l'héritage aristotélicien, dans la mesure où pour le philosophe grec l'Un est l'élément qui caractérise l'unité de la cité entre l'*aristoi* et l'*oi polloi*. Mais ce sont aussi les principes de la république kantienne qui s'expriment ici. C'est également l'universalisme propre aux Lumières que l'on peut retrouver derrière l'idée d'une République incarnant une unité. L'idée de conflit est évacuée et ainsi, de manière pratique, toute pensée révolutionnaire l'est aussi. Le problème posé par cette unité est donc l'expression et la prise en compte dans la République de la différence et du multiple. Le principe républicain, pris comme

1 Jacques Rancière, *La mésentente, politique et philosophie.* 1995, Paris, Galilée, p.51
2 Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. 2000, Paris, La Fabrique, 74 p. et *Aux bords du politique*. 2004, Paris, Gallimard, 262 p.

une institutionnalisation de la pensée issue des Lumières, repose sur un universalisme. Mais celui-ci devient un principe d'exclusion de ce qui n'entre pas dans les cadres de l'expression républicaine.

> *« Selon la logique de la police, l'universel est sans cesse privatisé, sans cesse ramené à un partage du pouvoir (...) qui joue dans l'Etat comme dans la société. [1]»*

C'est bien le rôle de la structuration du politique tel que le pense J. Rancière qui peut aider à penser cette exclusion, et de qualifier celle-ci de principe républicain. La police est une forme de structuration du politique, ou plus exactement d'exclusion du dissensus propre à la question politique. Alors que la politique renvoie toujours à l'impossibilité d'identifier l'espace politique, le sujet politique et la relation politique ; la République cherche à définir l'espace politique dans l'Etat, le sujet politique dans le citoyen et la relation politique dans les modes d'interventions reconnus et définis de manières constitutionnelle et législative.

> *« On fait d'emblée l'économie de la politique si on l'identifie avec la pratique du pouvoir et la lutte pour sa possession. Mais on fait aussi l'économie de sa pensée, si on la conçoit comme une théorie du pouvoir ou une recherche du fondement de sa légitimité. [2]»*

Voilà qui permet de penser le principe républicain comme un régime de régulation ou de limitation de la politique, et donc comme une réponse à la question démocratique. Le principe républicain est l'identification de l'action politique à des formes prescrites et données *a priori*. Le corollaire de cette hypothèse est l'exclusion des formes de l'agir politique qui se trouvent en dehors de ce qu'une Constitution reconnaît comme étant politique. Partant, on peut dire que le principe républicain est un principe de police.

> *« La politique s'oppose spécifiquement à la police. La police est un partage du sensible dont le principe est l'absence de vide et de supplément. La police n'est pas une fonction sociale mais une constitution symbolique du social. (...) Son essence est un certain partage du*

1 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*, p. 69
2 Jacques Rancière (2004), *Opus cité*, p. 223

sensible. (...) L'essence de la police est d'être un partage du sensible caractérisé par l'absence de vide et de supplément : la société y consiste en groupes voués à des modes de faire spécifiques, en places où ces occupations s'exercent, en modes d'être correspondant à ces occupations et ces places. Dans cette adéquation des fonctions, des places et des manières d'être, il n'y a de place pour aucun vide. C'est cette exclusion de ce qu' "il n'y a pas" qui est le principe policier au cœur de la pratique étatique. [1]»

On entend ici une définition de ce qui peut s'apparenter au principe républicain et qui fait écho à ce que nous avons énoncé avant : la manière dont la loi et les institutions définissent et identifient ce qui relève du politique. En d'autres mots, le principe républicain est un principe de distribution du droit à la reconnaissance et à l'expression politique. C'est donc un mode d'exclusion d'une expression politique qui serait Autre, ou différente. On voit à partir de là en quoi l'universalisme républicain, au lieu de prendre en compte la différence comme universalité, exclut tout ce qui ne peut entrer dans ses cadres. Enoncer qu'il n'existe pas d'expression politique en dehors des cadres définis la République est un travail de police. C'est pourquoi on peut traiter de la république en terme de police et analyser le principe républicain comme un travail policier, un processus d'annulation de la politique. Ces différentes approches empêchent de définir la République de manière normative ; mais elles montrent que s'il existe un principe républicain, c'est un principe de normalisation. La République entendue comme principe correspond à une volonté de fermeture ou de négation de la question politique. Ce que nous entendons donc par principe républicain, c'est la tendance, ou la volonté institutionnalisée, à la fermeture du dissensus propre à la politique. Evidemment, la politique entendue comme une possibilité d'expressions multiples ne peut être entièrement contenue dans les institutions, les principes, de la République. C'est ce que nous exprimerons à travers l'expression question démocratique sur laquelle nous allons maintenant nous arrêter.

1 *Ibid.*, pp. 240-241

Vers une autre approche de l'espace public

Ce que nous avons détaillé permet de mettre en évidence les points de convergence entre la philosophie des Lumières, l'espace public bourgeois, le principe républicain et le musée administré par l'Etat. Cette filiation semble véritablement prendre corps, après un siècle de tribulations, dans la Troisième République. Il importe maintenant de chercher à explorer ces liens, en dépassant la seule filiation normative entre ces différentes notions. Il s'agit alors de mettre en évidence la trace de la tension à travers laquelle nous souhaitons penser l'institution muséale. Mise en perspective avec le musée public entendu comme un espace ouvert à la déambulation du plus grand nombre, cette institution se présente donc comme une synthèse, un point de rencontre entre la sphère privée et la sphère publique. Si le musée public est bien une incarnation de l'espace public bourgeois formalisé dans l'Etat, il en porte aussi les contradictions. D'une part, il se substitue aux collectionneurs privés et intervient sur le marché de l'art de manière spécifique, il permet en fait de le structurer. D'autre part, sa publicité se construit sur son ouverture aux visiteurs privés. Pensé dans les termes de la constitution de l'espace public bourgeois, le musée comme institution de l'Etat, incarne une tension propre à ce qu'est cet espace de la mise en débat et de l'expérience sensible. Alors que le musée se présente comme la modalité de la mise en discussion politique – en l'occurence esthétique –, et donc de la pratique démocratique, il met en avant la culture et les intérêts d'un groupe social particulier, *« la plus forte minorité* [1]*»* comme le dirait J. Rancière. Le cas du musée national met alors en évidence pratique le glissement des principes bourgeois vers la construction du principe républicain comme forme d'organisation de l'Etat, et plus précisément de l'Etat constitutionnel libéral. Ce qui transparaît, c'est l'édification en institution stable, et/ou définitive, à prétention universelle, d'une pratique sociale propre à un groupe particulier. C'est ce qui apparaît dans l'histoire du musée, l'administration de celui-ci transcrivant toujours les volontés du sommet de l'Etat.

1 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*, p. 84

Dès lors se pose la question de l'intervention des personnes privées dans l'espace public bourgeois, qui engage la question démocratique[1]. A la suite de notre argumentation, rappelons que l'espace public porte une ambivalence : il permet à la fois de cerner le principe républicain, tout en posant la question démocratique. En effet, l'espace public bourgeois se caractérise par la mise en discussion, et donc *a priori* sur la possibilité offerte à chacun d'activer la question politique. Toutefois, comme nous l'avons vu, cette publicité défini aussi les modalités de mise en question de la politique. Mais c'est dans la synthèse que propose la république que la délibération démocratique revendiquée par le public bourgeois – et sa limitation – trouve sa réalisation. Elle y exprime une limite dans la mesure où elle se réalise et se met en place en excluant des parties de la société étrangères à la culture bourgeoise. Ainsi, la filiation entre l'espace public bourgeois et le principe républicain, pousse à se demander si toutes formes de mise en discussion trouvent une place et une réalisation dans la République. Une approche théorique en terme d'espace public oppositionnel, exprime qu'il existe une différence fondamentale entre espace public et république. Paradoxalement, c'est bien la conceptualisation de l'espace public bourgeois et sa réalisation dans les institutions de l'Etat républicain qui permet de saisir cette différence. Car la mise en délibération propre à l'espace public bourgeois, qui est une mise en pratique de la démocratie, se fait de manière exclusive. Comme la Révolution se clôt dans l'ordre institutionnalisé d'une condamnation de la spontanéité populaire, la Troisième République s'inaugure dans la répression de la Commune. Dans la lignée de ces réflexions, on perçoit pourquoi il est plus aisé de définir le principe républicain que la question démocratique, cette dernière résistant au principe de définition. Par extension, c'est dans le dialogue antagoniste que le principe républicain et la question démocratique doivent se comprendre, et finalement trouvent leurs significations. C'est à la nature de ce dialogue que l'on s'intéresse alors.

La définition polémique de l'espace public à laquelle nous arrivons peut être mise en perspective avec l'institution muséale. La polémique de la publicité transparaît dans la volonté républicaine de

1 Rappelons que nous avons qualifié plus haut l'intervention dans l'espace public d'occasion démocratique.

la Troisième République d'établir un ordre patrimonial fort – identitaire et communautaire – qui cherche dans la cohésion nationale et la régulation institutionnelle la solution à ses problèmes d'instabilité. Il convient donc de tracer les traits d'une sociologie critique de l'espace muséal comme espace public, à partir d'une critique croisée du principe républicain issu des Lumières et de l'espace public bourgeois. En admettant qu'à chaque moment démocratique ait répondu un ordre républicain, une lecture alternative de l'espace public apparaît. Pour discuter cette tension, arrêtons-nous sur un événement particulier qui marque la fin de la Troisième République : le Front Populaire et ses formes d'interventionnisme culturel. C'est un nouveau visage du musée public qui voit le jour dans cet épisode, et qui nous donnera peut-être une chance de saisir plus précisément la question démocratique et la nature de ce dialogue conflictuel : le musée oppositionnel.

Le musée oppositionnel (1936-1940)

De l'utilitarisme républicain au service public culturel

Muséographie et pédagogie

Fréquentation des musées

Les associations s'engouffrent dans la brèche

Front populaire, fronts démocratiques

Au-delà de l'institution : l'espace

Espace public et république

C'est au XXème siècle, mais toujours sous la Troisième République que va apparaître une volonté d'ouverture et non plus de restriction de l'espace muséal. C'est ce qu'incarne la période du Front Populaire. 1936 est un passage de référence dans l'histoire des politiques culturelles. Si la naissance de la Troisième République est marquée par *« la démission artistique »* et l'influence considérable de l'Académie, comme l'écrit Jeanne Laurent, le Front Populaire représente une rupture et annonce irrémédiablement la nouvelle place de l'administration de la culture. Philippe Poirrier distingue dans cette période trois idées principales[1] : le volontarisme politique, l'ambition de popularisation de la culture savante, et l'attention portée à la jeunesse. Ce sont les deux premières que nous retiendrons pour éclairer la nouvelle place à laquelle accèdent les musées, mais nous chercherons à voir au-delà.

L'intérêt de l'Etat pour la culture est une nouvelle fois affirmé, mais il est accompagné de changements profonds. On peut citer par exemple Joanny Berlioz, membre du conseil supérieur des Beaux-Arts et membre du comité central du Parti Communiste Français :

« Les masses profondes de la population française se sont prononcées pour le pain, la paix

1 Philippe Poirrier (2000), *Opus cité*, pp. 30-31

et la liberté. Le pain de l'esprit est aussi une de leurs revendications fondamentales. Il faut cesser de regarder l'art comme un domaine réservé aux classes les plus aisées, aux spécialistes et aux snobs qui le déshonorent. L'art doit se rapprocher du peuple. Du peuple qui a conquis un développement intellectuel considérable en même temps qu'il se frayait la route vers un progrès social, en particulier de ces millions de travailleurs qui ont ou vont avoir plus de loisirs, pour lesquels il faut trouver un emploi agréable, profitable à chacun d'eux et à la société toute entière. La culture doit devenir "républicaine" au sens étymologique du mot, c'est-à-dire qu'elle doit être partie intégrante de la chose publique.[1]»

Le projet républicain est réadapté selon les ambitions politiques du Front Populaire. Il est intéressant d'observer dans cette citation comment les institutions de la culture sont mobilisées. Rappelons que celles-ci étaient, peu de temps avant, stigmatisées comme « bourgeoises » et donc indignes d'intérêt pour les mouvements socialistes, à de rares exceptions près. La période engage donc un glissement des discours de gauche sur les mondes de l'art,

« la tradition du mouvement ouvrier et la tradition marxiste sont marquées profondément par une conception utilitariste de l'art et des vues tout à fait réductrices sur les formes esthétiques. L'art n'est considéré ni comme un mode de vie, ni comme un mode de connaissance, mais comme une partie de la sphère culturelle idéologique où s'affrontent des valeurs de classe différentes en tant que contenus sociaux hétérogènes. [2]»

D'autre part, retenons la polysémie du terme de République qui s'exprime chez J. Berlioz qui invoque en effet la République, en affirmant son étymologie, contre sa cristallisation institutionnalisée.

Les musées nationaux développent la dimension pédagogique qu'on leur connaît aujourd'hui : fascicules d'aides à la visite, visites-conférences accessibles au plus grand nombre notamment. Une

1 Cité par *Ibid.*, p.32
2 Jean-Marie Vincent (1987), *Opus cité*.

réflexion de fond s'engage sur ces dispositifs pédagogiques. On peut citer l'exemple de l'exposition Van Gogh de 1937, première exposition temporaire dans laquelle une médiation éducative, formalisée dans des outils, est très importante. Des horaires et de nouveaux tarifs sont mis en place au Louvre : visites nocturnes et « mardis populaires du Louvre » qui combinent visite nocturne, tarif réduit et visite guidée. La gratuité n'est toutefois pas réinstaurée. Une certaine ouverture des collections est également de mise, puisque l'art moderne y fait son apparition. Des toiles de Henri Matisse et André Derain entrent dans les collections publiques, et donc dans le patrimoine artistique reconnu. Il y a une mise à disposition populaire de pratiques qui étaient jusqu'alors largement réservées à une élite. Enfin, c'est à cette période que l'idéologie du musée d'art est remise en cause par les idées de George-Henri Rivière qui veut instaurer des écomusées : des musées où la population met en visibilité sa propre culture. Cela rappelle l'utopie pratique du musée révolutionnaire aux collections hétéroclites. Toutefois, la fonction patrimoniale et artistique des collections du Louvre n'est pas remise en question.

La politique culturelle du Front Populaire est tiraillée par la question démocratique. Outre l'expérience des écomusées, ce ne sont toujours pas des pratiques autonomes et populaires qui sont largement encouragées, mais l'appropriation par les classes laborieuses de pratiques qui étaient jusqu'alors réservées à une certaine élite. Les écomusées eux-mêmes sont plutôt tournés vers la tradition que vers les pratiques contemporaines. Ainsi, il est important de remarquer le revirement dont fait preuve le PCF à cette époque. Il s'engage sur une ligne de défense du patrimoine et abandonne le discours de dénonciation de « l'art bourgeois » qui était le sien jusqu'alors. Enfin, et c'est important à retenir, les pratiques culturelles accèdent clairement à cette époque au rang de loisir. Celui-ci ne doit plus être le privilège d'une classe sociale, mais un droit pour l'ensemble de la population : un sous-secrétariat d'Etat aux Sports et aux Loisirs dirigé par Léo Lagrange voit le jour. Jean Zay est lui ministre de l'Education et des Beaux-Arts, alors que le parlement lui refuse la mise

en place d'un ministère de la Vie Culturelle. Mais le pont se réalise, dans l'en-dehors de ces deux institutions, par le mouvement associatif de l'Education populaire. On observe donc un glissement des priorités. Si la visite du musée était un moyen de créer une cohésion sociale et nationale, elle est désormais un droit auquel chacun peut prétendre. On passe donc plus clairement du concept d'utilité à celui de service public. Il n'y a pas de remise en question du musée pendant cette période, au contraire sa dimension démocratique est célébrée et renforcée, une fois de plus légitimée par le principe d'universalité.

De l'utilitarisme républicain au service public culturel

Comme l'ensemble des dispositifs culturels dont dispose l'Etat, le musée national accède pleinement à son statut de service public culturel sous le gouvernement du Front Populaire. Cette période représente un tournant. Elle confirme la dimension démocratique du musée et constitue une rupture avec les réticences élitistes, les blocages administratifs et l'esthétique académique qui caractérisent les premières années de la Troisième République. Dans *La belle illusion* de Pascal Ory, on lit comment la politique culturelle du Front Populaire met le musée au centre de son interventionnisme culturel. Le musée national est, avec l'enseignement artistique obligatoire, un outil essentiel. C'est en effet principalement à travers cette institution que la « popularisation », qui côtoie alors l'occurrence naissante de « démocratisation », se met en œuvre. Comme l'écrit P. Ory, *« le thème de la popularisation des arts plastiques [est] aisément unificateur*[1]*»* alors que les différentes composantes du Front Populaire peuvent avoir des divergences esthétiques. La particularité de cette période réside également dans l'importance du mouvement associatif qui établit le musée et l'exposition comme les formes principales de diffusion des arts. P. Ory note le rôle des associations du Rassemblement. L'Union des syndicats de la région parisienne, par exemple, organise dès 1937

1 Pascal Ory, *La belle illusion, culture et politique sous le signe du Front Populaire 1935, 1938*. 1994, Paris, Plon, p. 249

une Académie populaire de peinture permettant la mise en place de cercles artistiques au sein de plusieurs entreprises et exposant les réalisations de ses membres. La reconnaissance des pratiques amateurs renverse la tendance de la célébration de l'artiste comme catégorie sociale distincte et conteste symboliquement les prérogatives de l'Académie. Au dynamisme associatif s'ajoute le fait que le Front Populaire compte de nombreux *« hommes et femmes des musées, sous toutes leurs formes de surcroît[1]»* parmi ses sympathisants, dont le représentant le plus éminent est Georges-Henri Rivière. Enfin, le musée représente le double avantage, pour le nouveau gouvernement, de constituer d'ores et déjà un réseau d'institutions sur l'ensemble du territoire national et d'être un lieu incontestable de l'intervention de l'Etat.

Le Front Populaire est à l'origine de la création de deux musées, aujourd'hui disparus, qui reflètent une volonté de diffusion d'un patrimoine social et populaire. Ce sont le musée des Arts et traditions populaires par Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, et, le musée permanent des Travaux publics voulu par le ministre SFIO des Travaux publics, Albert Bedouce. Ces établissements préfigurent en quelque sorte le musée protéiforme et polyvalent de la fin du XXème siècle : *« salles d'expositions permanentes et temporaires, bibliothèque, salle de congrès et salle de projection cinématographique.[2] »* Un troisième musée est réhabilité, mais non pas créé, pendant cette période, c'est le Musée des monuments français. C'était auparavant le Musée de sculpture comparée, ouvert en 1882. Il rassemble, dans une *« conception populariste du musée »*, de nombreuses copies dans une optique d'éducation artistique populaire. On voit en tout cas dans le choix du nouveau nom de cet établissement un hommage au musée des monuments français d'Alexandre Lenoir, évoqué plus haut. Le Front Populaire consacre cette invention muséographique datant de la Révolution, *« souvent citée comme exemple à gauche en 1936[3] »* comme l'écrit P. Ory. La référence au musée révolutionnaire représente ici une franche rupture, alors que les élites conservatrices stigmatisaient

1 *Ibid.*, p. 252
2 *Ibid.*, p. 254
3 *Ibid.*, p. 253

jusqu'ici un musée vandale. Le musée de A. Lenoir avait d'ailleurs été vivement critiqué puis fermé par le corps d'experts en formation pour son manque de scientificité sous le Directoire. Il est important de retenir l'ouverture du musée des Arts et traditions populaire qui représente également une nouveauté. A travers cette initiative, s'exprime la volonté de casser les hiérarchies dans lesquelles le patrimoine était jusqu'ici contenu. Le projet de G.-H. Rivière et P. Rivet est d'exposer le patrimoine ouvrier et paysan quotidien, suivant la dynamique proposée par les écomusées. On assiste à un décloisonnement des expressions culturelles conservées et l'invention du « patrimoine populaire » : c'est l'inscription du populaire dans le fond commun qu'est censé représenter le patrimoine culturel. C'est donc aussi le fond muséographique qui est ouvert.

Muséographie et pédagogie

Une attention particulière est portée à la muséographie, dont le sens se voit enrichi. Ce n'est plus la description des musées comme aux XVIIIème et XIXème siècles, mais la science de l'organisation et de l'aménagement de l'institution allant de son architecture à son animation[1]. Le musée est confirmé dans son rôle pédagogique. Mais à la différence du passé, il ne s'agit plus d'éduquer seulement les artistes, de former un « goût national » ou encore d'inculquer un sentiment patriotique par les arts. Il s'agit désormais de rendre les arts familiers et de faciliter le contact de chacun avec la vie culturelle sous ses différentes formes.

En ce qui concerne les musées, leur rôle pédagogique et leur ouverture démocratique, on peut retenir différentes expériences. La première est l'exposition Van Gogh organisée au Palais de Tokyo, évoquée précédemment. Pour René Huyghe, son concepteur, le musée doit rompre avec sa passivité : *« le musée, en effet, devrait être vu et conçu comme un "organisme social", chargé d'une*

1 *Ibid.*, p. 255

mission pédagogique.[1]*»* Il affirme que le plaisir esthétique passe d'abord par la connaissance. Une approche documentaire est donc mise en place. Les dispositifs élaborés pour l'exposition Van Gogh sont en effet novateurs, un souci particulier est porté à la contextualisation des œuvres grâce à différents procédés : panneaux explicatifs, copies, documents et cartes notamment. P. Ory relate la manière dont cette exposition est reçue par la presse et la critique. A la réaction enthousiaste de la « gauche », s'opposent les vives critiques de la « droite ». Il cite par exemple Georges Besson, qui célèbre dans *L'Humanité* : *« la révolution muséographique, cette démocratisation des anciens lieux de délectation pour dilettante.*[2]*»* Au contraire, Pierre du Colombier écrit : *« N'encombrez pas le visiteur de considérations esthétiques parfaitement oiseuses et souvent parfaitement fausses et ridicules. Il n'en a que faire. C'est en regardant, et si il a le don, qu'il s'en instruira.*[3]*»* L'élitisme culturel est donc au cœur du débat. On peut voir dans les prises de position les plus réactionnaires, d'une part, un certain de racisme de classe (*« on flatte ainsi ce que les masses ont d'inférieur »,* ou encore, autant *« commencer la culture musicale d'un enfant par des commentaires sur Debussy*[4]*»*) et, d'autre part, la peur de la dissolution d'une certaine distinction bourgeoise par le goût. Cette volonté pédagogique – on serait tenté d'écrire « réellement pédagogique » par opposition à l'acculturation républicaine par les arts qui prévalait jusqu'ici – permet de mettre en valeur les enjeux propres aux biens de culture. Ainsi, on reconnaît la nécessité d'une contextualisation, les potentiels émancipateurs présents dans l'art, et le besoin d'affirmer les espaces muséaux comme espaces publics au service du public le plus large.

Une autre expérience démocratique à mentionner est celle de l'exposition des *Chefs-d'œuvre de l'art français,* un projet soutenu par Léon Blum lui-même. G.-H. Rivière et L. Blum refusent d'y hiérarchiser les différentes formes d'art. Ainsi, 1341 œuvres sont exposées, formant une rétrospective de quinze siècles. De nombreux artistes y sont réhabilités, ou redécouverts, et cette

1 Cité par *Ibid.*, p. 255
2 *Ibid.*, p. 256
3 *Ibid.*, p. 257
4 Cité par *Ibid.*, p. 257

exposition est l'occasion d'une vaste mise à portée, pour tous, de l'histoire de l'art en France au-delà de la seule expression académique. Cette initiative est fortement soutenue par l'Education Nationale, mais aussi par les associations Front Populaire et les syndicats, ce qui favorise sa fréquentation. L'exposition est très bien reçue par le public – il s'y presse – mais aussi par la critique. Cette dernière, quand elle est hostile au Front Populaire, va jusqu'à écrire sous la plume de Robert Brasillach, par exemple, que cette exposition est un *« présent merveilleux »* dans lequel *« le Front Populaire n'était certes pour rien.*[1]*»* On peut penser que cette frange de la critique trouve dans cette exposition une présentation linéaire propre à l'histoire de l'art classique, aux accents positivistes. On peut également voir ici que les dirigeants culturels du Front Populaire restent attachés, malgré le tournant engagé alors, à certaines conceptions classiques de cette histoire.

Fréquentation des musées

Les dispositifs pédagogiques n'auraient pas de réel impact, si un effort vis-à-vis de la fréquentation des musées ne les accompagnait pas. Le Front Populaire se fixe comme objectif d'augmenter le nombre de visiteurs des musées, pour freiner l'appropriation élitiste de l'institution. De nombreuses dispositions vont donc dans ce sens, ce qui est réellement novateur. On peut citer par exemple la mise en place des Nocturnes du Louvre pendant lesquelles les salles sont ouvertes jusqu'à 23 heures les mercredi et samedi, c'est-à-dire à la veille des jours de repos pour les scolaires et les travailleurs. Le succès de cette opération, en terme de fréquentation, fait qu'elle est prolongée dans le temps. Notons que cette initiative est soutenue par *« la CGT et par le groupe de conservateurs et de militants qui étaient en train de constituer, dans le cadre des grèves, l'Association populaire des amis des musées.*[2]*»* Viennent ensuite les Mardis populaires du Louvre, où la visite nocturne est combinée avec un tarif réduit pour les travailleurs syndiqués et leurs familles. Ainsi le sous-

1 Cité par *Ibid.*, p. 259
2 *Ibid.*, p. 261

secrétaire d'Etat à l'Organisation des loisirs peut affirmer à raison : *« C'est sans doute la première fois que dans notre pays les travailleurs, en tant que tels, voient reconnaître leur droit éminent de participer à la culture commune.[1]»* A cela s'ajoute la volonté, non accomplie, de renforcer le maillage de musées sur l'ensemble du territoire, ou encore la volonté de mettre en place des musées de copies et de moulages. Ces Centres d'éducation artistique auraient été localement rattachés à *« un musée, une bibliothèque, une école, une "maison de loisirs", voire un centre syndical.[2]»* Grâce à ces différentes initiatives, on observe plus d'un doublement de la fréquentation du Louvre par exemple : 217 400 entrées en 1936, 507 700 en 1937[3]. Les différents dispositifs mis en place par le Front Populaire semblent donc porter leurs fruits, au moins en terme d'effectifs.

Les associations s'engouffrent dans la brèche

Il paraît essentiel d'insister sur le rôle joué par les associations dans ce succès. Tout comme la politique du Front Populaire n'est pas dissociable des mouvements de grèves et d'occupations qui l'accompagnent, mettant le gouvernement sous pression populaire, la politique culturelle du Front Populaire ne peut se résumer au volontarisme du gouvernement. Elle est largement appuyée par le mouvement populaire et par le réseau associatif et militant. On doit noter par exemple le rôle de l'APAM : Association populaire des amis des musées. Cette association organise notamment des visites d'expositions ou encore des conférences d'initiation. Mais sa force réside dans le fait qu'elle regroupe des *« professionnels des musées militants au sein du Rassemblement.[4]»* Ses membres sont des enseignants, des plasticiens, des animateurs de mouvement de jeunesse ou encore des syndicalistes. Jacques Soustelle, proche de Paul Rivet, y est parti prenante et écrit que les musées sont des *« instruments d'éducation collective d'une puissance insoupçonnée », « il ne faut pas*

1 Cité par *Ibid.*, p. 261
2 *Ibid.*, p. 263
3 *Ibid.*, p. 261
4 *Ibid.*, p. 264

seulement que les masses viennent aux musées » mais aussi *« qu'elles agissent »* sur ces institutions[1]. L'association met en place un organe intitulé *Le musée vivant*. L'originalité de l'APAM réside dans la diversité de ses animateurs, entre hommes et femmes de musée et militants syndicaux, entre enseignants du primaire, du secondaire et du technique. Ses statuts illustrent ses objectifs culturels en tant qu'objectifs politiques : *« mettre les musées au service des masses », « favoriser les échanges intellectuels (...) entre les travailleurs et la jeunesse.[2]»* Au-delà des visites organisées par cette association, des débats sont mis en place où est favorisée l'expression directe du public. De plus, des expositions itinérantes sont organisées, comme des expositions d'initiations artistiques au sein des entreprises, ou des visites pour publics scolaires. Sur cent trente collectifs adhérents à l'APAM, une quarantaine étaient des organisations ou des sections syndicales[3]. Preuve de l'originalité et du volontarisme démocratique de cette association, c'est elle qui organise la *« grande fête populaire du Musée de l'Homme »*, inaugurant son ouverture durant l'été 1938. Son l'objectif est la célébration de *« la prise de possession des musées par le public nouveau que nous y avons amené.[4]»* Cette fête, chant du cygne de la culture front-populaire, mêle sur une journée inaugurations des espaces muséographiques, tombola et buffet populaire.

La période du Front Populaire assoit le musée comme service public et tente d'en faire un espace public populaire. Il paraît important de retenir les dispositifs pédagogiques qui furent mis en place, le souci d'ouverture des établissement au plus grand nombre, le rôle des associations militantes dans l'appropriation populaire des musées. Ce dernier point, en particulier, permet de questionner l'efficacité, peut-être contradictoire, de l'Etat dans les politiques culturelles. Ce que le mouvement associatif permet de réaliser alors en terme de démocratisation va bien plus loin que ce que l'interventionnisme culturel préconise. D'un point de vue patrimonial, retenons également l'ouverture du champ aux cultures populaires dans la mise en place du musée des ATP et des

1 Cité par *Ibid.*, p. 264
2 Cité par *Ibid.*, p. 265
3 *Ibid.*, p. 266
4 Cité par *Ibid.*, p. 266

écomusées. La gauche affirme son attachement à l'institution muséale et veut en faire un outil de sa politique. La population montre son intérêt pour des institutions qui sont mises à sa disposition, non seulement par leur ouverture, mais aussi par les dispositifs de diffusion plus proches de la vie quotidienne. Ce que la période réactive comme question déjà soulevée par notre discussion, c'est la dualité de l'espace public qui s'exprime dans l'espace muséal.

Front populaire, fronts démocratiques

L'épisode du Front Populaire engage, pour notre argumentation, une réflexion théorique sur l'appropriation oppositionnelle des structures liées à la publicité bourgeoise consacrées dans et par le principe républicain. Ce qui ressort des propos de la critique élitiste, c'est à nouveau une dénonciation du scandale démocratique. Ce que l'on observe en filigrane, c'est que chaque moment démocratique trouble un ordre institutionnalisé, qui perçoit ces moments comme autant d'anormalités politiques.

Au-delà de l'institution : l'espace

Ce qu'une histoire des institutions retient, c'est l'engagement de l'Etat. L'étude de la période du Front Populaire ne déroge pas à la règle. Plus diffus, plus difficile à saisir dans cette période est l'élan impulsé par le réseau associatif et le mouvement d'éducation populaire. En posant la question du loisir notamment, contre laquelle se dressent les élites, la période ouvre de fait le débat sur l'abstraction des relations sociales : le loisir s'oppose au travail. Ce que la période du Front Populaire marque alors, au-delà de l'interventionnisme culturel, c'est une intervention populaire et diffuse, et, le questionnement des relations sociales qu'elle engage. Déconnecter l'action de l'Etat pendant le Front Populaire du mouvement de grèves qui l'accompagne implique une cécité théorique. C'est ce qui transparaît dans l'histoire des politiques de la culture de cette période. Pour Pascal Ory, c'est une *« illusion »*, pour Philippe Poirrier, c'est un *« rendez-vous manqué. [1]»* Pour nous, c'est l'occasion de questionner théoriquement la publicité bourgeoise telle qu'elle s'est formalisée dans le principe républicain et en particulier dans l'administration des prérogatives

1 Philippe Poirrier, « Culture populaire et politique culturelle en France : un rendez-vous manqué ? » in Thomas Antonietti, Bruno Meier et Katrin Rieder (dir.), *Retour vers le présent. La culture populaire en Suisse.* 2008, Baden, Hier+jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, pp. 176-183

culturelles de l'Etat. Ce que la période engage comme réflexion, c'est la remise en question de l'exclusivité de la publicité bourgeoise. Ce que nous avions commencé à pressentir plus haut, prend ici une forme particulière qu'il convient de discuter plus précisément. La question qui se pose à nouveau est celle de savoir si l'on peut réduire l'espace public au seul espace public bourgeois. Au détour de cette réflexion, la question démocratique se précise et se dresse contre le principe républicain.

Récapitulons. La conceptualisation habermassienne présente l'intérêt d'établir un lien clair entre la pensée libérale, et donc les modalités de l'action démocratique, et le principe républicain. L'espace public, tel qu'il est conceptualisé par J. Habermas, s'appuie sur l'idée kantienne d'une « République des savants ». Cette dernière implique l'exclusion politique de larges pans de la société : ceux qui ne disposent pas des moyens légitimes de communiquer. J. Habermas permet ainsi de comprendre la manière dont s'est constitué l'espace public bourgeois. De son ouvrage on retiendra ce qui se rapporte à notre objet de recherche, à savoir en quoi cet espace public et les modalités de la publicité qu'il met en place sont propres à une certaine définition de la république en tant que régime politique positif incarné dans une raison d'Etat. La deuxième partie de la réflexion de J. Habermas concerne une reféodalisation de l'espace public par les intérêts privés. Cette évolution de l'espace public bourgeois serait liée à l'avènement de l'Etat social, qui rapproche les sphères privées et publiques. L'espace public perd alors ses fonctions critiques pour ne produire que de l'acclamation et du consensus. En lieu et place de la critique qui est mise en exercice à travers l'espace public historique, les formes modernes de la politique ne laisseraient de place qu'à la démonstration et la manipulation. Malgré cet effacement de la raison critique, au profit d'une opinion publique reféodalisée, J. Habermas soutien que c'est encore dans la publicité définie et reconnue par l'Etat que s'articulent les expressions politiques :

« Néanmoins, il ne faut pas renoncer au concept d'opinion publique au sens où il constitue

un paradigme, puisque la réalité constitutionnelle de l'Etat-social doit être comprise comme le processus au cours duquel une sphère publique politique se réalise, c'est-à-dire que l'exercice du pouvoir social de la domination politique y est effectivement soumis au principe démocratique de Publicité. [1]»

C'est donc à travers l'action des partis politiques, de leurs membres, des fonctionnaires, qu'on peut comprendre les nouvelles formes de communication politique. Quant aux autres, leur expression est désintégrée.

« En effet, le contexte de communication spécifique à un public de personnes privées faisant usage de leur raison s'est désintégré ; l'opinion publique qui autrefois s'y formait s'est d'une part décomposée en opinions informelles de personnes privées qui ne forment plus un public, d'autre part concentrée dans des opinions formelles des institutions qui ont une réelle efficacité "publicistique". [2]»

Retenons de cette approche le fait que les formes étatisées de la politique désintègrent en effet l'expression plurielle et polémique du plus grand nombre, et systématiquement de ceux qui ne disposent pas des moyens légitimes pour accéder à la publicité. Il est également essentiel, suivant J. Habermas, de comprendre en quoi des formes privées, économiques en particulier, ont investi l'espace public et y jouent un rapport de force au service de leurs propres intérêts. C'est ce qui semble se manifester aujourd'hui et que nous étudierons plus loin. Un problème demeure. Si la présence du public est une occasion démocratique dans l'espace muséal, ne convient-il pas d'admettre la diversité sociale de ces publics. En ce sens, les visiteurs des musées sont la trace d'une expression illégitime au sein de la publicité bourgeoise ou légitime. C'est bien ce que semble engager la période du Front Populaire en faisant entrer les classes laborieuses dans l'institution. Si la simple présence des publics est bien une manifestation de la question démocratique dans l'espace

1 Jürgen Habermas (1992), *Opus cité*, p. 255
2 Jürgen Habermas (1992), *Opus cité*, p. 258

muséal, il convient de les percevoir dans ce qu'ils ont de « non-identique », dans le trouble qu'ils impliquent dans le partage du sensible et dans une vision réifiée du social.

On peut alors se demander, à partir d'une définition insaisissable des publics – qui serait une non-définition – , s'il n'existe pas aussi une publicité illégitime. En d'autres termes, s'il n'existe pas une politique exprimée en dehors de l'espace public bourgeois, qu'il soit ou non reféodalisé. C'est ce qu'avance Oskar Negt en proposant une théorie de l'espace public oppositionnel[1]. L'essentiel de l'argumentation de O. Negt semble tourner autour de la question salariale mais on peut aisément l'élargir. Dans cette proposition, l'abstraction créée par les modes de production s'oppose à l'expérience vivante des travailleurs :

> *« La conscience dont la société bourgeoise dispose, au vu de sa propre expérience et de son organisation, trouve une analogie constante dans la production généralisée de marchandises, telle qu'elle fonctionne réellement. Le processus d'abstraction de la valeur qui fonde celle-ci et qui s'est étendu à travers le monde entier (...) sert ici de modèle et se cristallise dans des lois, c'est-à-dire dans la généralisation des activités étatiques et publiques. (...) Les structures de cette tradition bourgeoise déterminent, aujourd'hui encore, les pratiques de production et de vie du présent. [2]»*

Ainsi l'espace public bourgeois ne traite l'expérience qu'en tant que technique. Cela signifie que l'espace public bourgeois est soumis à l'espace privé de production. De manière plus tranchée que J. Habermas, et en réponse à ce dernier, O. Negt avance qu'on ne peut traiter l'espace public de manière unitaire. L'espace public bourgeois est lui-même soumis à des contradictions, en particulier celles liées aux conditions de l'échange économique et à ses oppositions. Si l'espace public bourgeois s'est réalisé dans la République, il reste contrarié par un espace public oppositionnel qui pose la question démocratique.

1 Oskar Negt, *L'espace public oppositionnel.* 2007, Paris, Payot, 236 p.
2 *Ibid.*, p. 58

Ce que cherche alors à montrer O. Negt, c'est que l'ensemble des expériences ne correspond pas de manière essentielle aux cadres à travers lesquels elles sont censées se forger.

> *« A côté de la production de la plus-value qui lui est imposée, la force de travail vivante a toujours donné naissance à sa propre production, à savoir l'imagination. [1]»*

La capacité à imaginer, qui rappelle la pensée de Ernst Bloch, est une mise à distance des rapports de production, de domination, d'autorité et de soumission, consacrés dans et par l'espace public bourgeois. Toute expérience ne s'exprime donc pas à travers ce dernier prisme. Au contraire, ce que O. Negt nomme l'expérience vivante contrarie l'ordre définit par l'espace public légitime.

> *« L'espace public prolétarien exclut l'espace public bourgeois, dans la mesure où le premier dissout les éléments constitutifs du second, qui sont pour partie détruits, pour partie assimilés. L'espace public bourgeois procède de même, obéissant à des intérêts diamétralement opposés, avec toute sorte d'espace public prolétarien qui n'est pas en mesure de s'appuyer sur un contre-pouvoir, afin de mettre en échec l'attaque dont il fait l'objet. [2]»*

Ce qui apparaît à travers l'idée d'un espace public oppositionnel, c'est que toute forme d'intervention politique ne se condense pas forcément dans les formes instituées de l'Etat. Ce mouvement de rejet-intégration est manifeste dans l'espace muséal pendant la période du Front Populaire, marquée par les références à la Révolution, mais aussi par les formes de délibérations vivantes qui évoluent à l'ombre des initiatives institutionnelles. L'institutionnalisation est bien sûr une suite possible à une intervention politique venant d'un en-dehors. Elle n'est pas pour autant une suite logique et inévitable. L'idée d'un espace public oppositionnel, construit sur des sensibilités divergentes, issu d'une altérité au sens large, dans l'en-dehors ou à la marge de l'institution, sur la subjectivité des sujets, peut être une manière de définir la question démocratique telle que nous l'entendons.

1 *Ibid.*, p. 79
2 *Ibid.*, p. 82

Le problème méthodologique posé par cette approche est celui de la captation des expressions propres à cet espace. La question démocratique continue à résister à la définition normative en étant difficile à observer. L'espace public oppositionnel est forcément hétérogène et ses manifestations ne sont pas évidentes à repérer.

> *« Mon premier souci est de rendre visible les formes alternatives et collectives donnant une expression publique aux besoins humains qui transgressent la cage d'acier des représentations dominantes, médiatisées. (...) Il s'agit (...) d'un espace public qui accueille l'expérience immédiate et sensible. [1]»*

L'espace public oppositionnel exprime les refus des catégories frustrantes imposées, faisant écho au concept d'anti-pouvoir de John Holloway :

> *« Revendiquer une théorie de l'anti-pouvoir revient à essayer de voir l'invisible, d'écouter l'inaudible. Tenter une théorie de l'anti-pouvoir revient à errer dans un monde encore inexploré. [2]»*

C'est ce qui pour notre part, nous pousse à nous demander si on ne pourrait pas construire une définition négative de la question démocratique et, partant, une définition négative des publics qui prendrait en compte l'activation du scandale démocratique par leur simple présence. L'apport de O. Negt à notre réflexion sur la démocratie se trouve alors du côté de l'expérience vivante et de la subjectivité. L'espace public oppositionnel permet de comprendre de quelle manière va être contrarié un espace public institutionnalisé et objectivant. On empruntera cette dichotomie de l'espace public à l'auteur et, on admettra donc, que l'expression de la question démocratique peut relever d'un espace public oppositionnel, d'un anti-pouvoir, qui transgresse les fonctions normatives de l'espace public bourgeois. Ramené dans le flot de notre discussion, la publicité légitime étant identificatrice (ou réifiante), la publicité illégitime représentée par un espace public oppositionnel

1 *Ibid.*, p. 216
2 John Holloway (2007), *Opus cité*, p. 43

engage un combat contre les identités et les identifications.

Espace public et république

Si nous cernons maintenant mieux l'espace et le temps de la question démocratique, il convient de préciser en quoi ils s'opposent au principe républicain. Si la philosophie des Lumières fournit une base idéalisée à la pensée politique républicaine, c'est aussi dans la nouvelle configuration sociale nécessaire au régime républicain que l'on peut évoquer le principe républicain. On peut entendre la notion d'espace public bourgeois telle qu'elle est conceptualisée par J. Habermas de la même manière que l'on peut appréhender les principes de la république éclairée en terme de fermeture et d'exclusion par le travail institutionnel. En effet, quand J. Habermas narre la construction de l'espace public, il raconte la manière dont la bourgeoisie cherche à créer les moyens de la mise en débat du politique. Parler de l'espace public au sein de la république, c'est donc rappelons-le, évoquer quelles formes démocratiques se mettent en place au sein du régime républicain, mais aussi quelles exclusions elles impliquent. C'est en effet la question de la prise de décision, et de ses modalités, qui est traitée. D'un point de vue plus pragmatique, c'est de la relation à l'Etat, c'est-à-dire le mouvement contradictoire d'augmentation et de limitation de son emprise, dont il est question quand on parle de la construction de l'espace public bourgeois.

Revenons sur la conceptualisation de J. Habermas en ce qui concerne la construction historique de l'Etat libéral bourgeois. Chez l'auteur, il y a une mise en évidence des filiations entre philosophie des Lumières, république et espace public. L'espace public se définit comme le lieu abstrait où s'affrontent les divergences politiques, où s'exerce l'usage de la Raison et de la critique. C'est à partir de cette définition de l'espace public que l'on peut, à la suite de J. Habermas, évoquer ce qu'est l'opinion publique et par extension, pour ce qui nous intéresse, la préoccupation artistique et

culturelle républicaine. La constitution de l'espace public s'appuie sur une séparation entre les sphères publiques et privées. Cette séparation signifie une distinction entre les affaires communes d'une communauté et cette communauté elle-même. Cela rappelle évidemment les principes de la république kantienne, mais cette conceptualisation permet d'aller plus loin car elle met en évidence quels types de médiation existent entre le privé et le public. Cette médiation est selon J. Habermas la mise en débat rendue possible par la publicité. La limite qu'elle implique est, comme nous l'avons déjà mentionné, que cette publicité ne s'applique qu'à un certain public. En l'occurrence, dans l'histoire de la construction républicaine, aux hommes bourgeois cultivés. C'est une publicité normative et exclusive. En ce sens on retrouve dans la théorisation de J. Habermas, les liens entre la pensée des Lumières et la république. La république éclairée est morale et va dans le sens du bien commun, tant qu'elle permet de limiter l'expression de tous. L'espace public bourgeois est donc une manière de comprendre le principe républicain, mais en contre-jour. En effet, il permet de le définir à partir de la question démocratique, ou plus exactement à partir de l'exclusion de la démocratie, l'institutionnalisation de la puissance oligarchique. C'est en ce sens que la question démocratique ne se laisse pas définir. Dans le cas du musée national, l'institutionnalisation de la culture cultivée est

> *« l'emprisonnement des forces productives esthétiques en tant que forces de déplacement du réel, susceptibles de faire rebondir sans cesse les unes sur les autres et de métamorphoser les éléments, que l'on croit invariants, d'agencement du monde. [1]»*

Ce que J. Habermas mentionne également, et que nous devons garder à l'esprit, c'est que la normalisation des rapports entre le public et le privé s'établit sur une exigence économique, celle de l'échange de marchandise. Suivant la pensée de T.W. Adorno et M. Horkheimer, prolongée par O. Negt et J. Holloway, c'est cette exigence qui va finalement formaliser tout type de relations sociales, évacuant tout ce qui ne relève pas de l'utilitarisme marchand. Mais l'intérêt de l'histoire que propose J. Habermas est également de montrer comment ces nouvelles dispositions économiques et sociales

1 Jean-Marie Vincent (1987), *Opus cité*, p. 137

naissent dans une élaboration du goût bourgeois et dans sa mise en discussion publique. C'est précisément à partir de là que s'élabore un musée républicain sur le modèle d'un espace public bourgeois. Or, il est possible et nécessaire de dépasser l'exclusivité de cette publicité. Tout comme il est nécessaire de voir au-delà de la reféodalisation de l'espace public telle que la théorise J. Habermas pour ne pas succomber à une théorie de la fin de la politique. C'est donc sur la subtilité de l'agir politique et la difficulté de sa captation que nous devons nous pencher.

La tension propre à l'interventionnisme culturel du Front Populaire se situe dans le conflit entre la volonté pédagogique exprimée au sommet de l'Etat républicain et son appropriation par la nébuleuse associative. C'est bien à ce titre que la notion d'éducation populaire, mise en perspective avec celle de loisir, réactive avec force l'occasion démocratique contre l'abstraction des relations sociales institutionnalisée dans l'Etat. La dimension pédagogique des politiques culturelles du Front Populaire s'inscrit pourtant dans la logique d'un socialisme scientifique qui n'établit pas de critique de la Raison mais s'appuie au contraire sur sa scientificité. Jean-Marie Vincent nous dit :

> *« Le socialisme se situe dans le prolongement d'un mouvement de sécularisation qui détrône les dieux, dissipe les mythes, affaiblit les traditions au profit de la prose sèche de systèmes d'évaluation et d'appréciation des activités sociales et de l'environnement naturel. Il n'est par conséquent pas accompagné par un mouvement de sécularisation dialectique, tel qu'il est défini par Ernst Bloch, comme mouvement de ré-appropriation de tout ce que le mythologique-religieux contient et condense d'aspirations inassouvies, d'intuitions non explicitées sur des rapports non contraignants à l'existence, de refus de l'oppression et de la domination à l'encontre du théologique-théocratique. [1]»*

Mais l'action de la nébuleuse associative, en ce sens qu'elle développe la fréquentation muséale en affirmant aux visiteurs que ces biens culturels exposés leur appartiennent, n'a en fait aucun moyen de canaliser l'activité sensible et intersubjective qui se met alors en mouvement. Une activité que le

1 *Ibid.*, p. 136

dynamisme des pratiques amateurs qui se développent à l'époque vient confirmer par ailleurs. S'il y a bien un *« rendez-vous manqué* [1]*»* dans la période du Front Populaire pour reprendre les termes de P. Poirrier, c'est celui inévitable entre l'objectivation institutionnelle et les parts subjectives et sensibles en mouvement. Plus qu'une évolution structurelle, c'est cette dynamique oppositionnelle, inscrite largement dans une contestation de l'abstraction des relations sociales, qu'illustre l'époque du Front-Populaire. Cette approche historique et conceptuelle pousse donc à voir au-delà de l'ambition affichée par les institutions de l'Etat. La suite de l'histoire du musée national et des politiques culturelles va montrer l'urgence exprimée par l'interventionnisme culturel à construire ce rendez-vous impossible. La Cinquième République en particulier réaffirme la dimension oligarchique de l'institution muséale, ferme les brèches ouvertes pendant le Front Populaire, tout en imaginant une synthèse nouvelle pour l'espace muséal. Un nouveau visage du musée national apparaît : le musée imaginaire.

1 Philippe Poirrier, « Culture populaire et politique culturelle en France : un rendez-vous manqué ? » in Thomas Antonietti, Bruno Meier et Katrin Rieder (dir.), *Retour vers le présent. La culture populaire en Suisse.* 2008, Baden, Hier+jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, pp. 176-183

Le musée imaginaire (1940-...)

La politique culturelle de l'Etat français

Malraux, la révolution administrative

Le ministère des affaires culturelles face à Mai 68

Lang, la redéfinition culturelle

Une synthèse incertaine

Le musée national dans l'interventionnisme culturel

Un espace tendu et contradictoire

L'évolution historique des politiques culturelles françaises trouve son moment suivant dans la seconde moitié du vingtième siècle. Tous les ouvrages évoquant l'histoire de l'intervention culturelle de l'Etat sur le tournant majeur de l'interventionnisme culturel incarné dans la création d'un ministère d'Etat aux Affaires culturelles en 1959. Le virage ultérieur est amorcé par l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981, date avant laquelle il faut évoquer l'inflexion de Mai 1968. Mais avant de s'intéresser à l'évolution des politiques culturelles et des musées en particulier dans l'instauration de la Cinquième République et ses développements, interrogeons-nous sur l'ambition culturelle de l'Etat français sous le régime de Vichy.

La politique culturelle de l'Etat français

Quelques ouvrages et articles traitent la politique culturelle de Vichy, qu'ils lui soient consacrés ou simplement qu'ils l'évoquent. Notons en particulier ceux de Jean-Pierre Rioux, *La vie culturelle sous Vichy*[1], *Ambivalences culturelles*[2], ou encore, *Le projet culturel de Vichy*[3] de Christian Faure. Chacun d'entre eux montre la surprenante continuité administrative de l'interventionnisme culturel pendant cette période, alors que celle-ci est souvent perçue comme une parenthèse relevant de l'exception. La gestion culturelle de l'Etat de l'Etat français s'inscrit dans la continuation de celle du Front Populaire. Bien que ses équipes dirigeantes soient démantelées, les échelons inférieurs de l'administration culturelle restent sensiblement les mêmes. Certaines personnalités importantes du Front Populaire traversent même la période : c'est le cas de Jacques Jaujard à la direction des Musées nationaux, ou de Georges-Henri Rivière au Musée des Arts et Traditions Populaires par exemple. Jeanne Laurent elle-même conserve son poste aux Affaires théâtrales. Cette continuité est paradoxalement liée à la reprise en main des affaires culturelles et par la centralisation exacerbée de l'Etat. Vichy utilise, comme d'ailleurs dans le reste des corps d'Etat, les structures existantes pour développer sa gouvernance. Au niveau culturel, l'expérience et l'engagement associatif sont balayés, mais la direction des Beaux-Arts est renforcée. Elle est même élevée au rang de secrétariat général aux Beaux-Arts en 1941. Celui-ci est alors composé de six bureaux, dont un dédié aux musées.

Cette continuité n'empêche évidemment pas le gouvernement de chercher les moyens d'appliquer les principes de la Révolution Nationale à l'administration de la culture. C'est l'exaltation de la patrie qui revient au centre de l'action culturelle. On retrouve ainsi, dans le domaine des musées en

1 Jean-Pierre Rioux (dir.), *La vie culturelle sous Vichy*. 1990, Bruxelles, Complexe, 412 p.
2 Jean-Pierre Rioux, « Ambivalences culturelles (1940-1941) », in Jean-Piere Azema et François Bedarida (dir.), *La France des années noires, tome I*. 1993, Paris, Seuil, pp. 515-536.
3 Christian Faure, *Le projet culturel de Vichy. Folklore et révolution nationale. 1940-1944*. 1989, Paris-Lyon, CNRS-PUL, 335 p.

tout cas, l'obsession des républicains conservateurs de la Troisième République d'élever le goût et le talent national et d'inculquer le patriotisme. Un des personnages importants du régime de Vichy, Georges Hilaire, secrétaire général pour l'Administration dès 1942, nommé secrétaire général aux Beaux-Arts en 1944, est convaincu que *« c'est à l'Etat qu'il appartient de constater la nécessité d'une réforme du goût. »* Cette tendance s'accentue dans les derniers moments du régime alors que le secrétariat aux Beaux-Arts développe une condamnation de plus en plus forte de la liberté de l'art. Fort de ces motivations idéologiques, le régime de Vichy poursuit le mouvement de réforme administrative entrepris sous le Front Populaire. Pour ce qui nous intéresse, les musées nationaux s'organisent alors de manière toujours plus homogène. Le réseau muséal français est restructuré, le statut des musées est défini par la loi de 1941. Ainsi, la Direction des Musées reprend la main dans les musées de province et leur insuffle une dimension administrative calquée sur celle des musées nationaux parisiens. Dans le même mouvement, le statut de conservateur est précisé et rejoint celui des fonctionnaire d'Etat. En outre, et c'est un point important pour l'histoire du musée du Louvre qui abrite les collections les plus prestigieuses, la sauvegarde archéologique est modernisée. La loi du 27 septembre 1941 permet ainsi une protection du sol français.

Toutefois les grands musées perdent de leurs fonctions essentielles : le Louvre par exemple est quasiment vidé de ses collections. Dès 1938, Jacques Jaujard organise des convois d'œuvres à destination de lieux tenus secrets[1]. La *Kunstschutz*, commission allemande de protection des œuvres, les localisera sans pour autant les réquisitionner, malgré la consigne personnelle d'Hitler. Pendant l'Occupation, la *Sonderstab Bildende Kunst*, personnel spécial pour l'art pictural, se livre pourtant à un pillage systématique des collections publiques, et des collections privées qui sont confisquées aux Juifs. Des salles du Louvre ainsi que le musée du Jeu Paume servent alors de lieu de stockage, les dignitaires nazis viennent s'y servir en œuvres d'art pour leurs résidences

1 Claire Bommelaer, « Le Louvre sur les route de l'exode », in *Le Figaro*, 1er août 2010.

personnelles ou pour enrichir le projet d'un Führermuseum[1]. La conservatrice du Jeu de Paume, Rose Valland, profite de ce stockage temporaire pour dresser clandestinement la liste des œuvres spoliées, ce qui permettra de nombreuses restitutions[2].

Plusieurs enseignements peuvent être tirés de la période dite de « l'Etat français ». Tout d'abord, l'administration de la culture est désormais définitivement installée. En ce sens, l'histoire des politiques culturelles permet de voir que la Troisième République a bien établi un système définitif. Les structures administratives de la République se maintiennent du Front Populaire à Vichy, quand bien même elles visent des objectifs différents. L'administration culturelle en est une illustration significative : il ne s'agit plus d'exalter la popularisation mais le patriotisme. D'autre part, le retour à la préoccupation nationale fait clairement apparaître cette catégorie comme une catégorie conservatrice et autoritaire. De manière rétroactive, cela appuie l'idée selon laquelle le régime définitif promu par la Troisième République, dans lequel se retrouve Vichy, est plus conservateur que progressiste. Au-delà de l'enjeu culturel qui nous préoccupe, ce que cette période met en évidence, c'est la continuité de l'Etat en général sous l'occupation et la collaboration. Les politiques culturelles ne sont pas une exception à cette évolution historique. L'administration de la culture a trouvé sa place naturelle dans l'action de l'Etat, et se voit tour à tour réinvestie par les régimes de gouvernements qui se succèdent. Cela illustre les prolongements crispés des formes administratives proposées par la république définitive, et partant que l'administration de la culture, et donc le système muséal, est une manière de caractériser et d'illustrer les orientations et les fondements de l'Etat.

1 Sarah Gensburger, *Le Louvre pendant la guerre : regards photographiques 1938-1947*. 2009, Paris, Le Passage, 158 p.
2 Corrine Bouchoux, *Rose Valland, résistance au musée*. 2006, La Crèche, Geste, 134 p.

Malraux, la révolution administrative

Au lendemain de la guerre, les politiques culturelles publiques souffrent du manque de volontarisme politique. Toutefois l'idée de « démocratisation » du Front Populaire est réactivée par le Conseil National de la Résistance, bien qu'il n'ait pas d'ambition culturelle très marquée. Le préambule de la constitution d'octobre 1946 stipule tout de même que la nation garantit *« l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et la culture. [1]»* C'est la même année qu'est fondé dans le sillage de l'UNESCO, l'ICOM, International Council of Museum qui définit, dans son code de déontologie des musées, l'institution muséale comme faisant *« des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation. [2]»* C'est l'histoire du musée français issu des Lumières qui semble alors être consacrée. Georges-Henri Rivière est le premier directeur de cette institution internationale.

Malgré un désengagement passager, une Direction générale des Arts et Lettres est mise en place. Jacques Jaujard, directeur des Musées nationaux, du Front Populaire à Vichy, est nommé à sa tête et le restera jusqu'à la veille de la mise en place de la Cinquième République. C'est également durant cette période que l'art moderne fait son entrée dans les collections nationales : le Musée national d'art moderne ouvre ses portes en 1947. Le travail de structuration du système muséal se poursuit, notamment avec l'ordonnance du 13 juillet 1945 et la mise en place d'une inspection générale des musées. Enfin, l'idée de la création d'un véritable ministère chargé de coordonner l'action culturelle de l'Etat fait son chemin parmi les administrateurs culturels. C'est la Cinquième République et Charles de Gaulle qui réalisent ce dessein. En 1959, le ministère des Affaires culturelles est créé,

1 Cité par Philippe Poirrier (2000), *Opus cité*.
2 Voir Sid Ahmed Baghli, Patrick Boylan, Yani Herreman, *Histoire de l'ICOM (1946-1996)*. 1998, Paris, ICOM, 103 p.

André Malraux est nommé à sa tête. Pour la première fois, les préoccupations culturelles de l'Etat trouvent un véritable portefeuille ministériel et sont détachées du ministère de l'Education nationale. Pour de nombreux auteurs, à l'image de Philippe Urfalino, cet événement marque l'invention des politiques culturelles, comme le laisse entendre le titre de son ouvrage important qui prend 1959 comme date de référence : *L'invention de la politique culturelle*[1]. Mais on peut se demander en quoi cet événement est réellement innovant en dehors de la transformation administrative qu'il amorce. Il est vrai que c'est la première fois dans l'histoire qu'un personnage de très grande renommée occupe des fonctions dans l'administration de la culture. Il est d'ailleurs admis que ce ministère d'Etat fut créé pour pouvoir garder au gouvernement A. Malraux, jusque là ministre délégué à la présidence du Conseil et pouvoir bénéficier de son prestige. A. Malraux est alors le seul intellectuel important proche de la majorité gaulliste[2] et il ne quittera le ministère des Affaires culturelles qu'en 1969, quand C. de Gaulle quittera le pouvoir. Reste à savoir ce qui caractérise le ministère Malraux, quels tournants il engage et en quoi ceux-ci constituent une rupture avec les formes antérieures d'interventionnisme culturel. Quelles innovations du système muséal ont été introduites par l'auteur du *Royaume-Farfelu* et du *Musée imaginaire* ?

Fait inédit dans l'histoire de l'interventionnisme culturel, A. Malraux est proche des mouvements d'avant-garde artistique. C'est sous son impulsion que les collections nationales s'ouvrent plus largement à elles et que la méfiance académique laisse la place à un certain encouragement de la création contemporaine. Pour le système muséal, cela est important dans la mesure où le fond muséologique évolue radicalement. Pour autant, c'est toujours à une revendication et une fierté nationale que les œuvres alors acquises sont rattachées. L'organigramme du ministère prend une forme qu'il conserve presque encore aujourd'hui malgré le resserrement récent des Directions. Le principe est de diviser les domaines culturels en Directions (archéologie, inventaire, théâtre, musée,

1 Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*. 2004, Paris, Hachette, 428 p.
2 Charles-Louis Foulon, « André Malraux, ministre d'Etat et le ministère des Affaires culturelles de (1959-1969) », in *De Gaulle et Malraux*, 1987, Paris, Plon, p. 221-240

architecture, cinématographie, archives) tout en coordonnant leurs actions à travers une Direction de l'Administration Générale, le tout supervisé par le ministre et son cabinet[1]. Notons également le projet des Maisons de la Culture, ces « cathédrales » telles que les imaginait A. Malraux. Il ne faut pas les confondre avec les Maisons des Jeunes et de la Culture que l'on trouve un peu partout sur le territoire, issues elles du Front Populaire. Seules huit Maisons de la Culture seront créées pendant la décennie du ministère Malraux contre les vingt prévues. Ce projet semble pourtant bien incarner l'ambition malruxienne d'une rencontre sans médiation entre l'œuvre et l'individu. L'ambition de A. Malraux est de doubler l'institution muséale, avec cet espace intermédiaire exposant des pièces issues des collections nationales et des acquisitions issues de la création contemporaine. Mais alors qu'elles proclament la décentralisation culturelle, elles restent en fait attachées artistiquement au ministère. Plusieurs conflits éclatent alors et certaines maisons de la Culture se voient municipalisées avant même leur ouverture. L'échec de ce projet illustre bien la manière dont le ministère Malraux, présenté comme un tournant historique, reproduit en fait la longue tradition de l'interventionnisme culturel d'un Etat centralisateur. Il évoque aussi les oppositions qu'il rencontre.

Revenons aux fondements de ce ministère pour saisir à quel point il serait novateur. Selon le décret de création du ministère, du 24 juillet 1959,

> *« le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience de notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent. [2]»*

Si l'on sent dans cette attribution l'attention nouvelle portée à la création, on peut toutefois se demander si cette mission ne s'inscrit pas dans la continuité de celles évoquées plus haut en retraçant l'histoire du système des Beaux-Arts. Au vu de ce décret, le jeune ministère, alors que ses

1 Geneviève Poujol, *La création du ministère des affaires culturelles. 1959-1969. Eléments pour la recherche*. 1993, Paris, DEP-Ministère de la Culture, 208 p.
2 Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère des affaires culturelles.

missions sont présentées comme inédites, ne fait que fixer la volonté plus que centenaire de l'Etat de construire et diffuser un patrimoine national. Certes, on peut relever l'ambition affichée d'orienter l'action de l'Etat vers un large public. Mais on devra se demander quel traitement est réservé à ce dernier. A ce point de notre réflexion, on doit remarquer que les véritables innovations sont administratives et budgétaires.

Comme nous l'avons vu, la question des publics a toujours été centrale dans le musée. Il s'est toujours agi pour l'Etat d'éduquer et d'élever le goût par le biais de ses prérogatives culturelles. Or ces missions n'ont de sens que dans la mesure où elles s'adressent à un public. Quel que soit l'idéal encouragé par la diffusion des arts, par leur mise en exergue dans un espace public, c'est bien leur publicité qui fonde leur utilité politique. Comme cela a été développé plus haut, la présence du public, même quand elle est problématique pour les experts et les amateurs éclairés, reste le pôle de légitimation de l'intervention de l'Etat dans le champ culturel. C'est particulièrement clair dans le cas de l'Etat républicain et du libéralisme qu'il invoque. Mais A. Malraux soutient lui-même, que le public ne doit et ne peut pas être éduqué dans les institutions culturelles, ce qui renvoie directement au rôle des musées nationaux et leur accès libre. Pour le ministre écrivain, c'est une rencontre directe entre l'œuvre et le public qu'il faut favoriser.

On serait tenté de croire que cette orientation symbolise la rupture entre l'interventionnisme culturel et l'Education nationale à l'instar de nombre d'historiens de la culture. Mais on négligerait un point essentiel. Cette approche émane directement de la philosophie développée par A. Malraux. Il rompt ainsi avec le tournant qu'incarnait le Front Populaire et revient à une conception tout à fait anachronique de l'art. Il postule l'aura de l'œuvre, ou un retour à sa suspension esthétique, c'est-à-dire une dimension kantienne, promue par un Etat républicain qui semble alors avoir achevé, *via* la constitution de 1958, un renversement total du libéralisme politique. De manière plus subtile que la

Troisième, la Cinquième République consacre l'encadrement institutionnel de la politique et de l'expression démocratique dans le jeu institutionnel. En effet, le ministère Malraux rompt avec les logiques d'éducation populaire imaginées en 1936[1]. Tout en y faisant référence, il déclare à l'Assemblée Nationale en 1963 :

> *« A l'époque du Front populaire, Léon Blum voulut créer une chose assez proche de ce que nous tentons. Avec Léo Lagrange, il fonda le premier ministère des loisirs, et pendant des années on a cru que le problème de la culture était un problème d'administration des loisirs. Il est temps de comprendre que ce sont deux choses distinctes, l'une étant seulement le moyen de l'autre.* [2]»

A. Malraux omet ici que les Beaux-Arts étaient en fait sous la tutelle de Jean Zay avec l'Education et que le lien avec le sous-secrétariat aux Sports et aux Loisirs de L. Lagrange se fit de manière extra-institutionnelle par l'action des associations du Rassemblement. Le refus de la pédagogie culturelle – c'est ce qui doit être considéré comme une rupture politique majeure sur fond de tensions sociales – s'inscrit typiquement dans le régime républicain de l'expression politique, dans la mesure où il consacre le discours de l'institution au détriment de tout autre. En l'occurrence, ce discours se présente comme un non-discours, ou en d'autres termes il présente la construction patrimoniale et sa réception comme des phénomènes naturels. Notre argumentation montre au contraire, que le patrimoine n'est pas un fait mais un processus en mouvement tendu. Cette nouvelle orientation des prérogatives culturelles de l'Etat, que le musée incarne une fois de plus de manière exemplaire, pourrait être considérée « d'anti-pédagogique », mais cette qualification ne suffit pas. Philippe Urfalino parle *« d'Etat esthétique »* pour qualifier cette période. Mais, mis en perspective avec le cheminement et la cristallisation de la philosophie des Lumières dans les institutions de l'Etat, c'est plutôt une expression du principe républicain, de la *police*, que l'on doit évoquer. Autrement dit, si l'esthétique et l'histoire de son élaboration peuvent être une entrée pour analyser

1 Philippe Poirrier, « L'empreinte du Front Populaire sur les politiques culturelles. », in Xavier Vigna (dir.), *Le pain, la paix, la liberté. Expériences et territoires du Front populaire.* 2006, Paris, Editions sociales, pp. 349-360

2 Cité par Philippe Urfalino (2004), *Opus cité*, p. 45

cette évolution des politiques culturelles, le plus petit dénominateur commun d'analyse des philosophies d'intervention de l'Etat dans le champ culturel, semble être son orientation républicaine.

Paradoxalement, alors que le refus de toute pédagogie est de mise, apparaît le Service des Etudes et Recherches (SER). Ce département du ministère existe encore aujourd'hui sous le nom de Département des Etudes, de la Prospective et de la Statistique (DEPS). C'est ce service qui met en place, sous l'impulsion d'Augustin Girard en 1960, les célèbres enquêtes sur les pratiques culturelles des français. Plus étonnant, c'est ce département du ministère qui va donner impulsion et crédit à une sociologie de la culture, qui se veut critique, en France. C'est par exemple le SER qui commande à Pierre Bourdieu et Alain Darbel l'enquête sur les publics des musées, *L'amour de l'art*, publiée en 1969. Celle-ci dénonce d'ailleurs l'absence de dispositifs pédagogiques dans les espaces muséaux. C'est, selon les auteurs, le principal frein à la fréquentation et à l'appropriation symbolique des musées. Cette critique bien fondée passe peut-être pourtant à côté d'autres enjeux importants de la relation entre les publics et les arts, nous y reviendrons. Il convient en tout cas d'insister sur ce lien entre la recherche académique et l'Etat républicain de la Cinquième République, qui rappelle, d'une part, la philosophie politique propre à la Troisième République et, d'autre part, la dimension politique de l'élaboration de la pensée scientifique.

Ce que le style Malraux va insuffler sur les politiques culturelles républicaines, c'est une certaine personnalisation. En effet, le ministre est bien plus qu'un homme politique. Il devient en quelque sorte un ambassadeur général de la France. A. Malraux multiplie les déplacements internationaux où il représente le pays. Cela est dû à son prestige d'écrivain engagé, mais surtout, la République française a besoin à la fin des années cinquante de se reconstruire une image glorieuse abîmée par la guerre d'Algérie notamment. D'autre part, la personnalité de A. Malraux permet de pallier le

manque de moyens du ministère, alors que les ambitions malruxiennes énoncées lors des discours publics ont du mal à trouver un cadre de réalisation administratif. Toutefois, l'engagement de A. Malraux pour chercher à faire augmenter le budget de son ministère et faire inscrire ses projets dans le Plan, est indéniable. Pierre Juquin, député communiste, lancera au ministre :

> *« Au vrai, la France n'a pas de ministre de la Culture, parce que le gouvernement, au lieu de dégager les moyens d'une politique culturelle, s'est contenté de choisir l'homme le plus habile pour gérer l'absence de moyens. [1]»*

Si A. Malraux incarne le visage culturel de C. de Gaulle, cette forte personnalisation des chefs d'Etats de la Cinquième République dans les réalisations culturelles restera de mise, en particulier dans la politique muséale. Difficile de déterminer si cela relève de la nouveauté, Philippe Poirrier écrit pour sa part :

> *« Pour autant, le style Malraux conforte une tendance pluriséculaire alors même que la nouvelle république renoue avec certains fastes et pratiques monarchiques. [2]»*

Le système muséal quant à lui ne connaît pas de grand bouleversement. Cela s'explique notamment par la puissance des échelons supérieurs du corps professionnel des musées. *« Tous les domaines ne sont pas touchés par les innovations. La direction des Musées de France a bien du mal à accepter la politique de Malraux [3]»* écrit P. Poirrier. Trois éléments importants sont tout de même mis en place. D'abord, A. Malraux lui-même encourage le prêt des œuvres à l'étranger pour les grandes expositions internationales. Ainsi *La Joconde* est exposée aux Etats-Unis en 1963 et la *Vénus de Milo* au Japon en 1964. C'est aussi pendant la décennie Malraux que s'affirme la volonté d'organiser de grandes expositions temporaires. Enfin, la loi de 1968 sur les dations – possibilité de s'acquitter de ses obligations fiscales en l'échange d'une donation d'œuvre d'art – deviendra un outil important d'enrichissement des collections nationales. Si le système muséal évolue peu pendant cette période,

1 Journal officiel de la République française. *Débats parlementaires à l'Assemblée Nationale*, 1967, p. 4764
2 Philippe Poirrier (2000), *Opus cité*, p. 72
3 *Ibid.*, p. 94

il est quand même profondément marqué, sans rencontrer de grandes réticences à ce sujet, par l'orientation philosophique de A. Malraux : la rencontre esthétique directe. Ainsi l'attention portée aux dispositifs pédagogiques pendant le Front Populaire est mise de côté. Pour conclure cette courte évocation de la décennie Malraux, qui sans représenter de rupture fondamentale est un moment important, notons un dernier point qui caractérise cette période.

Le ministère des Affaires culturelles se crée et se développe en plein mouvement des indépendances et de la décolonisation. Les auteurs traitant la période évoquent quasiment tous cette manne providentielle de fonctionnaires rapatriés qui vont s'engager dans le ministère. Un ouvrage, *Le bonheur d'entreprendre*[1], est entièrement consacré au phénomène. Pour la plupart des auteurs, leurs habitudes à construire avec peu de moyens permet la mise en place des ambitions malruxiennes malgré tout. Mais cette interprétation pose quelques problèmes. On a tendance à voir dans la description de ces administrateurs culturels revenus d'outre-mer, des aventuriers de la politique culturelle. Cet esprit d'aventure et d'exploration, lié au passage de ces fonctionnaires dans l'administration coloniale, laisse entrevoir un rôle positif dans l'élaboration du *« Royaume-Farfelu »* d'André Malraux[2]. Présenter les fonctionnaires d'outre-mer tels des aventuriers, propose une lecture assez peu critique, et somme toute fantasmée, du colonialisme français. On peut retourner cette lecture de plusieurs manières. D'une part, on voit ici un aspect néfaste d'une République qui s'arrangeait d'un Empire colonial, hérité notamment de la Troisième République. Mais, d'autre part, concernant les politiques culturelles, pour proposer le contre-pied d'une lecture idéalisée du rôle de ses fonctionnaires dans l'administration de la culture, on peut se demander si leur présence dans l'histoire du ministère ne serait pas symptomatique d'un phénomène de colonialisme culturel hexagonal. Certes, cette dernière expression sonne comme une provocation sémantique. Mais, dans la mesure où le refus de la pédagogie cherche à établir un patrimoine culturel sans en analyser les

1 Marie-Ange Rauch, *Le bonheur d'entreprendre. Les administrateurs de la France d'outre-mer et la création du ministère des Affaires culturelles*. 1998, Paris, La documentation française, 195 p.

2 Peut-être plus que *Le musée imaginaire*, ce texte de Malraux préfigure étonnamment, bien qu'en filigrane, sa vision d'une politique culturelle : André Malraux, *Royaume-Farfelu*. 1928, Paris, NRF, 89 p.

fondements et sans autre médiation que l'institution elle-même, on peut se demander si cette expression ne pourrait pas synthétiser les relations entre l'Etat, la culture patrimoniale, et donc le système muséal, et son public. En d'autres termes, il s'agit de coloniser l'esprit des publics en homogénéisant la relation à l'œuvre. Perçu ainsi, le postulat esthétique malruxien se retourne dans l'empirisme d'un bricolage administratif issu de la gestion coloniale.

Le ministère des affaires culturelles face à Mai 68

Si Mai 1968 ne touche pas directement le monde muséal autrement que par les grèves des personnels, la politique culturelle de Malraux est vivement contestée à cette occasion. Tel un prélude, la tentative de renvoi d'Henri Langlois de la tête de la Cinémathèque française tourne les professionnels de la culture contre le ministère et le ministre en particulier. Pendant les affrontements de Mai, ce sont principalement les milieux du théâtre et de l'enseignement artistique qui soutiennent et/ou sont acteurs du mouvement. L'Ecole des Beaux-Arts est occupée, sa pédagogie est vivement critiquée et son Atelier Populaire devient célèbre. Le Théâtre de l'Odéon est également occupé et devient lieu de débat, notamment à propos d'une refondation de la politique culturelle. Alors que les mouvements de grève imposent la fermeture des musées, le Comité d'action des arts plastiques appelle au boycott des institutions culturelles, considérées comme symbole du pouvoir en place. Le 24 mai, l'officielle Union des arts plastiques se réunit et signe un manifeste dans lequel elle accuse le ministère de *« faire des arts un moyen de prestige et non un chantier de communication avec les hommes.*[1]*»* Les conservateurs nationaux établissent une motion de synthèse relative à l'animation de leurs établissements, mais ce sont davantage les galeries privées qui s'engagent au côté des insurgés s'inscrivant dans la lignée du Comité d'action des arts plastiques. Le Louvre rouvre ses portes le 7 juin. Si Mai a marqué les esprits du monde muséal, la motion de

1 Cité par Philippe Piguet, « Mai 68, le quartier Latin s'embrase. », in *L'œil*, mai 2008.

synthèse des conservateurs reste lettre morte et le retour à l'ordre s'impose.

On peut citer Jean Dubuffet pour rendre compte de la remise en question des politiques culturelles à l'occasion de Mai 68. Le plasticien écrit dans son essai, *Asphyxiante culture*[1], publié en 1968 :

> *« A l'Etat, je ne connais qu'un visage : celui de la police. Tous les départements des ministères d'Etat ont à mes yeux ce seul visage et je ne peux me figurer le ministère de la Culture autrement que comme la police de la culture, avec son préfet, ses commissaires. Laquelle figure pour moi est extrêmement hostile et rebutante. »*

Ou encore, dans une critique féroce des effets acculturant de la patrimonialisation :

> *« L'endoctrinement est maintenant à un tel degré qu'il est extrêmement rare de rencontrer une personne avouant qu'elle porte peu de considération à une tragédie de Racine ou à un tableau de Raphaël. »*

La décennie qui suit marque un net recul du ministère, notamment parce que la disparition de la figure de A. Malraux éclipse son existence, mais aussi peut-être à cause la vive critique à laquelle il a été soumise à l'occasion de Mai 68. Sous les mandats de Georges Pompidou et de Valéry Giscard d'Estaing, le ministère suit les orientations léguées par l'écrivain, tout en perfectionnant et pérennisant son système administratif. Mais le paysage muséal quant à lui va connaître un phénomène important hérité de l'ère Malraux : la personnalisation. La politique muséale est désormais fortement attachée à l'Elysée, chaque président de la Cinquième République marquant dès lors son mandat par la volonté d'ouvrir un établissement muséal public. Le mandat de G. Pompidou sera marqué culturellement par l'élaboration du Centre Beaubourg en 1969, ouvert en 1974. C'est pendant celui de V. Giscard d'Estaing, en 1974, que sera décidée la réhabilitation de la gare d'Orsay en musée national, ouvert en 1981. Plus généralement, il est question d'une reprise en main attentive des affaires culturelles en réaction à Mai 68. C'est dans ce contexte, alors que G.

1 Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*. 1968, Paris, Pauvert, 160 p.

Pompidou donne l'image d'un *« Etat, ami des arts »* selon la formule de P. Urfalino, que le ministre Maurice Druon soulève le monde de la culture contre lui en énonçant ainsi sa vision du ministère :

> *« Les gens qui viennent à la porte de ce ministère avec une sébile dans une main et un cocktail Molotov dans l'autre devront choisir. [1]»*

Si la phrase semble bien évoquer les affrontements, elle va clairement à l'encontre d'une certaine évolution intellectuelle ultérieure à Mai 68. En effet, la démocratisation de la culture devient largement discutée, notamment dans une approche anti-étatiste. La pluralité des pratiques culturelles est mise en avant. On pense notamment aux textes de d'Edgar Morin[2] en 1969 ou de Michel de Certeau[3] datant de 1974. Mais de telles réflexions peinent à trouver un écho dans le ministère même si c'est souvent lui-même qui initie les enquêtes sociologiques par le biais du SER. Le système muséal est pour sa part largement épargné par ces réflexions qui concernent d'autres pans de la politique culturelle. Les musées nationaux, inscrits désormais dans le sillage présidentiel, semblent alors être des institutions immuables au public resserré. Ainsi on retrouve sous la plume de E. Morin, l'idée d'une colonisation culturelle par les institutions culturelles, enrichissant notre proposition faite plus haut :

> *« L'élitisme bourgeois colonise l'institution culturelle et il n'est plus nécessaire d'effectuer de gigantesques enquêtes dans les concerts, musées, galeries de tableaux, pour concevoir que les classes populaires en sont absentes. La colonisation culturelle se fait évidemment par assimilation du code dont l'appropriation devient un test et un danger social : étant donné qu'être cultivé c'est appartenir à l'élite, les classes supérieures pourchassées par les couches ascendantes pour qui la culture est le signe de l'élévation sociale, réfugient leur élitisme jusque dans les derniers retranchements du snobisme et de la mode. [4]»*

Du côté du ministère, c'est aussi une nouvelle pensée de l'action culturelle qui commence à

1 Interview donnée à *Combat*, 5 avril 1973.
2 Edgar Morin, « De la culturanalyse à la politique culturelle. » in *Communications 14, Politique Culturelle.* 1969, Paris, Seuil, pp. 5-38
3 Michel de Certeau, *La culture au pluriel*. 1993, Paris, Seuil, 228 p.
4 Edgar Morin (1969), *Article cité*, p. 11

s'affirmer, celle de la logique économique. Ainsi, le ministre Lecat (1978-1981) déclare *« qu'il serait absurde, dans un régime capitaliste, de ne pas fonder la diffusion de la Culture sur des mécanismes de type capitaliste. [1]»*

Lang, la redéfinition culturelle

Il paraît pertinent de mettre le personnage de Jack Lang en perspective avec celui d'André Malraux. Alors que le second rend populaire l'action culturelle de l'Etat grâce à sa célébrité, le premier se rend célèbre par l'impulsion qu'il donne au ministère de la Culture. Si l'action du ministère s'inscrit alors dans la lignée de l'institution héritée des gouvernements précédents, des changements notables doivent être relevés. On s'intéressera ensuite au cas particulier des musées nationaux durant cette période.

L'arrivée au pouvoir de François Mitterrand en 1981 marque d'abord un tournant budgétaire pour le ministère. Son budget est doublé dès 1982, notamment grâce au rattachement de la Bibliothèque Nationale, et reste constant malgré le tournant de la rigueur en 1983. J. Lang est également celui qui opère une grande ouverture du ministère. Si cela ne renseigne toujours pas sur le sort des musées, c'est d'un intérêt certain au vu des polémiques que cela suscite. Le décret qui définit les missions du ministère, 10 mai 1982, est en fait bien plus surprenant que celui de 1959 :

> *« Le ministère de la Culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'intervention et de créer, d'examiner librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional, ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité toute entière ; de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ;*

1 Cité par Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvauroux, *Economie des politiques culturelles*. 1994, Paris, PUF, 183 p.

de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde. [1]*»*

Si on retrouve ici la trace des prérogatives culturelles construites historiquement au cœur de l'Etat, on perçoit aussi une volonté d'ouverture à une pluralité des pratiques. Il semble à la lecture de ce décret que les réflexions post-68 résonnent finalement dans le ministère. Le ministère de la Culture ouvre sa définition du champ culturel, même s'il n'ouvre pas ses budgets à toutes les pratiques. Ce changement n'est pas négligeable et laisse percevoir aux acteurs de l'époque un glissement de la démocratisation de la culture vers la démocratie culturelle.

Les critiques adressées à la politique culturelle de J. Lang, qu'elles lui soient contemporaines ou postérieures, sont pleines d'enseignements. Toutes s'accordent à dire que le ministère Lang réalise malgré lui un certain effacement de l'Etat dans la culture tout en y maintenant ses crédits budgétaires. Les essayistes déplorent la fin d'une politique culturelle à la française initiée par A. Malraux. Ainsi par exemple pour Jacques Rigaud qui fut directeur de cabinet du ministère de 1971 à 1973, mais aussi président directeur général de RTL, la politique culturelle est alors dans l'impasse[2]. Mais on doit surtout relever deux textes essentiels. Dans *La défaite de la pensée*[3] (1987)*,* Alain Finkelkraut dénonce sous l'expression du *« tout culturel »*, une *« culture sans pensée »*. Le ministère reconnaît en effet le rock ou la bande-dessinée, au moins dans son discours, comme des expressions culturelles à part entière. C'est également à la politique culturelle de J. Lang que semble s'adresser le célèbre essai de Marc Fumaroli, *L'Etat culturel*[4] (1991). L'idée principale qui en ressort est, à l'instar de A. Finkelkraut, la dénonciation d'une confusion des genres culturels par l'Etat alors que ce dernier devrait promouvoir la culture cultivée, la *« vraie culture »*, gage de civilisation. En définitive, ces essais prônent la suppression du ministère de la Culture ou la réduction de ses attributions à la simple conservation patrimoniale. D'autres essais, dont les titres parlent d'eux-

1 Cité par Richard Desneux, *Jack Lang, la culture en mouvement*. 1990, Lausanne, Favre, 250 p.
2 Jacques Rigaud, *L'exception culturelle. Culture et pouvoirs sous la Vème République*. 1995, Paris, Grasset, 298 p.
3 Alain Finkelkraut, *La défaite de la pensée*. 1987, Paris, Gallimard, 165 p.
4 Marc Fumaroli, *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*. 1999, Paris, Poche, 410 p.

mêmes, viendront soutenir cette thèse et alimenter le débat : *L'Utopie française, essai sur le patrimoine*[1] de Jean-Michel Leniaud, *Lettre recommandée à Jack Lang et aux fossoyeurs de la culture*[2] d'Henry Bonnier, et le manifeste pour *« le retour à la vraie culture »* signé par un collectif d'universitaires sous le pseudonyme de Zadig, *L'implosion française*[3].

On peut aisément situer ces critiques sur l'échiquier politique et les mettre en perspective avec l'atmosphère générale créée par l'arrivée de F. Mitterrand à la présidence chez l'intelligentsia conservatrice. Plus étonnant, ces prises de position rejouent des événements que nous avons déjà évoquées. Elles rappellent les critiques adressées à la politique muséale du Front Populaire. Elles renvoient aussi au rôle positif de l'Etat dans la Troisième République qui, par le système des Beaux-Arts, proclamait garantir le bon goût public et la promotion de l'art national. Elles s'engagent alors dans un rejet du désordre démocratique. Pour M. Fumaroli notamment :

> *« La démocratie, lorsqu'elle se réduit à la "société de consommation", l'État démocratique, lorsqu'il se borne à une gestion de la consommation "économique et culturelle", perdent leur âme, comme on disait encore naguère : en tout cas, le respect. En choisissant la Culture, en renonçant à l'idée d'Université que s'était faite la IIIe République, en ne lui cherchant pas un substitut digne, adapté aux circonstances nouvelles, l'État français sous la Ve République a laissé insensiblement se corrompre la démocratie. [4]»*

Où le rejet de la diversité culturelle s'apparente à une haine de la démocratie telle que la décrit J. Rancière, et, réclame un nécessaire retour aux fondamentaux qui seraient ceux d'un ordre originel issu de la Troisième République.

Ces positions laissent toutes entrevoir une conception étroite et élitiste des pratiques culturelles si on adopte au contraire les points de vue de E. Morin et M. de Certeau évoqués plus haut. Pour les

1 Jean-Michel Leniaud. *L'Utopie française. Essai sur le patrimoine*. 1992, Paris, Mengès, 180 p.
2 Henry Bonnier, *Lettre recommandée à Jack Lang et aux fossoyeurs de la culture.* 1992, Paris, Rocher, 140 p.
3 Zadig, *L'implosion française*. 1992, Paris, Albin Michel, 249 p.
4 Marc Fumaroli (1999), *Opus cité*, p. 254

intellectuels qui dénoncent l'action du minsitère, c'est à l'Etat d'assurer la distinction entre ce qui relève de la culture et ce qui n'en est pas. Définir les frontières culturelles est donc un rôle pour la République, ce qui fait apparaître clairement que celle-ci doit fonctionner pour eux sur le schéma d'un espace public classique tel qu'il est décrit par J. Habermas[1], qui serait seul garant d'une pensée éclairée. Ce qui ne trouve pas sa place dans les institutions de la République, n'a pas d'existence légitime. Par extension, les pratiques culturelles qui ne se réalisent pas dans les institutions définies et administrées par le ministère n'ont pas de raison d'exister ni d'être reconnues. Quant à la prise en compte de la diversité des pratiques culturelles par le ministère, elle est perçue comme une dissolution de son action. C'est le principe républicain – celui de police – appliqué aux problématiques culturelles et artistiques qui s'exprime ici.

Mais ce ne sont pas seulement des intellectuels conservateurs ou des hommes politiques qui dénoncent l'orientation dessinée par J. Lang. Les critiques qui semblent les plus progressistes dénoncent une *« dissolution de la politique culturelle [2]»*, à l'instar de Philippe Urfalino. Sur le même registre, Jean Caune déplore le *« sens perdu »* de l'action culturelle de l'Etat[3]. *A posteriori*, il semble que ces critiques ratent leur cible. Ceux qui dénoncent une soumission au consumérisme culturel ne visent pas la politique culturelle de J. Lang où il conviendrait de le faire. Ils ne font, même quand ils affirment le contraire, que retracer les frontières entre cultures légitimes et illégitimes. Les secondes étant considérées du côté de la distraction et non de l'élévation. On devine qu'à l'ombre du débat intellectuel qui anime l'époque, se produit un glissement des missions du ministère vers les industries culturelles. La culture devient à cette époque une activité économique à part entière, autant sur le marché en général que dans la manière dont le ministère la prend en charge. Or cette nouvelle dimension de la politique culturelle est relativement absente des critiques adressées au ministère Lang, si ce n'est pour assimiler la société de consommation à l'illimation démocratique

1 Jürgen Habermas (1992), *Opus cité*.
2 Philippe Urfalino (2004), *Opus cité*.
3 Jean Caune, *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*. 1999, Grenoble, PUG, 376 p.

comme le fait M. Fumaroli. On la voit apparaître par exemple sous la plume de l'historien Jean-Pierre Rioux, qui évoque cette idée en 1991. Mais, selon l'argumentation de l'auteur, c'est encore la République qui devrait être garante *« du bien commun »* culturel :

> *« Du volontarisme à la soumission impuissante aux lois du marché de la consommation culturelle, dont l'airain n'a pas l'intérêt public et le bien commun pour premier alliage, il n'y a qu'un pas, que la république est peut-être en train de franchir par mégarde. [1]»*

Le principe républicain se présente davantage comme le garant de la stabilité des institutions culturelles à des fins politiques spécifiques, que du bien commun ou de la résistance au marché. Dans le contexte français, la république, en tant que république construite sur la publicité bourgeoise, va de pair avec le développement du libéralisme économique[2]. D'autre part, on ne saisit pas dans le propos de J.-P. Rioux, si c'est un marché défini par les industries culturelles qui est mis en cause, où si c'est plutôt le rôle des consommateurs qui est critiqué. Pour reprendre les catégories de l'économie de marché, il est ici question de la *« consommation culturelle »*, donc de la demande, et non pas de l'offre. On poursuivra plus loin cette réflexion en faisant appel à la manière dont J. Rancière pense la place du spectateur culturel en tant qu'acteur vivant et sensible dans *Le spectateur émancipé*[3].

Cette dimension économique constitue un point important, quant à l'administration des politiques culturelles sous la Cinquième République : l'action culturelle commence à être pensée dans les termes des industries culturelles. Le ministère organise en 1983 la première conférence sur les relations entre culture et économie[4]. Mais cette transition n'a pas les incidences qualitatives que redoutent ses critiques contemporaines, même si la place des acteurs culturels au sein des institutions est fortement bouleversée, laissant les professionnels de la culture dans la confusion.

1 Jean-Pierre Rioux, « L'impératif culturel » in *L'Histoire*, avril 1991, pp. 52-60
2 Michel Foucault (2004), *Opus cité*.
3 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé.* 2008, Paris, La Fabrique, 145 p.
4 Stéphanie Chatelain, « Du budget administratif au budget outil de gestion » in *Finance Contrôle Stratégie*, Volume 1, Numéro 3, septembre 1998, pp. 5-33

Alors qu'il fallait jusqu'ici, pour la plupart d'entre eux, se soumettre à une action centralisatrice et élitiste de l'Etat ; ils se retrouvent dans une situation où ils doivent défendre l'action de l'Etat et militer pour son intervention. Toutefois cette transition se fait de manière douce. Si les logiques de marché commencent à envahir les politiques culturelles, l'Etat continue d'alimenter budgétairement ou de protéger fiscalement ces secteurs largement déficitaires commercialement et qui sont loin d'être rentables. Les grandes institutions culturelles publiques commencent alors à fonctionner comme des entreprises privées, sans être réellement soumises aux contraintes du marché. D'autre part, la politique du ministère est marquée par des problématiques financières : des montages financiers sont mis en place pour soutenir la création, le mécénat est encouragé, les entreprises culturelles sont soutenues.

Au niveau de la politique muséale, cela est flagrant dans l'évolution des missions de la Réunion des Musées Nationaux. Cette institution créée à la fin du XIXème siècle pour enrichir les collections nationales devient en 1990 un Etablissement Public à caractère Industriel et Commercial (EPIC) pour mieux remplir statutairement les nouvelles missions commerciales qui lui sont confiées, dont la gestion du droit d'entrée des musées nationaux, l'édition commerciale et scientifique, la gestion des espaces commerciaux des musées. Le statut d'EPIC illustre alors bien la nouvelle logique commerciale de l'action culturelle. D'une part, il reconnaît la mission de service public de l'établissement et, d'autre part, il lui fournit un cadre de fonctionnement commercial. Les musées nationaux ressentent également l'effet budgétaire des années Lang. Les collections nationales sont largement enrichies grâce à de nouvelles lois sur les dations, dès 1982, permettant l'acquittement en œuvres d'art des droits de succession et de l'impôt sur la fortune. Cette logique économique renforce de manière générale les crédits d'acquisitions de l'ensemble des musées, sans favoriser les musées nationaux parisiens, par le système des Fonds Régionaux d'Acquisition pour les Musées. Quant au rôle de l'Etat au sein du système muséal et sa dimension de service public culturel, il est réaffirmé

par la loi de 1983 qui prévoit que l'activité des musées soit *« soumise au contrôle technique de l'Etat.*[1]*»* La Direction des Musées de France est particulièrement bien dotée pour rénover ses équipements. Cela fait écrire à Philippe Poirrier que *« une nouvelle muséographie se généralise au risque de déboucher sur un paysage muséal de plus en plus homogène*[2]*»*, tandis que le rôle communautaire des musées nationaux est réaffirmé dans la manière dont ils incarnent un prestige national[3]. C'est cette ambition qui anime la politique des grands travaux culturels, parmi lesquels le Grand Louvre, projet voulu et supervisé par l'Elysée, qui exprime la place spécifique accordée aux musées nationaux. Enfin, c'est l'ensemble du secteur patrimonial, les musées nationaux compris, qui commencent à être perçus comme des atouts majeurs du développement d'un tourisme culturel international.

1 Article 62, loi du 22 juillet 1983 complétant la loi du 7 janvier 1983 relative à la répartition de compétences entre les communes, les départements, les régions et l'Etat.
2 Philippe Poirrier (2000), *Opus cité*, p. 188
3 Jacques Perret et Guy Saez (dir.), *Institutions et vie culturelle*. 1996, Paris, La Documentation Française, 152 p.

Une synthèse incertaine

Si nous arrêtons cette rétrospective historique aux années Lang, c'est que la dynamique enclenchée alors, bien que marquée par la critique élitiste au début des années 1990, sera finalement entourée d'un certain consensus. A titre d'exemple, alors que la droite retrouve le pouvoir, Jack Lang et Jacques Toubon, alors ministre de la Culture, partagent une même tribune pour défendre l'exception culturelle française lors des négociations du GATT[1]. Quant à la proposition de supprimer le ministère de la Culture développée dans les essais de A. Finkelkraut, M. Fumaroli et Zadig, elle ne sera reprise que par un seul candidat à l'élection présidentielle de 1995 : Jean-Marie Le Pen proposant le retour à un secrétariat aux Beaux-Arts. C'est finalement la continuité et le consensus qui l'emportent sur la rupture, les années Lang ayant réussi à créer une administration stable et à intégrer la dimension économique dans les préoccupations culturelles de l'Etat. Il faudra attendre les années 2000, la fin du deuxième mandat présidentiel de Jacques Chirac, puis celui de Nicolas Sarkozy pour que les politiques culturelles tressaillent à nouveau et soient au cœur de vifs débats.

Le musée national dans l'interventionnisme culturel

Présenter historiquement l'évolution de l'interventionnisme culturel de l'Etat, et placer le musée national dans cette perspective, permet de percevoir ce dernier comme un processus, une forme vivante, et non pas comme un monument inerte. Il se construit historiquement, dans la tension et la contradiction. D'autre part, ce que cette histoire laisse apparaître, c'est que les prérogatives artistiques et culturelles de l'Etat sont toujours un moyen de proposer une image, une représentation flatteuse, du régime. Adopter un point de vue analytique et critique sur cette histoire revient donc à cerner le visage de l'Etat derrière ses projets culturels. En d'autres termes, analyser l'évolution de

1 Bernard Gournay, *Exception culturelle et mondialisation*. 2002, Paris, Presses de Sciences Po, 131 p.

l'interventionnisme culturel de l'Etat, c'est analyser la manière dont le pouvoir et la raison d'Etat cherchent à imposer leurs propres représentations. Par extension, c'est aussi analyser leurs manières de le faire, leurs logiques propres et leurs échecs en la matière.

Pourquoi alors ne pas se cantonner au cas des musées publics qui constituent le cœur de notre recherche et avoir évoqué l'interventionnisme culturel en général ? Tout d'abord parce que la politique muséale s'inscrit dans l'ensemble que forment les politiques culturelles. Ainsi, l'une ne peut se comprendre sans les autres. On a vu dans quelle mesure le musée a acquis une sorte d'immunité dans l'ensemble constitué par l'interventionnisme culturel. Alors que les élites souhaitent sa disparition à l'origine, deux siècles plus tard il est devenu une des rares catégories d'intervention culturelle que les élites souhaiteraient maintenir, voire qu'elles valorisent même. C'est dans l'histoire de cette institution qu'on trouve les clés pour comprendre ce retournement. D'autre part, si nous avons tracé une histoire succincte des politiques culturelles et non pas seulement du musée public, c'est précisément parce que le musée est à l'origine des politiques culturelles. Tracer ce segment de manière critique est alors en soi une part de l'analyse. On a vu comment et sur quels fondements l'Etat a élargi son champ d'action culturelle à partir de la conservation et l'exposition d'un patrimoine culturel, à partir de l'invention révolutionnaire du musée.

Le musée public est une expression valorisée de l'action culturelle de l'Etat, il en montre un certain visage et il est une genèse de l'interventionnisme culturel. On se propose ainsi d'aller plus loin que Philippe Urfalino, en proposant de dater *« l'invention de la politique culturelle* [1]*»* non pas de 1959 avec le ministère Malraux, mais de 1793 avec l'ouverture du Muséum central des Arts de la République. C'est cette approche rétrospective qui place la notion de république au centre de la question muséale, en empruntant un chemin qui passe par la philosophie des Lumières et sa réification politique dans l'élaboration d'un Etat constitutionnel libéral. Le propos n'est pas

1 Philippe Urfalino (2004), *Opus cité*.

d'affirmer que le musée national porte le poids de son histoire mais que, perçu en tant que processus plutôt qu'en tant qu'institution immuable, il apparaît sous un jour nouveau. Une analyse qui ne serait ni une apologie de l'élitisme culturel ou, selon la formule consacrée d'une culture cultivée, ni une condamnation sans détour de l'espace muséal comme sanctuaire de cette *« vraie culture. [1]»*

Un espace tendu et contradictoire

C'est d'abord une tension que révèle l'approche historique des musées publics dans le contexte français. Ces derniers ont une histoire partagée entre la recherche de l'excellence et la nécessaire présence du public en leur sein. En fonction des époques et des protagonistes, la définition de ces deux pôles évolue. L'excellence est représentée tantôt par l'académisme, tantôt par les spoliations artistiques des campagnes militaires, tantôt par les avant-gardes artistiques. Quant au public, il est tantôt défini comme des citoyens ignorants à éclairer, tantôt comme des sujets éclairés, tantôt comme des indésirables au sein du musée, tantôt comme des consommateurs culturels. Quoiqu'il en soit, le public est toujours défini par le haut, c'est-à-dire par l'institution elle-même, ses animateurs ou ses théoriciens. Cela paraît bien-sûr logique, le public ne pouvant se définir par lui-même. Mais c'est bien à partir de ce problème que nous nous proposons de partir. Si le public ne peut se définir lui-même c'est en fait parce qu'il n'existe pas en lui-même. Le public des musées est censé être un ensemble de sujets mais, qualifié par l'institution et/ou les politiques culturelles, il devient un objet construit auquel on ne reconnaît pas de propriétés intersubjectives. Comme dans la république kantienne, le peuple républicain ne peut exister qu'en tant qu'objet politique représenté[2]. C'est dans la compréhension de la tension entre la tendance élitiste de l'institution muséale et la nécessaire présence du public – un public qui ne serait pas constitué d'objets mais de sujets politiques – que nous nous proposons de situer le cheminement de notre réflexion. C'est ainsi que nous avons

1 Marc Fumaroli (1999), *Opus cité*, p. 46
2 Juliette Grange (2008), *Opus cité*.

mobilisé dans la discussion les ressources propres à développer une approche critique du principe républicain dans la perspective de sa relation aux Lumières[1].

L'histoire du musée public ne relève pas seulement de la tension, elle relève aussi de la contradiction. Cela est manifeste aux origines du musée public. L'ambition d'ouvrir un muséum de la République voit le jour dès les premiers instants de la Révolution. Cela fait de lui une institution aux origines de la République et donc typiquement républicaine. Pour autant, la publicité des collections royales commençait à être envisagée à la fin de l'Ancien Régime. C'est même aux galeries du Louvre qu'on pense pour réaliser ce dessein. Si le musée est républicain, son ascendance est donc monarchique, ce qui soulève des questions. C'est encore une fois l'influence des Lumières qui donne une clé de compréhension de ce phénomène. Contradictoire est également la question des visiteurs au sein du musée public. En effet, le musée reste au fil des âges un gage de civilisation et affirme réaliser la suspension des finalités de l'œuvre d'art imaginée par l'esthétique raisonnée. Mais on peut se demander dans quelle mesure le musée permet la suspension des œuvres puisqu'une tâche d'instruction lui a toujours été confiée. Puisque dédié à l'instruction et l'éducation, le musée n'a pas de raison d'être sans visiteurs. Pourtant, la liberté de visite du non-spécialiste a toujours été sujette à polémique, des protestations de David en 1793 aux débats contemporains sur la gratuité du droit d'entrée au musée[2].

Dans le sillage d'une interprétation du musée à travers la philosophie des Lumières, une autre contradiction voit le jour. De Roland à Malraux en passant par Blanc, les finalités du musée ont toujours une vocation nationale. Pourtant, c'est la dimension universelle de l'art et du sentiment esthétique qui, du point de vue de la Raison, légitime l'existence d'un musée fondé sur la publicité.

1 Je pense notamment aux ouvrages déjà cités : Max Horkeimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison.* 1974, Paris, Gallimard, 281 p. Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique.* 2004, Paris, Gallimard/Seuil, 356 p. Oskar Negt, *L'espace public oppositionnel.* 2007, Paris, Payot, 236 p. Jürgen Habermas, *L'espace public.* 1992, Paris, Payot, 324 p. Patrick Cingolani, *La république, les sociologues et la question politique.* 2003, Paris, La Dispute, 169 p. et Jacques Rancière, *La mésentente, politique et philosophie.* 1995, Paris, Galilée, 187 p.

2 François Mairesse (2005), *Opus cité*.

Le musée réalise alors un syllogisme tout à fait surprenant, *a priori*, dans lequel le national est l'universel. Cela est évident dans la manière dont Denon organise les spoliations culturelles de l'Empire dans les galeries du Louvre. Que des objets issus de conquêtes militaires se retrouvent exposés à travers une revendication universelle dans le but d'exalter l'identité et l'esprit nationaux, est évidemment contradictoire une fois posé en ces termes. Cette contradiction ne s'applique pas seulement à l'Empire, elle est aussi contemporaine. Par exemple, des objet de l'antiquité égyptienne sont aujourd'hui des trésors nationaux faisant partie des collections nationales. On peut élargir la question aux mouvements artistiques de ruptures, décriés par l'administration culturelle républicaine qui leur est contemporaine, devenus aujourd'hui des points forts des collections nationales de la République. C'est à travers une critique de l'identité et de la pensée identitaire que l'on peut percevoir cette contradiction, et c'est encore une fois le phénomène de réification propre aux destinées politiques des Lumières dont il est question.

Enfin, c'est la dimension définitive et apparemment consensuelle du musée national qui apparaît sous un jour nouveau. On doit remarquer à quel point cette institution a pu traverser les âges et les régimes, quasiment sans subir de remises en question. Celles-ci sont en effet relativement rares. Elles sont le fait d'intellectuels tels que Quatremère de Quincy à l'ouverture du musée républicain. Deux siècles plus tard, au contraire, les intellectuels élitistes défendront le musée contre les politiques culturelles, preuve que l'institution muséale publique a acquis sa permanence. Nous admettons omettre la critique du musée de certaines avant-gardes artistiques. Toutefois, on doit reconnaître que celles-ci sont *a posteriori* intégrées par l'institution, ou que leur travail artistique développe un discours contre le musée tout en ayant besoin de lui pour s'y exprimer. Que dire de l'urinoir de Marcel Duchamp s'il n'était pas exposé en tant qu'œuvre d'art dans les conditions d'exposition d'une œuvre d'art ? On doit en tout cas être interpellé par le fait qu'un musée n'ait jamais été fermé et ni été liquidé, à de rares exceptions près, et c'est bien ce qui va constituer un des

bouleversements de la politique muséale de la décennie 2000-2010, où les musées des ATP et du MNAOO ont été démantelés. Le concept du musée public et national traverse des régimes politiques différents. Il est révolutionnaire avant d'être impérial. Il prend le nom des monarques sous les Restaurations. Il est protégé par la Commune de 1871 tandis que les républicains conservateurs sont persuadés qu'il sera vandalisé. Il est affirmé par ces mêmes fondateurs de la Troisième République mais popularisé par le Front Populaire. Il est bien administré par l'Etat français de Vichy, tout en étant convoité par le régime nazi, avant de s'épanouir dans le gaullisme culturel de Malraux. Vu ainsi, le musée est une bien étrange institution qui arrive à s'accommoder d'aspirations politiques *a priori* contradictoires. Mais il serait erroné de penser l'institution comme ayant une vie propre, ce sont les motivations de ceux qui l'animent qui la font vivre. Or, il semble que c'est du côté du pouvoir et de sa reproduction dans l'Etat que l'on trouve un moyen de lire et d'interpréter cette continuité. Il faut en saisir la puissance, mais aussi la fragilité, puisqu'elle est porte les cicatrices de l'agitation démocratique. L'histoire du musée national mise en perspective avec celle de l'interventionnisme culturel de l'Etat mène donc à trois conclusions majeures qu'il reste à explorer : la dimension tendue de l'institution, sa dimension contradictoire et sa dimension définitive. On a vu qu'un des points d'achoppement de ses dimensions sont la philosophie des Lumières et sa critique. Pour poser ce problème dans les termes de la tension entre le principe républicain et la question démocratique, pour établir un épilogue provisoire, arrêtons-nous maintenant sur la qualification nationale du musée et les significations de l'expression « démocratisation culturelle. »

Chapitre II - Un épilogue provisoire

Le musée dans le tourbillon d'une histoire et d'une conceptualisation critiques

Loin d'être une figure stable au fil du temps, le musée public a une histoire mouvementée et doit être perçue dans son évolution contradictoire. Celle-ci est animée par sa dimension politique et les tensions qui la caractérisent. On tentera maintenant d'établir une synthèse à partir des éléments rassemblés jusqu'ici, sans pour autant affirmer que l'institution muséale serait arrivée, aux termes de cette histoire, à sa forme définitive. Bien au contraire, si dans l'élaboration que nous avons illustrée allant d'un musée contradictoire et à un musée imaginaire, naît le musée national tel que nous le connaissons, ses transformations ne sont pas pour autant achevées. C'est ce que nous verrons dans les chapitres suivants en s'intéressant aux évolutions contemporaines des musées nationaux et de leurs modes de gestion, laissant présager d'un nouveau moment et d'un nouveau visage du musée national.

Mais avant de se pencher sur les mutations les plus récentes de l'institution muséale et de l'espace qu'elle ouvre, replaçons le musée dans la tension entre le principe républicain et la question démocratique. On se demandera d'abord en quoi le musée national est un musée républicain malgré ses changements de dénomination et sa récupération par les différents régimes. On tentera de synthétiser les principes qui le sous-tendent et qui peuvent s'analyser à travers le prisme du principe républicain, qui repose sur une politique de l'identification. Nous nous demanderons ensuite si l'expression consensuelle de « démocratisation de la culture » renvoie à la question démocratique telle qu'elle a été évoquée. On verra alors qu'il est nécessaire d'établir une différence entre les deux expressions. Ce débat réactivera de manière forte la question politique, non pas vue dans les termes d'une gouvernance mais d'un trouble à un ordre institué.

C'est à partir de ces synthèses, reprenant la polarité qui paraît centrale entre république et démocratie, que nous replacerons le musée tel que nous le connaissons aujourd'hui dans la tension qui le caractérise. On se demandera dans quelle mesure le musée national, pris dans un tourbillon entre principe républicain et question démocratique, implique des processus de réification et comment il serait possible de caractériser l'agir des acteurs dans l'espace et sur l'institution muséale. Enfin, on s'intéressera à la manière dont la publicité du musée, le fait qu'il soit un espace public, force à adopter une analyse en forme de défi épistémologique, qui reconnaît l'altérité irréductible de ses visiteurs – et partant la difficulté de la définir – et ce qu'une telle approche suppose pour la suite de la discussion.

Musée national ou musée républicain ?

Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ?

Musée national ou musée républicain ?

On peut se demander au terme du récit historique ce qui caractérise le musée public dans le contexte français et ce qui permet de le qualifier de musée républicain. On cherchera ici à préciser cette idée et à montrer en quoi, plutôt qu'être un musée républicain, le musée public fonctionne sur ce que nous appelons le principe républicain. Ce que l'histoire du musée public met en valeur c'est l'étonnante continuité dans laquelle arrive à s'inscrire cette institution malgré des origines marquées par la polémique et les multiples changements de régimes politiques qui l'ont réinvestie. En effet, l'acte de naissance du musée public loin d'être républicain est, comme nous l'avons vu, monarchique. Pendant la Révolution, le projet monarchique est réapproprié par le camp républicain qui se met alors en place, même s'il ne l'est pas de manière unanime. Le musée public est en effet remis en question, d'une part, par l'épisode vandale et, d'autre part, par la critique élitiste du projet. Toutefois, le musée réussit à se dégager d'une certaine image radicalement républicaine dans la mesure où les Restaurations et les Empires consacrent l'institution. Si c'est donc autre chose que la République qui anime le musée, il s'agira de montrer en quoi c'est bien le principe républicain qui peut permettre de nommer, dans le contexte français, son assise idéologique.

Ce qui trace un lien évident entre les galeries monarchiques imaginées par d'Angiviller, le Muséum Central des Arts de la République, puis les musées Napoléon et Louis-Philippe, avant d'être musée national en passant par le Palais du Peuple, c'est d'abord leur localisation dans un espace consacré : en l'occurrence l'ancien palais royal. Ce qui se trouve derrière cette assignation d'un bâtiment, c'est

la manière dont la philosophie des Lumières sert de guide à une forme de gouvernement qui, de l'Ancien Régime à la Première République, puis de l'Empire à la Troisième République en passant par les Restaurations, se doit d'afficher un certain libéralisme politique et une gouvernance guidée par la Raison. Qu'il soit monarchique ou républicain, c'est sa dimension libérale qui permet au musée d'être une institution relativement consensuelle et de moins en moins remise en question. Exposer les arts dans l'ancien palais royal et le rendre ainsi accessible au plus grand nombre, montre que la logique du pouvoir se déplace. On ne peut pour autant se satisfaire d'une simple analogie qui verrait un mode de gouvernement où le public remplacerait le pouvoir discrétionnaire du monarque absolu. On retiendra quand même que la simple constatation du fait que les arts viennent habiter le Louvre, un espace réservé à l'aristocratie devient un espace public, renvoie évidemment à l'étymologie du terme de république. Dans le choix même de l'édifice et la volonté d'en transformer les finalités politiques, le musée s'affirme comme relevant de la république. Mais il convient de creuser davantage ce qui engage ce processus et crée un consensus, caractérisé par la stabilité de l'institution à travers des régimes différents, autour du musée public. Pour cela, il faut analyser plus précisément les fondements de ce consensus. Dans le cas du musée, c'est la réception politique et sociale de la philosophie des Lumières, et les métamorphoses qu'elle implique, qui permettent de le comprendre comme une forme-processus.

Le musée s'est imposé à plusieurs niveaux comme un gage de civilisation et de bon gouvernement. On trouve tout d'abord dans le programme du musée l'exercice d'une liberté. Le musée public s'oppose au secret des collections royales. D'un point de vue social, de telles collections, n'étant pas exposées, n'ont pas d'utilité, elles sont une insulte à la Raison, qui voit dans les arts une expression et un vecteur de liberté. C'est ce qui transparaît déjà dans la motivation monarchique d'ouvrir des galeries publiques au Louvre. Le monarque se présente ainsi comme un dirigeant éclairé et ses collections d'art devenant le bien de tous, il se pose en personnage public. Cette idée sera radicalisée

ensuite par la Première République, dans la mesure où ce ne sera plus le monarque qui sera présenté comme éclairé mais la communauté politique formée par une représentation du peuple dans son ensemble. D'autre part, le musée est une preuve de bonne administration et donc un gage de gouvernement raisonné, un certificat de civilisation. Cela se manifeste particulièrement à partir de la Révolution. Une attention particulière à l'enregistrement, la classification, l'inventaire des objets constituant les collections se développe, même si ces préoccupations s'improvisent et peinent à se formaliser. Plus tard, une systématisation administrative et scientifique normaliseront ces prérogatives. Enfin, une autre idée issue des Lumières se retrouve dans le musée, c'est l'universalisme lié au sentiment esthétique. Le musée est une expression de l'esprit universel dans la mesure où il offre un cadre nouveau, celui de la suspension, aux œuvres qu'il met en exposition, tout en les dégageant *a priori* de toute forme d'utilité. Il permet la suspension des œuvres, leur absence de finalité. Il incarne alors la possibilité d'une communauté esthétique en lui offrant l'espace nécessaire à son existence.

Si le musée semble être un produit des Lumières et de la Raison, c'est aussi en ces termes que l'on peut penser ses limites, ses contradictions et les tensions qui l'animent. En établissant la propriété collective des collections, le musée affirme l'existence du peuple. La propriété collective, en plus du statut public des collections, ne signifie pas que les collections publiques n'appartiennent à personne. Au contraire, en appartenant au peuple, elles consacrent son existence en lui donnant une base matérielle, mais ce n'est pas pour autant que l'institution engage des sujets politiques. Ainsi, n'établit-elle pas le peuple comme objet politique, c'est-à-dire comme le laissent entendre les principes de la république kantienne[1], comme une entité ne pouvant exister qu'à travers sa représentation ? Cette articulation trouve sa cohérence dans le principe de séparation du sujet et de l'objet, la réification, qui anime les visions du monde qui se mettent en place à la suite des Lumières.

1 Voir Juliette Grange (2008), *Opus cité*.

D'autre part, la dimension universaliste sur laquelle s'appuie le musée pose deux problèmes. On peut d'abord se demander s'il ne nivelle pas les différences à travers cette revendication. Il apparaît en effet que l'esprit universel de l'institution est une manière de consacrer une approche particulière au détriment de la diversité. Ramené à la philosophie politique des Lumières et à la formation du public qui en découle, l'universel est privatisé dans le sens où il est réduit à un principe d'exlcusion et d'identification. C'est ainsi que le Directeur François de Neufchâteau célèbre, après la chute de la *« tyrannie »* jacobine, le Louvre comme étant *« l'auguste tombeau de toutes divisions [1]»*. Ensuite, la suspension des œuvres proposées par l'institution, la manière dont elle prétend les dégager de toute finalité au profit du sentiment esthétique, est contredite par la façon dont les objets d'art sont alors mis au service de l'éducation du public[2]. Le fond muséal lui-même est travaillé par cette question, à ce titre l'épisode du musée impérial est clair. En effet, les campagnes militaires trouvent un débouché culturel dans le pillage éclairé et la mise en exposition raisonnée des objets d'arts des territoires conquis. *« Il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. [3]»* Enfin, la dimension scientifique qui est introduite dans l'organisation et l'administration des musées est la voie vers la mainmise des experts sur cette institution. Alors que c'est bien ce que cherche à éviter le musée révolutionnaire, la formalisation administrative va établir un corps à partir de l'institution pour en assurer le fonctionnement. Or, la construction de l'expertise induit la présupposition de l'ignorance de ceux qui ne disposent pas du savoir. Il s'agit toujours d'identifier le savant par opposition à l'ignorant, et exclure ce dernier.

Puisque le musée s'inscrit bel et bien dans le projet des Lumières, il importe de montrer en quoi le principe républicain dans le contexte français est un processus de réification de la question politique lié au projet philosophique, et en quoi ceci s'exprime dans l'institution muséale. Les trois éléments

1 Cité par Jean-Louis Déotte (1994), *Opus cité*, p. 107
2 Où l'on entend la charge problématique de la question à travers les notions polémiques évoquées dans cette phrase : objet d'art, éducation et public.
3 Walter Benjamin, *Œuvres III*. 2000, Paris, Gallimard, pp. 432

que nous venons de mettre en évidence illustrent ce processus de réification : la construction d'une image du peuple comme objet politique, le rejet de l'altérité masqué par la revendication universaliste et l'exclusion intellectuelle du plus grand nombre au profit des savants. A la suite des monarchies restauratrices et des épisodes impériaux, ce sont les tendances conservatrices de la république, en France, qui ont établi en régime ces visions de la politique : certes contre la monarchie, mais surtout contre les aspirations démocratiques animées par les revendications égalitaires, dont les résurgences révolutionnaires sont les manifestations les plus visibles. C'est dans les formalisations et normalisations de la question politique, qui sont autant de réponses à la question démocratique, que le musée trouve sa place consensuelle et qu'il prend le nom – et adopte le visage – qu'on lui connaît aujourd'hui.

Le fait que le musée public prenne le nom de musée national dans la république stabilisée, ou définitive, qu'incarne la Troisième République est à ce titre éloquent. Le musée ne peut s'affirmer comme étant républicain dans la mesure où il ferait alors référence à un acte fondateur non consensuel. Pour le XIXème siècle, le musée républicain est celui de la Révolution. Il renvoie à l'expérience muséographique décriée d'Alexandre Lenoir en son musée des Petits-Augustins, au phénomène de l'iconoclastie, à l'abolition de l'Académie et aux collections hétérogènes exposées au Louvre. Pour les aristocrates restaurateurs, même s'ils reconnaissent les principes du parlementarisme, il va de soi que le musée ne peut pas être républicain. Pour les républicains conservateurs de la Troisième République, le musée doit devenir national dans la mesure où la revendication républicaine – et partant la polysémie du mot *république* – est encore traversée par la contradiction communarde. Mais ce n'est pas pour autant que le musée public n'est plus habité par les principes de contrôle, que nous avons précédemment qualifiés de police, propres au principe républicain. Au contraire, ces principes de contrôle sont renforcés par le projet communautaire du musée. La revendication nationale permet finalement de réaliser la synthèse républicaine au sein de

l'institution. C'est dans cette appellation que le musée public trouve sa dénomination définitive en évacuant, ou forçant l'*oubli* pour reprendre le mot de J.-L. Déotte[1], les contradictions apparentes de son histoire. Elle illustre par ailleurs le tournant conservateur du camp républicain pour qui la cohérence sociale du régime définitif doit s'élaborer sur la cohésion nationale. Cela peut surprendre dans la mesure où ce n'est plus tant l'idée de nation qu'il s'agit alors d'asseoir, mais plutôt celle d'une République une et indivisible. Cette contradiction n'exprime rien d'autre que le caractère polémique de la notion de république. Elle sous-tend également la manière dont l'ambition universelle des Lumières se cristallise dans le projet républicain en un projet national. Assimiler le national à l'universel est un processus de réification, un processus d'identification.

C'est aussi la construction de l'Etat constitutionnel libéral qui établit les liens entre la philosophie des Lumières, le principe républicain et le musée public : c'est ce que met en évidence la théorie de l'espace public. On peut d'ailleurs, à partir de la conceptualisation proposée par J. Habermas, mettre à jour d'autres liens entre les Lumières et le musée public. Le musée public est une expression d'un espace public matérialisé dans une institution : il est au croisement entre les sphères privée et publique. Alors que la seconde s'y exprime à travers la manière dont l'Etat s'octroie des prérogatives culturelles et les met en visibilité, la première s'y manifeste dans la présence des visiteurs exerçant leur goût et leur jugement esthétique. Selon les termes de J. Habermas, le principe de l'espace public bourgeois est de limiter et contrôler le pouvoir de l'Etat. Ce contrôle s'exprime dans la mise en discussion à travers des moyens publics, une médiation, tels que la presse, les salons ou les clubs. Le musée, s'offrant à la déambulation publique, est un espace de la discussion du goût artistique et de la compétence des artistes. Si un de ses objectifs principaux est l'éducation esthétique des visiteurs, il se présente aussi comme un espace de contrôle de l'administration des arts. Puisque le musée fournit un certificat de bon gouvernement à l'Etat, on peut alors juger son action culturelle à travers cette institution. En ce sens, elle s'inscrit bien dans la théorisation de l'espace public

1 Jean-Louis Déotte (1994), *Opus cité*.

bourgeois que propose J. Habermas. Reste à savoir quelles sont les modalités d'intervention dans et sur cet espace. L'histoire des musées en France a montré que ce sont des spécialistes qui ont formalisé le développement et l'évolution des musées publics. Pour autant ce ne sont pas que des spécialistes qui ont accès et habitent l'espace muséal. Le droit d'entrer au musée fait d'ailleurs débat, les amateurs éclairés souhaitant bien souvent en obtenir l'exclusivité, son taux d'ouverture au public varie en fonction des époques. Le problème fondamental que pose l'espace public bourgeois est sa dimension exclusive. Il n'admet pas que chacun participe à la mise en débat politique, il est de fait réservé à une catégorie sociale particulière et ses moyens particuliers de s'exprimer. L'espace public bourgeois, ou légitime, est lui-même lié à la diffusion de la pensée des Lumières, on peut y observer la trace de la réification et de l'abstraction des relations sociales. Il admet la nécessaire discussion politique tout en n'admettant pas que chacun y participe, il revendique une universalité alors qu'il est propre à une culture particulière et qu'il partage le social entre savants et ignorants.

Cela amène à penser que le musée national correspond aux caractéristiques de l'espace public bourgeois. Le musée national tel que nous le connaissons aujourd'hui, avec des liens de plus en plus développés avec le secteur privé illustre d'ailleurs le phénomène, décrit par J. Habermas et évoqué plus haut, de reféodalisation de l'espace public propre selon lui à l'ère contemporaine : le rapprochement des sphères publique et privée affaiblit les capacités critiques de la première. En ce sens la dynamique d'industrialisation de la culture engagée à la fin du XXème siècle et sa prise en compte par l'Etat correspond à cette reféodalisation de la sphère publique. Les mutations du monde muséal engagées sous la Cinquième République, et dans les années 1980 en particulier, s'inscrivent donc toujours dans une évolution de la publicité. Toutefois, un élément pose problème. On a vu que les critiques adressées à la politique culturelle des années 1980, qu'elles fussent progressistes ou conservatrices, n'engagent pas de réflexion spécifique ni sur les relations entre les industries culturelles et le caractère non-identifiable des publics, ni sur les liens fondamentaux entre la sphère

publique et les principes de validation économique. Ainsi, pour la critique élitiste, le loisir qualifié de divertissement pervertit la culture tandis que pour la critique progressiste, les politiques culturelles dissolvent l'action de l'Etat ou soumettent les publics à la domination culturelle. Dans les deux cas, c'est une dégradation de l'espace public qui est dénoncée. Mais de telles critiques négligent la dualité de l'espace public et ne se concentrent que sur sa forme légitime.

Au vu de la mise en récit politique du musée public, on peut considérer que l'espace public bourgeois, ainsi d'ailleurs que sa crise, dialogue avec le principe républicain dans le cas français. Dans ce contexte en effet, c'est le régime républicain et sa constitution en régime définitif qui définit les rôles et les places de chacun, régule la politique sur le mode de la police, en définissant les modalités d'intervention sur la question politique. Ces déterminations s'apparentent en fait à une tentative d'exclusion du tort politique comme le montre J. Rancière[1] ; ce sont bien des définitions contradictoires de la notion d'espace public qui activent la question démocratique dans le musée. Celui-ci se définit dans le sillage de la raison d'Etat comme un contrôle du public – la mise en discussion esthétique se réifie dans l'éducation culturelle – mais il est sans arrêt perturbé par la présence en son sein d'un public pluriel socialement indéterminé. Cela engage la gravité du problème, à savoir à quel point le service public est au service du public. Un service public sert-il le public ou bien contrôle-t-il le public, et sur quels fondements ? Ce problème résonne de manière particulière dans l'expression de « démocratisation » de la culture, sur laquelle il convient maintenant de s'arrêter.

1 Jacques Rancière (2004), *Opus cité*.

Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ?

Pour discuter comment s'exprime la question démocratique dans le musée, partons de l'expression qui anime l'action du ministère de la culture, à savoir la « démocratisation » de la culture. On peut en effet penser à partir de cette expression, devenue consensuelle, que les politiques publiques de la culture se fondent sur une idée de la démocratie. Pour autant, il s'agit de percevoir les politiques de la culture dans le processus qui les construit et les légitime, pour se demander de quelle manière la question démocratique y est activée. Nous rappellerons d'abord en quoi le musée public préfigure l'interventionnisme culturel et comment cette origine historique marque la dimension « démocratique » des politiques culturelles contemporaines. Une fois ces jalons explorés, on pourra interroger directement la notion de « démocratisation de la culture » en se demandant de quelle manière elle active un processus démocratique.

On peut évoquer le musée d'art public en tant qu'invention de la politique culturelle publique. C'est en tout cas la première forme d'intervention de l'Etat constitutionnel dans le champ culturel et artistique. Comme nous l'avons vu, la naissance du musée se situe au carrefour de contradictions politiques. Il est tiraillé par son origine monarchique, sa critique élitiste et l'épisode vandale. Ce que le musée républicain oppose à ces différentes contradictions, c'est le fait que les collections appartiennent à tous et soient visibles par tous. Au projet monarchique, le musée républicain rétorque par la propriété publique des collections exposées. Aux destructions qui ont lieu pendant la période révolutionnaire, il répond par une conservation raisonnée sur la base d'un inventaire. Enfin, à la critique élitiste qui est incarnée par des personnages comme Quatremère de Quincy, le musée républicain réplique avec l'égalité de tous quant à l'accès à ses collections, constituées d'œuvres dégagées de toute autre finalité qu'elles-mêmes. C'est autour de la question du musée que la république révolutionnaire invente son programme culturel et artistique. Elle admet alors que c'est à

l'Etat que revient le rôle d'organiser et d'administrer le musée. Ce qu'on peut observer, notamment dans les propos du ministre Roland, c'est que le musée doit donner une image parfaite de la République, tout comme il doit trouver une utilité politique dans la manière dont il doit *« élever les âmes.* [1]*»* On se souvient que Roland se confronte à l'opposition de certains artistes, de David en particulier, dans la mesure où il cherche à éviter qu'un groupe de spécialistes ne s'approprie de manière exclusive le Muséum Central des Arts de la République. En ce sens c'est bien le potentiel démocratique, la possibilité pour n'importe-qui d'exercer son sentiment esthétique dans les galeries du musée républicain, qui est mise en avant au moment de la Révolution. Mais nous avons vu que cette attention à l'accès du n'importe-qui de l'espace muséal est rapidement contredite dans la suite de l'histoire de l'institution. Toutefois, pour reprendre les catégories de l'esthétique kantienne, la mise en exposition éclairée devrait permettre la suspension des objets d'art. Cette suspension, qui signifie l'absence de finalité pour les objets d'art autre que leur contemplation, est-elle réalisée dans le musée ? En étant mis au service de l'image de la République pendant la Révolution, les objets d'arts exposés dans le musée trouvent une nouvelle finalité. Mais cela n'est pas le propre de la période de la Révolution. Dans son évolution historique, le musée sera toujours convoqué comme une représentation du régime en place. Cela s'exprime de manières différentes mais toujours claires : l'Empire y vante ses campagnes militaires, les monarchies restauratrices cherchent à y démontrer leur libéralité.

La Troisième République, qui incarne historiquement la volonté d'établir définitivement le régime républicain, reprend également cette assignation de l'institution. Elle la confirme d'autant plus dans sa dimension éducative en rattachant le système muséal au ministère de l'Instruction publique. La tâche du musée est alors d'évoquer une communauté et une mémoire nationale. Se développe dans le musée le programme identitaire d'une religion, séculaire et positive, de la République. En ce sens d'ailleurs, les notions d'art et de culture se rapprochent, dans la mesure où les objets d'arts

1 Cité par Dominique Poulot (2005), *Opus cité*, p. 47

deviennent les outils permettant de construire une culture nationale, qui garantirait une homogénéité politique. *« La république est alors un régime d'homogénéité entre les institutions de l'Etat et les mœurs de la société [1]»* dit par ailleurs J. Rancière. Le Front Populaire n'engage pas une rupture de fond dans l'organisation et la pensée muséale. On peut même penser qu'il la consacre puisqu'il s'efforce de faire entrer le plus grand nombre au musée afin de l'y éduquer. Toutefois, il ne faut pas négliger le fait que le Front Populaire transforme les politiques publiques de la culture en ouvrant une brèche où les associations du Rassemblement et d'éducation populaire s'engouffrent, et où les visiteurs peuvent exercer une appropriation relativement libérée de l'espace muséal.

Au vu de l'évolution historique des politiques culturelles, l'idée de démocratisation, liée à celle de publicité, est présente tout au long de l'élaboration du musée public. Même si certains s'y opposent, il est toujours question de faire entrer des visiteurs dans l'espace muséal. C'est, comme nous l'avons déjà dit, sa raison d'être. Pour autant, l'ouverture publique du musée oscille ; elle est exacerbée au moment de la Révolution, puis elle est remise en question par la suite. Mais même quand la primauté du musée est donnée aux artistes et à leur formation artistique, certains jours sont toujours dévolus au public et l'entrée en est gratuite. Notamment puisque le musée se voit assigné une tâche d'instruction, la présence des visiteurs en son sein est nécessaire. Ceux qui s'opposent à la présence du n'importe-qui, les experts et les amateurs éclairés, sont plus ou moins suivis par le secrétariat aux Beaux-Arts au fil des époques dans un souci propre à la gouvernance. De manière générale, le musée propose toujours, même dans les périodes où il est le plus confisqué par les experts, des jours dévolus à l'ouverture publique et l'accès en est gratuit. Encore une fois, si l'institution ne se donne pas à voir, sa mission civilisatrice n'a plus de sens ; fermée au public, elle ne se donne plus les moyens d'élever le *« goût national »*, de construire une communauté nationale réconciliée sur les bases esthétiques d'un patrimoine culturel et n'offre plus l'image d'une France éclairée aux voyageurs internationaux. Cette illustration d'une image universelle de l'Etat-nation porte ses fruits

1 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*, p. 71

si on en croit les propos cités par Dominique Poulot mentionnés plus haut. Comme le déclare Turquet, sous-secrétaire d'Etat à l'Instruction publique et aux Beaux-Arts dans le premier gouvernement de Ferry, en 1880 : *« La protection que l'Etat accorde aux Beaux-Arts n'a de raison d'être, sous un régime républicain que si les Beaux-Arts servent à l'enseignement populaire. [1]»* La mise à disposition prioritaire du musée aux artistes et aux connaisseurs disparaît rapidement. C'est la Troisième République qui établit définitivement l'ouverture publique des musées tous les jours. Mais c'est également pendant cette période que se met en place, quelques années plus tard, l'instauration d'un droit d'entrée monétisée dans les musées nationaux[2]. Dès la seconde moitié du XIXème siècle, les conservateurs de musées et les amateurs demandent l'établissement d'un droit d'entrée payant. Mais c'est toujours l'utilité publique du musée qui leur est opposée pour justifier la gratuité de son accès. Il faut toutefois écrire que ce ne sont pas seulement des raisons économiques qui motivent cette revendication. C'est aussi une manière pour ces experts de chercher à limiter l'accès de l'espace muséal et d'en évacuer une présence plébéienne[3]. Rappelons-nous des propos de ce voyageur anglais qui s'étonne du mélange social dans les galeries du Louvre : *« Le musée est ouvert à toutes les classes, supérieures et inférieures, sans exception et les pourboires sont interdits. [4]»* Le droit d'entrée payant est établi dans les musées nationaux en 1922, étant décidé par la loi de finance de 1920[5]. La gratuité n'est pas rétablie par le Front Populaire, même si celui-ci s'appliquera à mettre en place des systèmes de réduction, de tarifs réduits et de gratuité exceptionnelle. Le droit d'entrée payant dans les musées nationaux ne sera alors jamais remis en cause.

La question tarifaire, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir puisqu'elle anime le débat

1 *Rapport au ministre sur le Salon de 1880*, cité par Maria Ivens. « La liberté guidant l'artiste », in *Les Révoltes Logiques*, 1979-1980, p.63
2 François Mairesse (2005), *Opus cité*.
3 François Mairesse (2005), *Opus cité*, et, « Le droit d'entrée dans la perspective du don. » in *La lettre de l'Ocim. Musées, patrimoine et cultures scientifiques et techniques* n°111, mai-juin 2007, pp. 23-30
4 Cité par Dominique Poulot (2005), *Opus cité*, p. 83
5 François Rouet (dir.), *Les tarifs de la culture*. 2002, Paris, La Documentation Française, p. 292

actuel, renvoie directement aux problématiques de l'espace public et de son cloisonnement. Or, c'est bien dans l'analyse de la tendance à la fermeture de l'espace public que s'exprime ici la tension entre le principe républicain et la question démocratique. Au-delà de l'enjeu financier, si des modalités de fermeture de l'espace public doivent être mises en place, c'est pour en exclure des indésirables. De façon dialogique, le fait que des dispositifs de contrôle d'entrée voient le jour prouve la présence du n'importe-qui dans le musée – puisqu'on doit contrôler son accès. Cela renseigne aussi sur la médiation de ce contrôle ; réalisé par l'argent, il s'inscrit dans les modalités d'échanges imposées par l'économie politique, par l'abstraction de la valeur[1]. Si la politique tarifaire est un élément essentiel du contrôle de l'espace muséal et de sa « démocratisation », cela ne doit pas éclipser une autre dimension du problème : la différence entre les notions de « démocratie » et de « démocratisation ».

C'est dans la distinction entre « démocratisation » et « démocratie » que se joue peut-être le problème essentiel de la question démocratique dans les politiques culturelles et dans le musée en particulier. Néologisme d'un détracteur du musée ouvert à la plèbe pendant la Révolution[2], c'est pendant le Front Populaire que prend corps l'expression de démocratisation de la culture. Elle sera le maître mot de l'action culturelle dans les années qui suivent, bien qu'elle ne sera exacerbée qu'à partir des années 1980. Dans le cas des musées nationaux, c'est principalement l'accès aux œuvres et une approche pédagogique qui est de mise. Par la suite, les années Malraux se caractérisent par un refus de la pédagogie au profit du pur sentiment esthétique issu de la rencontre entre les œuvres et le public. En ce sens, A. Malraux revient à la politique des Beaux-Arts de la Troisième République et aux fondements de l'esthétique des Lumières. Si la Troisième République garantit l'accès aux œuvres dans une finalité d'exaltation nationale, la politique culturelle malruxienne en fait de même : *« le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de*

1 Jean-Marie Vincent (1987), *Opus cité*.
2 Dominique Poulot (2005), *Opus cité*, p.74, et, cf. Chapitre I

Français ; d'assurer la plus vaste audience de notre patrimoine culturel (...) [1]» Mais le problème reste entier : quelles sont ces œuvres, quel est le patrimoine culturel et qui le détermine comme tel ? On a vu que pour les républicains conservateurs de la Troisième République, la mise en exposition des collections nationales et du patrimoine en général avait une fonction identitaire. A cette époque, les acquisitions de l'Etat servent ce dessein ; or, les collections restent quand les gouvernements passent.

Dans le projet positiviste de la Troisième République d'établir la république définitive, le musée national et l'école publique pourraient être mis sur le même plan. Tous deux visent une certaine *« acculturation républicaine »* comme l'écrit D. Poulot[2]. Il existe tout de même une différence de taille : la visite muséale n'est pas obligatoire, et elle n'est plus gratuite. Mais on peut écrire que la démocratisation de la culture, si elle s'adresse à ceux qui ne disposent pas de certains codes culturels, cherche effectivement l'acculturation : l'intégration par un groupe d'une culture qui n'est pas la sienne. Cette approche sera vivement remise en cause en Mai 68. Mais au-delà de l'acculturation, c'est aussi de dépassement dont il est question. C'est ce qu'écrit E. Morin : *« étant donné qu'être cultivé c'est appartenir à l'élite, les classes supérieures [sont] pourchassées par les couches ascendantes pour qui la culture est le signe de l'élévation sociale.* [3]» Cette idée doit être mise en perspective avec la revendication égalitaire qui fonde la question démocratique. Il convient alors de percevoir ces *« couches ascendantes »* comme les pôles d'une contestation multiple d'une appropriation par *« l'élite ».* Si la démocratisation cherche l'acculturation, elle ne réalise pas entièrement ses desseins. L'appropriation de la « culture cultivée » est peut-être en partie une soumission au goût bourgeois, mais c'est aussi une contestation de sa puissance hégémonique. En d'autres termes, si l'espace muséal fonctionne sur les bases de l'espace public bourgeois, un espace public oppositionnel se développe dans son sillage. Ici, cette opposition repose sur la contestation

1 Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère des affaires culturelles.
2 Dominique Poulot (dir.), *Patrimoine et modernité*. 1998, Paris, L'Harmattan, p. 48
3 Edgar Morin (1969), *Article cité*, p. 11

du monopole des classes supérieures dans l'appropriation des espaces culturels. On peut ainsi voir les visiteurs du musée, non pas effrayés par l'art et soumis aux mécanismes de la reproduction comme a tendance à le montrer la sociologie des publics depuis ses premières enquêtes, mais comme des trouble-fêtes dans l'espace public bourgeois. Ce phénomène est selon nous l'expression la plus évidente, mais aussi la plus difficile à analyser parce que la moins visible, de la tension entretenue par la question démocratique dans l'espace muséal. Dans les interstices ouverts par la présence publique dans l'institution républicaine, s'active l'occasion démocratique.

Qu'en est-il alors de la démocratie culturelle, que l'ère Lang proclamait ouvrir ? D'un point de vue normatif, les années 1980 marquent en effet ce phénomène. Le ministère de la Culture reconnaissant la pluralité des pratiques artistiques, un nouvel interventionnisme culturel apparaît. Mais cela ne doit pas laisser entendre pour autant, comme le dénonçait la fronde de certains intellectuels conservateurs, un abandon du principe d'acculturation républicaine dans le cadre des musées nationaux. Que le ministère développe des préoccupations pédagogiques ou qu'il les rejette, le partage entre le savoir et l'ignorance et ce qu'il implique en termes de pouvoir du premier sur le second, reste le même[1]. De la même manière, la possibilité de la contestation du monopole du savoir, voire la revendication de l'ignorance, ne perd pas sa force de questionnement démocratique. Si on peut la penser dans les termes d'un espace public oppositionnel, la réflexion sur l'occasion démocratique induite par la présence d'un public indéfini dans l'espace muséal renvoie à la pensée de Walter Benjamin. Pour le philosophe hétéroclite, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*[2] se caractérise par la perte de l'aura de l'œuvre. C'est *« la liquidation de la valeur traditionnelle de l'œuvre d'art »* qui engage un rôle inédit des *« masses »* dans la réception des biens culturels, qui l'investissent du plaisir de l'expérience vécue. Si le texte de W. Benjamin évoque principalement le film et la photographie comme médias permettant de nouvelles relations entre les

1 Voir Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle.* 2004, Paris, 10/18, 234 p.
2 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. 2003, Paris, Allia, 79 p.

biens culturels et les spectateurs, on peut évidemment établir un parallèle avec le phénomène démocratique que nous venons de décrire. La question démocratique posée par l'insaisissabilité des visiteurs dans l'espace muséal est l'ouverture d'un espace des possibles et des multiples interprétations sensibles. On peut lire cette perception du rôle des publics actualisée pertinemment dans *Le spectateur émancipé*[1], comme une critique de deux courants de pensée pourtant opposés, mais élaborant intellectuellement à partir des mêmes fondements. En effet, Pierre Bourdieu et Marc Fumaroli, dans des optiques et des finalités divergentes, basent leur appréciation de l'intervention culturelle de l'Etat sur la sacralité développée dans les pratiques culturelles. On peut opposer à ces interprétations, celle de la remise en question de l'appropriation symbolique des biens culturels, et donc des processus d'identification.

Ces réflexions sur le musée national et républicain, sur la différence entre démocratisation et démocratie culturelle, précisent les tensions et les contradictions en jeu dans l'institution muséale publique. Le cas du musée national a la particularité de s'élaborer dans une relation étroite avec l'Etat. L'institution muséale apparaît comme un espace où se jouent les tensions propres à la question politique moderne telle qu'elle est ouverte et posée par la Révolution. Ces tiraillements sont ceux du principe républicain et de la question démocratique. Il convient de saisir cette dernière comme un *« scandale »* pour reprendre le mot de J. Rancière. *« Le scandale est simplement celui-ci : parmi les titres à gouverner, il y a un qui brise la chaîne, un titre qui se réfute lui-même : (...) l'absence de titre. [2]»* En ce sens la démocratie est *« simplement la perte de la mesure selon laquelle la nature donnait sa loi à l'artifice communautaire à travers les relations d'autorité qui structurent le corps social. [3]»* C'est à ce scandale que veut répondre à tout prix l'ordre ou le principe républicain de manière ambiguë. L'expression de « démocratisation » perçue comme une objectivation, c'est-à-dire une manière d'amener la démocratie et de la percevoir dans une extériorité abstraite, porte la

1 Jacques Rancière (2008), *Opus cité*.
2 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*, p. 47
3 *Ibid.*, p. 48

trace de cette ambiguïté. C'est, selon nous, en tant que telle que la notion de « démocratisation » doit être perçue.

C'est dans les situations de forts troubles politiques que s'illustrent le mieux l'ambiguïté républicaine dans l'institution muséale. Chaque affirmation forte de l'ordre étatique constitue une réponse au scandale démocratique. Ainsi, quand le consulat puis l'Empire closent fermement l'épisode révolutionnaire, ils récupèrent le *muséum*, qui devient *musée*, pour le confier aux experts. Quand les Restaurations, dont la première rétablit l'Académie, la monarchie de Juillet ou le Second Empire battent en brèches l'idée de République, elles en conservent l'ordre, institutionnalisé dans l'Etat constitutionnel. L'institution muséale y voit son attribution identitaire renforcée en continuant à vouloir exprimer l'image du régime, et de préférence un régime éclairé comme le montrent les cas du musée Napoléon et du musée Louis-Philippe, toujours installés au Louvre. Cette dimension est exacerbée au XXème siècle pendant le régime de Vichy. Dans cette période où un ordre fort est affirmé, où la République française devient l'Etat français dans une certaine continuité institutionnelle, les musées nationaux trouvent une forme administrative stabilisée, tout en étant réappropriés par le fascisme. Quant à la remise en question de ce destin du musée public, elle se déplace avec Rose Valland dans la clandestinité.

Mais il faut insister : ce n'est pas tant la République que le scandale démocratique qui est battu en brèche dans ces différents moments. En effet, *a contrario*, les périodes où s'active avec force la question démocratique dans l'institution muséale sont celles de la remise en cause de l'ordre républicain. C'est le scandale originel du vandalisme et du Muséum qui n'offre pas de prise aux experts, qui trouve ses prolongements dans les volontés d'appropriations non-exclusives de l'espace muséal. Ce sont les mobilisations des artistes contre l'Académie des Beaux-Arts qui se perpétuent des Restaurations aux Républiques, ce sont les préoccupations culturelles de la Commune, c'est le

réseaux associatif qui s'engouffre dans la sphère muséale pendant le Front-Populaire ou encore la remise en cause du projet malruxien en Mai 68. Dans ce prolongement, l'affirmation consensuelle de la « démocratisation culturelle » à partir des années 1980 apparaît comme une réponse républicaine qui se présente comme corollaire au scandale démocratique. Cette affirmation consensuelle ne fait pourtant pas l'unanimité : elle est rejetée par une frange des élites et elle est perçue comme un dispositif insuffisant par de nombreux acteurs. A cela s'ajoute la volonté de penser l'interventionnisme culturel dans les catégories des industries culturelles, redéfinissant les modalités d'objectivation, et donc d'identification, des publics. A ce terme de son histoire, l'institution muséale reste donc profondément tendue et déstabilisée par la question démocratique. Ce qui ressort d'un point de vue analytique dans le dialogue conflictuel que le musée exprime, c'est l'attention nécessaire à la tension, à la nature du dialogue conflictuel, que l'on doit développer.

Le musée national entre principe républicain et question démocratique

Réification des relations aux arts

La place de l'agir dans le musée

Le musée face à l'altérité du spectateur

Fort de l'argumentation menée jusqu'ici, précisons comment le musée national peut être considéré comme une institution tendue où se joue la confrontation entre le principe républicain et la question démocratique. Cette approche théorique pousse à penser le musée national dans ses relations avec l'Etat et les fondements de ses interventions. S'il est question ici du musée national en particulier, il apparaît clairement qu'on ne peut en décontextualiser l'analyse. Nous nous intéresserons maintenant, dans cette perspective, à l'articulation que le musée national réalise entre art et patrimoine, et, à la place qu'il occupe en fonction de la particularité de ses développements historiques. Rappelons à cette occasion qu'il n'est question ici que du cas du musée d'art et davantage du musée d'art non-contemporain.

Réification des relations aux arts

A travers les exemples de Kant et Schiller, nous avons mis en évidence la dimension politique de la pensée esthétique des Lumières. Une fois de plus c'est vers *La dialectique de la Raison* que nous pouvons nous tourner pour en développer une approche critique. Récapitulons. La destruction des mythes par la Raison se révèle être le remplacement de ceux-ci par un autre. Les Lumières mettent en place un nouveau substrat mythologique tout en affirmant libérer l'humanité de manière universelle. On admet alors que les Lumières ne sont pas un simple moment historique mais un

large mouvement de civilisation, une construction sociale spécifique. Celle-ci ne peut être séparée de l'avènement de la pensée bourgeoise et de la place politique qu'elle occupe. Perçu comme un mouvement de civilisation processuel, les Lumières et la Raison éclairée, leurs principes de dévoilement, d'explication et de déduction, sont des processus sociaux en mouvement. Ceux-ci tendent à la domination – asservissement et exploitation – systématique et objective de la nature et des hommes. Ce sont des processus de réification dans leurs manières d'élaborer des identités et de tendre à l'identification. La séparation du sujet et de l'objet est le principe de la méthode du dévoilement par la Raison. Compris comme la base d'un processus historique et social, ce principe de séparation construit une domination rationnelle. C'est en l'occurrence la domination des principes de la bourgeoisie, notamment de ses principes économiques, mais aussi culturels comme le montre le cas du musée, sur l'ensemble du monde social. Les principes éclairés, en établissant une nouvelle mythologie qui se refuse à en être une, aliènent au lieu d'émanciper. Enfin, le principe de domination qui s'établit, à travers la séparation du sujet et de l'objet, transforme la perception des processus – et de l'humanité – en choses, c'est-à-dire en représentations stables et définitives, il est un processus de réification et d'identification.

Cette critique de la Raison permet d'élaborer une critique de l'institution muséale dans la perspective de ses liens avec la philosophie des Lumières. C'est sur la base des identités qu'elle construit que l'on peut alors la problématiser. En d'autres termes, il faut se demander quelle séparation est à l'œuvre dans l'institution muséale et quels processus se retrouvent fixés dans des représentations qui se donnent à voir comme stables. Ce sont d'abord les objets d'art exposées dans et par le musée qui sont soumis à la réification en étant patrimonialisés, en se voyant confier une mission communautaire. Mais pour énoncer cette idée, il faut commencer par admettre que ces objets sont détournés, et qu'à l'inverse un certain potentiel émancipateur entoure les pratiques culturelles et artistiques. L'esthétique des Lumières admet ce caractère d'émancipation, le rapport

libre et subjectif à l'œuvre d'art, mais étant celle qui se réifie dans l'institutionnalisation, c'est vers une autre interprétation que l'on doit se tourner. C'est à nouveau la théorie critique qui permet d'avancer cette idée, mais aussi la philosophie esthétique de J. Rancière. En effet, on peut admettre à leur suite que la création, mais aussi la réception, artistiques relèvent de processus non-paradigmatiques. On peut par exemple citer Jean-Marie Vincent qui l'évoque au détour de sa critique du travail et de la valeur. Un détour qui n'en est pas un dans la mesure où l'esthétique adornienne notamment perçoit dans l'art l'occasion de briser la chaîne identifiante propre à l'abstraction des relations sociales :

> *« Mais il (...) faut surtout explorer le domaine de l'art pour arriver à cerner peu à peu les contours de pratiques qui ne soient plus violence identificatrice ou assimilatrice, car l'art, dans ses meilleures manifestations, produit des formes qui épousent le non-identique sans le nier. L'art, bien sûr, peut se vouloir totalité harmonieuse, production d'œuvres organiques sanctionnant la prise de possession du monde par l'esprit humain ou sa capacité à se mesurer avec ce monde, il est alors complicité culturelle avec l'ordre existant. Mais il peut être aussi mise en question de l'ordonnancement de la vie et de la société, destruction du sens et des valeurs qui s'imposent aux activités humaines par la pénétration en force du non-intentionnel, par la mise en évidence de la polysémie et des ambivalences présentes dans toutes les activités. Cet art de la disruption n'a plus besoin de se conformer à des buts déterminés et de sacrifier à la paranoïa de l'œuvre à réaliser, il est libération des éléments par rapport au tout, association de ce qui a été dissocié, découverte de béances dans les sols les plus solides, rupture des continuités trop pleines, éclairages fulgurants et fragmentaires. Naturellement il ne peut vivre que dans les apories, aporie entre la diversité des significations à dégager et la solidarité expressive des parties reliées sans être liées, aporie entre le retour sur ce qui a été enfoui et oublié, et la production de formes toujours nouvelles, aporie entre la rigueur dans l'utilisation du matériau et la nécessité de favoriser*

l'irruption du chaos dans les mondes figés. [1]»

Ce qui apparaît dans cette longue citation, c'est que si il peut être totalisant, le processus artistique est aussi l'espace et le moment de la contradiction dans l'harmonie proposée par la vision du monde réifié. Mais pris dans l'institution, réinterprétés par la pensée esthétique raisonnée et enfin intégrés dans la synthèse sociale construite économiquement par l'abstraction de la valeur, les processus artistiques prennent le risque d'être totalisés. Totalisés, ils existent alors de manière autonome, sans autre relation au monde que celle avec le pouvoir institutionnalisé. C'est ce qui s'illustre d'ailleurs de manière exemplaire dans l'approche anti-pédagogique soutenue pendant la période malruxienne qu'il convient de percevoir comme une rupture avec les approches développées pendant le Front Populaire et qui marque l'interventionnisme culturel de la Cinquième République.

Une autre approche, peut aider à penser la place particulière des arts et des éléments de culture, et des biens culturels muséifiés. Theodor W. Adorno écrit malgré son pessimisme esthétique :

> *« Si les grandes œuvres d'art du passé semblent closes et simplement identiques à leur langage, ce n'est qu'en surface. En réalité, elles sont des champs de forces, où s'expose le conflit entre la norme prescrite et la voix que ces œuvres cherchent à faire entendre. Plus haute est la valeur de ces œuvres, et plus grande est l'énergie qu'elles mettent dans la lutte pour imposer ce conflit, souvent à affirmer leur réussite – celle qu'on glorifie. [2]»*

Ce que l'on perçoit ici encore, c'est que le processus artistique contrarie celui de la réification. Il transparaît dans cette citation une autre notion développée par T.W. Adorno qui permet de penser la critique de la séparation et les processus artistiques : c'est le non-identique. Cette idée, plus particulièrement développée dans sa *Dialectique négative*[3], prolonge la critique de la Raison et de la réification. Elle développe l'idée selon laquelle toute conceptualisation prend le risque du réductionnisme. Dans la continuité de la *Dialectique de la raison*, elle insiste sur le fait que le

1 Jean-Marie Vincent (1987), *Opus cité*, p. 132
2 Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*. 2002, Paris, Desclée de Brouwer, p. 30
3 Theodor W. Adorno (1992), *Opus cité*.

concept éclairé objectivise et rend aveugle aux parts subjectives en jeu, il est totalité aveuglante. Si on admet que les processus artistiques et culturels sont des occasions de surgissement des subjectivités, non seulement dans le processus créatif, mais aussi dans celui de leur réception, alors les biens culturels patrimonialisés se trouvent au cœur d'une tension. S'il convient en effet de parler de tension, c'est qu'une forme réifiée n'est autre qu'un processus ouvert – et partant non-abouti – de réification. Il est le théâtre d'une lutte entre la tendance à l'identification et le refus de cette identité : une tension.

Ce qu'implique donc la pensée esthétique des Lumières instituée dans le musée c'est une forme de réification des biens culturels mais aussi des relations à l'art. La mise en exposition censée éclairer les visiteurs est détournée de son objectif. Ce qu'elle consacre, c'est une approche particulière à l'objet d'art qui se revendique universelle. C'est cette approche des arts qui les vide de leur possibilité à être toujours réinterprétés. Ainsi, les formes d'art exposées dans le musée perdent *a priori* de leur potentiel émancipateur. Elles s'éloignent de leurs possibilités à être sans paradigme et à activer le non-identique, pour reprendre les termes de T.W. Adorno. Enfin, la philosophie des Lumières mise en perspective avec ses métamorphoses politiques, pose une contradiction significative quant aux finalités esthétiques et identitaires des arts une fois appropriées par l'institution qui est censé permettre leur suspension. Cette finalité relève généralement de l'intérêt symbolique de l'Etat, s'illustrant ainsi comme le guide d'une marche civilisatrice. De la même manière, se fixant une tâche d'instruction, l'institution établit le partage entre le savant et l'ignorant comme nous l'écrivions plus haut. Ce qu'illustre ce jeu contradictoire, c'est la tendance à l'enfermement dans la réalisation institutionnelle des processus ouverts que sont la création et l'interprétation artistiques. C'est ce que l'exemple de la professionnalisation de la critique d'art mentionnée plus haut par J. Habermas indique. Par extension, c'est ce que la spécialisation, que ce soit celle des professionnels ou des publics, mais aussi l'élaboration administrative de l'institution,

créent également. Nous pouvons ainsi penser que l'institution muséale, outre les biens culturels, tente de réifier des relations aux pratiques culturelles. Elle les encadre et leur donne une finalité objective. Suivant l'argumentation développée plus haut, c'est le principe républicain en tant qu'objectivation des Lumières qui implique ces conditions. Cela permet, d'une part, d'étayer la thèse selon laquelle le musée est une institution relevant de ce principe. D'autre part, cela illustre les effets du principe républicain sur les biens culturels à travers leur institutionnalisation. Mais on ne peut réduire l'analyse du musée à cette seule dimension, à une unidimensionnalité fonctionnaliste réalisée par l'institution muséale. Comme nous l'écrivions plus haut, il convient de replacer cette tendance dans le conflit qu'elle engage et de la percevoir comme un processus ouvert.

La place de l'agir dans le musée

Fonctionnant sur les schèmes de l'espace public bourgeois, le musée national ne semble pas réaliser l'idéal communicationnel décrit par Jürgen Habermas. Penchons-nous maintenant plus précisément sur la seconde partie de l'œuvre du philosophe concernant la reféodalisation de l'espace public. Pour J. Habermas, le XXème siècle est marqué par une perte d'influence du public dans la mise en discussion politique. Cela s'explique selon lui par la disparition d'une presse critique, la professionnalisation et la personnification du personnel politique, mais aussi par le rôle nouveau de la culture. Celle-ci perdrait de sa dimension émancipatrice au profit du divertissement. On peut souscrire aux arguments de J. Habermas dans la perspective d'une critique des industries culturelles, mais il semble que l'on doit également les dépasser. En effet, on pourrait se limiter à construire une critique de l'espace muséal en dénonçant une dérive vers le divertissement, on établirait alors des frontières entre les cultures légitimes et illégitimes. On rejoindrait ainsi les critiques élitistes des politiques culturelles de la fin du XXème siècle. Mais cela revient à faire l'économie d'une réflexion

sur les différences entre les notions de divertissement et de loisir[1]. Les limites et les contradictions de l'espace public propres au musée se trouvent manifestement ailleurs.

C'est par une mise en critique de l'espace public bourgeois formalisé dans le musée que l'on peut commencer. L'idée d'une reféodalisation – le rapprochement des sphères publique et privé au profit de la seconde – de l'espace public soutenue par J. Habermas laisse entendre que l'espace public admis par l'Etat constitutionnel libéral est un moyen effectif de régulation démocratique. Il est important de réaffirmer que l'espace public bourgeois est en lui-même exclusif. Si on admet alors que le musée fonctionne sur ce modèle de publicité, on doit en conclure qu'il est le lieu d'une reproduction sociale exclusive. Outre cet âge d'or de l'espace public que seraient les XVIIIème et XIXème siècle pour J. Habermas, l'idée d'une reféodalisation de l'espace public laisse entendre que les individus sont aujourd'hui incapables de produire un quelconque sens critique. J. Habermas développe donc une écoute sociologique qui n'admet pas d'autres voies que celles tracées et reconnues par les institutions.

Mais pour reprendre l'expression de T.W. Adorno, le *« monde administré »* n'incarne pas l'ensemble de la réalité sociale. La limite de la pensée de J. Habermas est d'identifier l'espace public bourgeois à l'espace public en général. Partant, il assimile l'espace public à la République, qui sont en réalité deux espaces bien différents. C'est l'espace public bourgeois que l'on peut assimiler à la République et sa raison d'Etat, non pas l'espace public en général. En effet, considérer que l'espace public est reféodalisé par la disparition de la presse d'opinion et la personnalisation du personnel politique, revient à admettre que toute discussion politique prend place sous la forme d'une presse normalisée dans le marché et que l'agir politique se limite à l'action des partis et à l'expression électorale. Ainsi, c'est non seulement la conception d'un espace public unique mais aussi la théorie de l'agir

1 Nous développons ce point dans le Chapitre IV.

communicationnel[1] de J. Habermas qu'il convient de dépasser pour admettre que toute expression politique ne se limite pas aux cadres institutionnalisés de celle-ci. On rejoint ainsi la pensée de J. Rancière selon laquelle il faut percevoir dans la politique une action de la contradiction, d'un dissensus. C'est l'activation de cette contradiction et sa mise en parole que J. Rancière nomme démocratie. Nous ajoutons à la suite de J. Rancière et avec O. Negt, que cette expression ne se met pas en mouvement uniquement dans la parole mais aussi dans l'action et la pratique.

C'est au croisement des approches développées par ces deux auteurs que l'on peut alors tenter de conceptualiser la question démocratique dans l'institution muséale : *L'espace public oppositionnel*[2] et *Le spectateur émancipé*[3]. Le premier a permis de voir qu'il existait un autre espace de délibération politique que l'espace public légitime, c'est celui-ci qui fonde la distinction entre espace public et République, là où J. Habermas les confond[4] : si l'espace public bourgeois se formalise dans le principe républicain, reste à savoir comment évolue l'espace public illégitime. Cet autre espace public, plébéien ou prolétarien comme le nomme O. Negt, est un espace public oppositionnel. Choisissant cette dernière occurrence, on met en avant l'idée de contradiction, de refus des identifications, qui l'anime. Partant, cette dénomination permet de reconnaître l'importance de la négativité dans les processus qui tissent le social et notamment la lutte qu'elle engage contre la réification. Elle permet également d'appuyer la dimension polémique, non-identique, de la question démocratique[5]. L'essai de J. Rancière quant à lui, dépasse le rôle généralement admis du spectateur dans le champ artistique. Plus précisément, il envisage ce champ comme un processus en mouvement et plus complexe qu'il n'y paraît. En effet, à partir de son hypothèse d'égalité des intelligences, J. Rancière reconnaît une place d'acteur au spectateur, celui-ci disposant de ses

1 Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel. Tome I : rationalité de l'agir et rationalisation de la société*. 1987, Paris, Fayard, 480 p.
2 Oskar Negt (2007), *Opus cité*.
3 Jacques Rancière (2008), *Opus cité*.
4 Voir à ce sujet : Alexander Neumann, *Conscience de casse. La sociologie critique de l'Ecole de Francfort*. 2009, Paris, La 4ème Génération, 116 p.
5 Cela nous renseigne par ailleurs sur la difficulté de définir la question démocratique.

facultés d'interprétation propre. Mais il ne s'agit pas, pour nous, de partir d'un sujet *a priori* émancipé. Bien au contraire le sujet est au cœur des stratégies de pouvoir, de domination et d'identification. Il est un sujet blessé, dont les capacités subjectives sont mises à mal. Ce qu'il faut bien percevoir, c'est que les présences publiques indéterminées dans l'espace muséal, et leurs tendances émancipatrices, contestent un ordre établi en le refusant, sur la base de subjectivités abîmées.

C'est à partir de cette rencontre qu'il faut poser plus précisément la question démocratique dans l'espace muséal. D'une part, dans la mesure où on peut considérer le musée dans sa filiation avec l'espace public bourgeois et sa normalisation républicaine, il convient de se demander quelles forces de négation, quelles oppositions, s'y développent. Paradoxalement, la négation dans l'espace muséal se joue dans l'affirmation de la présence de ceux que l'on appelle des publics, des spectateurs ou des visiteurs – terme qui exprime d'ailleurs leur altérité et la dichotomie entre l'institution et l'espace. Dans l'élaboration du musée national comme institution républicaine, un combat a existé sur des fronts différents pour affirmer l'importance de la mise en visibilité publique et non-exclusive des arts. D'autre part, cette publicité contradictoire, parce que non exclusive, assure à l'espace muséal d'être un lieu où se manifeste une multiplicité d'interprétations et de réinterprétations de ce qui y est exposé, mais aussi de l'espace en lui-même. Ainsi, le musée n'est plus seulement une institution fonctionnant sur le principe républicain, c'est aussi un espace activant la question démocratique.

> *« Les forces productives esthétiques ne connaissent naturellement pas de progression cumulative, mais elles se renouvellent par leur capacité à favoriser des symbioses inédites entre les hommes et l'environnement qu'ils vivent, par leur capacité à susciter de nouveaux jeux de symbolisation du monde par-delà le quotidien pesant. La précarité de ces forces productives esthétiques est indéniable, tout comme est indéniable la place restreinte qu'elles occupent dans les relations et les échanges sociaux, mais elles n'en représentent pas moins*

des éléments permanents de bouleversement des forces productives humaines dans leur ensemble parce qu'elles sont une rébellion en acte contre la valorisation et son utilitarisme. [1]*»*

On ne peut alors voir le musée national comme un simple instrument d'acculturation et de propagande nationale et républicaine. Ne percevoir dans le musée public que l'action culturelle, ou en tout cas le champ d'intervention culturelle privilégié de l'Etat, revient à négliger la manière dont la présence des visiteurs travaille indéfiniment ses objectifs initiaux. On choisira donc ici de penser l'occasion démocratique ouverte par le musée et on mettra l'accent sur la dimension contradictoire de cet élément. Ce n'est donc pas tant les effets de reproduction des pratiques culturelles dominantes ou légitimes qui nous intéressent, mais les multiples occasions de subversion de ces pratiques et des principes attachés à l'institution, rendus possibles par son ouverture publique. En d'autres mots, ne penser le musée qu'en terme de principe républicain empêche de voir les effets contradictoires dont il est le théâtre. Ces effets sont les occasions de la question démocratique.

Le musée face à l'altérité du spectateur

On touche ici les limites d'une sociologie de la culture qui se concentre sur la reproduction des inégalités et la distinction sociale à travers l'analyse des pratiques culturelles. Cette démarche s'inscrit logiquement dans le mouvement positiviste évoqué plus haut dont les sciences sociales, on l'a vu, sont elles-mêmes issues. Mais ce qui pourrait être mis en valeur au contraire, c'est un affrontement entre des processus de réification et des débordements subjectifs par la libre interprétation : la zone d'ombre propre à la question démocratique posée par le *« peuple des*

1 Jean-Marie Vincent (1987), *Opus cité*, p. 133

divisions et des métamorphoses [1]», par *« l'intervalle entre des identités.* [2]» Le musée national, situé au carrefour du caractère non-identique des biens culturels et des publics, est un espace où cette tension se manifeste de manière particulièrement éloquente.

Le problème posé par l'analyse sociologique classique des publics des musées réside dans le fait qu'elle ne s'intéresse que rarement aux relations politiques, au sens de dissensus, qu'on peut voir se tisser et se découdre dans et autour de cet espace. La sociologie des publics des musées a un objectif clair, même s'il n'est que préliminaire : savoir qui sont les visiteurs des musées, pour en orienter les comportements. C'est ce que montre la préoccupation relativement nouvelle pour la médiation culturelle[3] et les nombreuses filières universitaires qui en sanctionnent la spécialisation, ou encore les approches cognitives développées par la revue *Culture et Musées* intitulée auparavant *Publics et Musées*. C'est toujours dans les termes de la communication que les publics sont définis, pour pouvoir mieux gérer leur présence au sein de l'institution. Généralement, les publics sont alors classés en termes de catégories socioprofessionnelles, ou en terme de fréquence d'utilisation – ce qui revient à départager le savoir de l'ignorance – dans les enquêtes. Ces résultats offrent un intérêt évident pour définir une politique culturelle, mais ils renseignent également sur le fond de ces politiques, percevant les publics en objets et non en sujets politiques. En voulant répondre à la question « qui fréquente les musées » pour chercher à y amener ceux qui ne les fréquentent pas, les enquêtes sur les publics négligent une approche qui demanderait « qu'est-ce qu'implique la présence des visiteurs. » C'est là le cœur du problème posé par la distinction entre démocratisation culturelle et démocratie culturelle soulevée précédemment. Ce déplacement des angles d'analyse permet de situer les publics dans un rôle différent de celui que les enquêtes quantitatives ont tendance à définir. Enfin, remarquons que si ce point est important, ce n'est pas tant parce qu'il renseigne d'un point de vue épistémologique sur la sociologie de la culture, mais parce que ce sont de telles

1 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*, p. 86
2 *Ibid.*, p. 66
3 Voir par exemple : Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, la médiation culturelle*. 1995, Lyon, PUL, 306 p.

enquêtes qui animent les politiques des publics au sein des musées nationaux et du ministère de la Culture et de la Communication. Ce sont donc ces approches qui influencent aujourd'hui les politiques culturelles.

Dans la mesure où nous avons choisi d'évoquer la tension qui existe dans le musée national entre le principe républicain et la question démocratique, c'est un autre chemin que notre analyse doit emprunter. A contre-point d'une recherche qui identifierait les publics, nous insisterons sur l'anonymat qui les caractérise. Une telle lecture permet selon nous de dépasser le débat dichotomique qui s'impose quand on évoque le musée national, approche élitiste d'une part et pédagogique de l'autre. Il n'est pas question de chercher à réserver le musée aux seuls connaisseurs, ni forcément de transformer absolument chacun en visiteur de musées. Mais il importe de saisir qu'est-ce que la présence d'un public *a priori* non défini implique dans l'espace muséal. Que la visite du musée soit une activité plutôt valorisée dans les classes moyennes et supérieures n'est plus à démontrer, mais on ne peut affirmer d'un autre côté que ces groupes sociaux ont un usage totalement exclusif du musée. On doit par ailleurs ajouter que percevoir une homogénéité des classes moyennes est aujourd'hui largement problématique.

Plusieurs remarques doivent donc être faites. Si la visite du musée est dans certains milieux sociaux un moyen de maintenir, de reproduire et de développer des capitaux culturels, cela ne signifie pas pour autant qu'elle joue ce rôle pour chaque visiteur. D'autre part, il convient de penser la visite muséale comme une occasion émergente au sein même d'une institution somme toute très codifiée, spécialisée et ainsi relativement fermée. Une telle approche interdit de penser les visiteurs des musées comme un groupe soumis au bon vouloir de l'institution. Nous nous éloignons donc des interprétations qui sont proposées dans *L'amour de l'art* par exemple, mais aussi dans la littérature scientifique qui s'est développée à sa suite. Ainsi on admettra que le visiteur du musée exerce

toujours une intelligence dans sa visite. Il ou elle n'est pas forcément en train de se soumettre à des codes dominants et ou de mettre en pratique une stratégie de la distinction. Il faut alors prendre un certain recul avec une sociologie des publics que l'on pourrait qualifier de sémiotique, dans le sens où elle n'admet qu'un seul type de codification en jeu dans l'expérience culturelle et artistique. C'est dans une analogie avec les sciences de la communication, avec la relation émetteur/code/récepteur, que *L'amour de l'art* développe son argumentation :

> *« Autrement dit, la fréquentation des musées obéit à une logique que connaît la théorie de la communication, puisque, à la façon d'un émetteur radio ou de télévision, le musée propose une information qui peut s'adresser à tout sujet possible sans qu'il en coûte davantage et qui ne prend sens et valeur que pour un sujet capable de la déchiffrer et de la goûter. (...) On peut supposer que la fréquentation assidue implique la maîtrise du code du message proposé et l'adhésion à un système de valeur qui fonde l'octroi de valeur aux significations déchiffrées (...) [1]»*

Les préoccupations pour la médiation culturelle, qu'il ne s'agit absolument pas ici de rejeter ou dévaloriser, s'inscrivent dans cette lignée. Elles s'appliquent à trouver les moyens les plus efficaces pour mettre le code légitime à disposition du plus grand nombre.

Les objets exposés dans les musées ont une résonance particulière pour celui qui dispose des codes qui permettent de les comprendre. La visite du musée, le fait même d'y entrer, est facilitée pour le détenteur de ces codes. Mais il est étonnant que la sociologie des publics ne s'intéresse pas davantage aux publics effectivement présents même s'ils s'en trouvent à la marge. En l'occurrence c'est souvent avec dénigrement qu'ils sont évoqués. La visite muséale étant comparée à un rituel religieux – ce qui par ailleurs est une analogie attirante dans la perspective d'une religion sécularisée de la République – P. Bourdieu et A. Darbel parlent d'une *« église où quelques élus viennent nourrir*

1 Pierre Bourdieu et Alain Darbel (1969), *Opus cité*, p. 113

une foi de virtuose tandis que les conformistes ou faux-dévots viennent y bâcler un rituel de classe. [1]*»* Si les Salons du XIXème et du début du XXème siècle étaient des lieux réservés à la bourgeoisie, il en va autrement pour le musée dès sa création, et d'autant plus dans les musées nationaux en ce début de XXIème siècle, et la fréquentation massive qui caractérise certains d'entre eux. Parler alors de *« rituel de classe »* et de *« faux-dévots »* prend le risque de la réduction. Cette mise à distance critique énoncée, nous avons pleinement conscience que l'ouvrage date de 1969 et qu'il ne s'applique *a priori* pas aux évolutions contemporaines du musée. Ce qui pose problème est qu'il reste pourtant une référence incontournable.

Il est évident que de nombreux éléments offrent une latitude pour établir une analogie entre la pratique culturelle et la pratique cultuelle. Si le musée est républicain, alors il est bien un des lieux de culte de la religion séculaire de la République. Rappelons que pour André Malraux la relation à l'œuvre relève presque du mystique et qu'il compare ses Maisons de la Culture à des cathédrales. Toutefois, la reprise sociologique de cette analogie est troublante pour plusieurs raisons. D'une part, elle néglige l'origine de la dimension mythique de l'institution et ce qu'elle induit sur ses prolongements. On l'a vu, les Lumières remplacent les mythes par la Raison, qui fonctionne alors elle-même sur le principe du mythe. En effet, l'esthétique kantienne le montre, si la Raison implique une rationalité elle se fonde sur la base irrationnelle d'une chose en soi inexplicable. Si le musée a alors une dimension mythique, c'est dans les termes d'une réification qu'elle devrait être traitée. D'autre part, le fait que cette analogie soit également reprise par la critique élitiste doit nous interroger[2]. *L'Etat culturel* de Marc Fumaroli porte en effet comme sous-titre *Essai sur une religion moderne*[3]. La prise de position se résume pourtant à un retour aux fondamentaux de la *« vraie culture »* dans les politiques culturelles, et notamment dans les musées nationaux. Pour l'académicien, c'est alors la diversité culturelle qui relève du phénomène religieux. Enfin, c'est

1 *Ibid.*
2 Peut-être plus surprenant encore, c'est toujours cette même idée qui semble animer certains intellectuels progressistes, voir par exemple : Alain Brossat, *Le grand dégoût culturel*. 2008, Paris, Seuil, 189 p.
3 Marc Fumaroli (1999), *Opus cité*.

négliger la *« liquidation de la valeur traditionnelle de l'œuvre d'art »* que décrit W. Benjamin dans la perte de l'aura du bien culturel dans sa réception contemporaine[1]. Ainsi, le *« faux-dévot »* pourrait plutôt être perçu comme un joyeux païen qui participe à la transgression des frontières entre les formes légitimes et illégitimes de la culture. Un visiteur païen qui s'engagerait dans un *« mouvement de ré-appropriation de tout ce que le mythologique-religieux contient et condense d'aspirations inassouvies, d'intuitions non explicitées sur des rapports non contraignants à l'existence, de refus de l'oppression et de la domination à l'encontre du théologique-théocratique. [2]»*

S'il est évident que le musée est une institution bourgeoise de par son histoire, son élaboration conceptuelle, son fond d'expôts – les objets exposés – et la répartition sociale de ses visiteurs, il n'est pas pour autant un espace habité exclusivement par ceux qui en maîtrisent les codes communicationnels. C'est cette ouverture sur l'ensemble du monde social qui lui fournit une dimension tendue, celle qui justement nous intéresse. L'ouverture publique du musée, même si la diversité sociale de son public ne s'y exprimerait qu'à la marge, est une occasion démocratique. C'est en ce sens que l'on peut parler de l'anonymat du public et de la possibilité de la présence du n'importe-qui dans le musée national. Ce que l'on retrouve dans cette formulation, c'est la manière dont J. Rancière évoque la démocratie, comme pouvoir du n'importe-qui ou part des sans-parts. Cette approche du politique, le philosophe l'étend aux questions culturelles :

> *« Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun et chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus, leur fait échanger leurs aventures intellectuelles, pour autant qu'il les tient séparés les uns des*

1 Walter Benjamin (2003), *Opus cité*.
2 Jean-Marie Vincent (1987), *Opus cité.*

autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre. [1]»

L'auteur attire ici l'attention sur la similitude construite par la différence qui renvoie au processus ouvert de la réification et la lutte qu'il implique. On peut aisément rattacher son propos aux visiteurs de musée. En effet, rien n'oblige le visiteur à interpréter ce qu'il voit comme l'institution ou la pratique codifiée le suggère, l'attend ou l'enseigne. Face à l'argument de l'égalité des intelligences, la sociologie que nous avons qualifiée de sémiotique, qui s'appuie sur le principe d'une relation instrumentale rationnelle entre émetteur et récepteur dans les sciences de la communication, perd du terrain. Pour reprendre et dépasser l'image de l'émetteur et du récepteur, ce que J. Rancière suggère, c'est que le récepteur peut choisir son code. Le visiteur peut donc être perçu comme « l'autre » au sein du musée. A la réflexion de J. Rancière, on peut joindre celle de T.W. Adorno et accorder au visiteur la place du sujet dans une relation propre à la dialectique négative. Le visiteur est, dans l'espace muséal, un fauteur de trouble potentiel. Il ou elle a la capacité de percevoir ce que l'institution, ou pour reprendre le fil de notre argumentation le principe républicain, lui dénie le droit de voir. Il active alors la question démocratique. Dans cette approche de l'espace muséal, l'idée de l'*anonyme* chez J. Rancière et du *non-identique* de T.W. Adorno, se rejoignent, faisant le lien avec le concept d'espace public oppositionnel de O. Negt comme espace de médiation de ces expériences vivantes et négatives :

> *« L'espace public prolétarien exclut l'espace public bourgeois, dans la mesure où le premier dissout les éléments constitutifs du second, qui sont pour partie détruits, pour partie assimilés. L'espace public bourgeois procède de même, obéissant à des intérêts diamétralement opposés, avec toute sorte d'espace public prolétarien qui n'est pas en mesure de s'appuyer sur un contre-pouvoir, afin de mettre en échec l'attaque dont il fait l'objet. La coexistence est impossible. [2]»*

1 Jacques Rancière (2008), *Opus cité*, p. 23
2 Oskar Negt (2007), *Opus cité*, p. 82

Ce qui pose alors problème, serait de savoir sur quels contre-pouvoirs, ou plutôt quels anti-pouvoirs, s'appuieraient la diversité et l'anonymat des visiteurs. On peut penser qu'il n'en existe pas, ou qu'il prend place dans l'en-dehors du musée : dans l'événement constitué par le non-intérêt pour la visite muséale, mais qui ne signifie pas pour autant le désintérêt pour toute pratique culturelle. Cela reviendrait à admettre encore une fois l'homogénéité sociale et sans failles des visiteurs. On affirmera alors plutôt que c'est l'ouverture des possibles permise par la diversité des interprétations dues à la présence des visiteurs qui compose de l'altérité face à l'institution. Dans cette lecture de l'espace muséal le visiteur n'est forcément pas un objet dominé mais un sujet critique, *« car la question n'a jamais été pour les dominés de prendre conscience des mécanismes de la domination, mais de se faire un corps voué à autre chose que la domination. [1]»* L'*autre* dans le musée est simplement l'ensemble hétérogène et insaisissable des visiteurs. J. Rancière ajoute à la suite de la citation extraite plus haut :

> *« Ce que nos performances vérifient – qu'il s'agisse d'enseigner ou de jouer, de parler, d'écrire, de faire de l'art ou de le regarder – n'est pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté. C'est la capacité des anonymes, la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre. Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations. [2]»*

Pour illustrer cette idée, on peut citer le roman de Peter Weiss, dans lequel de jeunes militants ouvriers allemands, pendant la république de Weimar, questionnent les sens de l'art à l'occasion de visites de musées. Le récit montre que les protagonistes n'y perçoivent pas ce que racontent les historiens de l'art, tout comme ils rejettent des lectures socialistes des œuvres d'art :

> *« (...) il arrive parfois que me répugnent même les historiens de l'art qui, pointant l'index, oublient les sens multiples de chaque œuvre, quant à ceux qui imposent au nom des considérations politiques, ils ne savent rien de la nature de l'art. [3]»*

1 Jacques Rancière (2008), *Opus cité*, p. 69
2 *Ibid.*, p. 23
3 Peter Weiss, *L'esthétique de la résistance*. 1989, Paris, Klincksieck, p. 86

C'est également le libre jeu des interprétations des objets d'art qui fait écrire à W. Benjamin dans ses thèses sur l'histoire, citées partiellement plus haut :

> *« Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels. (...) De tels biens doivent leur existence non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais aussi au servage anonyme de leurs contemporains. Car il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main. [1]»*

En effet, rien de permet d'affirmer que le musée mène à bien sa mission communautaire, et rien ne permet d'écrire que les visiteurs n'aient pas la possibilité de percevoir dans les *« témoignages de culture »* des *« témoignages de barbarie »*, ou autre chose encore. C'est également une multiplicité d'interprétations et le caractère insaisissable des visiteurs de musée qu'une série d'entretiens avec des visiteurs réalisée dans le cadre de cette enquête nous a montrés. Nous en présenterons plus loin des résultats et, peut-être plus important et significatifs, les problèmes méthodologiques qu'un tel dispositif soulève[2].

Si penser le musée comme un espace agité par une tension entre le principe républicain et la question démocratique, force à prendre une certaine distance avec la sociologie classique des publics, cette distance est induite par la question démocratique elle-même. Cette approche offre en tout cas une autre perspective de recherche, bien que le terrain et les problématiques soient proches. Avec raison, la sociologie classique des publics des musées cherche la polémique. Elle observe et dénonce un monopole social sur les pratiques culturelles en jeu dans le musée d'art. Mais elle n'utilise pas vraiment le bon angle d'attaque pour déstabiliser l'institution muséale dans la mesure où elle cherche à la faire changer. Ici, nous n'avons pas la prétention de donner des pistes pour un tel

1 Walter Benjamin, *Œuvres III*. 2000, Paris, Gallimard, pp. 432, 433
2 Entretiens réalisés avec des visiteurs du Louvre et d'Orsay aux sorties du musée, cf. Chapitre IV

changement, mais nous affirmons que l'on peut adopter une lecture de l'espace muséal qui le voit comme d'ores et déjà, en lui-même et intrinsèquement, déstabilisé : il est au centre de la tension que nous caractérisons par la friction entre le principe républicain et la question démocratique.

Le musée national dans l'œil du cyclone

Cet épilogue provisoire anime les ressorts de la suite de notre analyse. Avant donc de présenter les mutations contemporaines des musées d'art nationaux, en prenant comme exemple les musées du Louvre et d'Orsay, reprenons les éléments essentiels que l'on peut extraire du flot historique et conceptuel dans lequel nous avons situé le musée national. Réaffirmons tout d'abord que le musée national est un musée républicain. A ce titre il est dépositaire du, et fondé sur le principe républicain, qui est un principe de police. La police est le processus qui contient la politique entendue comme l'expression d'un tort. Elle affirme un partage du sensible légitimé par son universalité, qui *« fixe (...) dans un même temps un commun partagé et des parts exclusives. (...) Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. [1]»*

Entendu comme musée républicain, le musée national est, de par son histoire et son élaboration intellectuelle, une institution des Lumières. Il prend ainsi part à des processus de réification, qui sont des processus d'identification[2] qui se veulent universels. D'une part, il réifie la relation aux arts, ces derniers pouvant être entendus au contraire comme des événements de surgissement du non-identique et de potentialités émancipatrices[3]. Les biens culturels exposés dans le musée sont identifiés comme un patrimoine. La patrimonialisation, l'inscription de fonctions communautaires à des biens culturels, n'est pas le seul fait de la mise en exposition dans le musée. Elle est le fait d'un ensemble de dispositions symboliques et administratives propres à l'Etat républicain, dans le contexte français. En ce sens, le musée national ne peut être déconnecté de tendances plus générales

1 Jacques Rancière (2000), *Opus cité*, pp. 12-13
2 Max Horkheimer et Theodor W. Adorno (1974), *Opus cité*.
3 Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*. 2002, Paris, Desclée de Brouwer, 138 p. ; Jacques Rancière, *Le partage du sensible*. 2000, Paris, La Fabrique, 74 p. ; Ernst Bloch, *Le principe espérance, Tome 1*. 1976, Paris, Gallimard, 535 p.

qui sont celles d'une pensée de la gouvernance et de la raison d'Etat : une volonté de gestion de la question politique. D'autre part, il réifie la place du public constitué par ses visiteurs. Le processus de réification des visiteurs, l'identité particulière qui leur est attribuée, n'est pas spécifique au musée. Elle est propre au principe républicain, où s'applique le principe de police qui identifie les sujets politiques en les conceptualisant comme des objets administrés. Ainsi, la relation triangulaire entre Lumières, République et musée national apparaît. Dans ce contexte, la République comme le musée ne conçoivent l'existence des sujets que dans l'objectivation de leur représentation conceptuelle.

Le principe républicain se caractérise par sa filiation avec un espace public, espace informel de la mise en discussion[1]. Celui-ci procède de manière exclusive en n'admettant pas l'expression du plus grand nombre, mais en consacrant celle d'un groupe particulier, *« la plus forte minorité [2]»*, et ses modalités d'expressions. Toutefois cette exclusion est inavouée, dans la mesure où la publicité s'affirme comme étant accessible à tous et fonctionnant elle-même sur le principe d'universalité. A ce titre, le fait que l'accès au musée national soit libre, bien que médiatisé par un échange monétaire, est significatif. Les édifices monumentaux des institutions muséales incarnent cette affirmation spécifique de la publicité. Ainsi le palais royal du Louvre devient un espace public, symbolisant le passage du pouvoir monarchique au pouvoir public. Deux siècles plus tard, à l'inverse mais sur le même schéma, la gare d'Orsay est transformée en musée national, illustrant symboliquement la dimension de déambulation publique de ce dernier, et consacrant un édifice représentant la révolution industrielle.

L'expression dans l'espace public est un enjeu conflictuel. Ainsi les élites voient dans le musée national la validation de la culture légitime. Elles dénoncent ainsi l'ouverture de l'interventionnisme

1 Jürgen Habermas (1992), *Opus cité*.
2 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*, p. 84

culturel de l'Etat à des formes illégitimes, tout comme elles condamnent les entreprises d'appropriations populaires des musées nationaux. Cette prise de position illustre la manière dont le musée national a intégré le principe de police et crée de l'identification. Il convient de rappeler qu'à sa naissance révolutionnaire, il est déjà marqué par la condamnation des élites dans un autre registre mais sur le même fondement. Se pose alors la question de l'appropriation symbolique des espaces et des biens culturels, qui renvoie elle aussi à un partage du sensible. Une approche positiviste les confisque en leur donnant une tâche éducative et/ou de révélation esthétique, tandis qu'une approche en terme de « non-identique » permet de voir le dépassement – le refus – des codes dominants par les visiteurs, et l'émancipation des biens culturels de leur assignation patrimoniale. En effet, la réification n'est pas une forme aboutie, c'est un processus, l'enjeu d'une lutte conflictuelle.

Ce conflit met en évidence que l'espace public ne peut être assimilé à la République. Si l'espace public bourgeois fonctionne sur le principe d'une exclusion, qui correspond au principe républicain de police, un espace public oppositionnel venant le contrarier se développe dans son sillage et à ses côtés[1]. Celui-ci pose la question démocratique au sein de l'institution. Si on admet une insaisissabilité des publics, entendus comme des acteurs interprétant subjectivement et non comme des spectateurs aveuglés, l'espace public oppositionnel apparaît en négatif par rapport aux prises de position contre le musée et sa dimension publique. Pour une certaine interprétation, les spectateurs ne peuvent faire autre chose que se soumettre aux codes dominants. Pour une autre, ces mêmes spectateurs dénaturent la culture cultivée en la traitant comme un loisir. Or, selon des lectures alternatives, on peut affirmer que toute domination appelle une résistance, ou que toute domination correspond à un besoin d'expression autre[2] : les processus sociaux sont des terrains conflictuels. En ce sens, la publicité du musée implique des propositions alternatives d'interprétations de l'institution

1 Oskar Negt (2007), *Opus cité*.
2 James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne*. 2009, Paris, Amsterdam, 269 p.

et de l'espace muséaux.

Au carrefour des conceptualisations de la réification propre au destin politique des Lumières, du principe républicain et de l'espace public se trouve le principe de validation propre à une synthèse sociale réalisée par l'économie politique et l'abstraction des relations sociales qu'elle induit[1]. L'interventionnisme culturel de l'Etat n'en est pas exclu. Au contraire, au-delà de la question du droit d'entrée au musée, la place que l'Etat accorde dans ses préoccupations culturelles aux industries de la culture montre que les logiques économiques constituent la matrice de son action. C'est d'ailleurs ce qui semble caractériser l'évolution du système muséal dans la première décennie du XXIème siècle que nous allons évoquer par la suite, en gardant à l'esprit que cette dynamique a été enclenchée dans les années 1980 et qu'elle s'inscrit dans le mouvement cohérent d'une objectivation de la gestion des publics.

L'évolution actuelle se caractérise par une mutation des modes de gestion des musées nationaux. C'est *a priori* une nouvelle logique de l'orientation de l'Etat qui s'engage, mais suivant notre argumentation, c'est plutôt une affirmation des liens entre l'Etat et la sphère économique qui est en jeu. Ces liens étroits fondent

> *« la logique du système oligarchique. Selon cette vision, il n'y a qu'une seule réalité qui ne nous laisse pas le choix de l'interpréter et nous demande seulement des réponses adaptées qui sont les mêmes, quelles que soient nos opinions et nos aspirations. Cette réalité s'appelle économie : en d'autres termes, l'illimité du pouvoir de la richesse. [2]»*

Il s'agit alors d'appliquer des principes économiques dans l'institution muséale.

> *« Gouvernants et experts jugent possible (...) de calculer le bon équilibre entre la limite et l'illimité. C'est ce qu'on appelle modernisation. Celle-ci n'est pas une simple tâche*

1 Moishe Postone (2009), *Opus cité*, et, Jean-Marie Vincent (1987), *Opus cité*.
2 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*, p. 85

d'adaptation des gouvernements aux dures réalités du monde. Elle est aussi le mariage du principe de la richesse et du principe de la science qui fonde la légitimité oligarchique nouvelle. [1]»

Voyons donc maintenant en quoi consiste la modernisation des modes de gestion des musées nationaux et quelles reconfigurations de la tension entre principe républicain et question démocratique sont en jeu.

1 *Ibid.*, p. 86

Chapitre III - La nouvelle dynamique des musées nationaux

Vers le musée-entreprise

Sans nier l'histoire du musée national, la plupart des études concernant l'évolution statutaire de ces institutions, n'apprécient pas la dimension conflictuelle et mouvante de la forme publique du musée. Quand celle-ci est évoquée, c'est généralement pour rejouer le débat entre iconoclastie et conservation. La première étant le fait de la violence révolutionnaire, la seconde relevant de la république éclairée. Comme nous l'avons vu, tensions et contradictions animent le musée tout au long de son évolution historique. Ces tensions et contradictions, si elles s'y déclinent de manière particulière, ne sont bien sûr pas propres à l'institution muséale. Elles sont le fait des processus sociaux qui se tissent et se décousent au long de l'histoire. C'est selon nous, et suivant les chemins d'analyses que nous souhaitons emprunter, un élément essentiel. Cela empêche de penser les musées publics exposant des biens culturels non contemporains, comme des institutions exposant « notre patrimoine » ou relevant de « notre identité culturelle. » On a vu au contraire que la notion de patrimoine peut être perçue dans les termes d'une problématisation de la communauté nationale, et que l'identité culturelle nationale est plus une construction bancale à la recherche d'une cohérence, qu'un socle homogène et stable.

Puisque nous nous apprêtons à évoquer la réforme des musées nationaux à travers celle de leurs modes de gestion, il s'agit de considérer ces tensions et contradictions comme un arrière-plan. Ici, l'objet ne sera pas d'opposer gestions publiques et privées, de reconnaître les avantages et les inconvénients de tel ou tel type de gestion, mais de caractériser la réforme des musées nationaux pour pouvoir l'analyser en tant que processus en mouvement. Ainsi, il faut prendre une certaine distance avec toute la littérature consultée à l'occasion de ce travail de recherche. En effet, presque exclusivement, l'état de la recherche sur les mutations du système muséal se concentre sur des

problématiques de gestion. Elles sont bien évidemment essentielles pour cerner les cadres de fonctionnement du musée. Mais il est peut-être symptomatique de ces mutations que l'évolution des musées ne soit pensée que dans une optique gestionnaire. Quand l'analyse n'est pas centrée sur la gestion, elle est principalement orientée vers une défense des qualités de service public du musée national dans les termes de la défense des biens constituant le *« patrimoine national, fondements de l'histoire de notre culture et que la République se doit de montrer et de préserver.* [1]*»* Notre intérêt se situe ailleurs, dans l'éventualité d'une reconfiguration des tensions et contradictions propres au musée national par l'évolution de leurs modes de gestion, notamment l'évolution de la tension particulière entre principe républicain et question démocratique caractérisée par notre discussion. Ici encore, nous affirmons la dimension non-utilitariste de notre démarche, qui se distingue en cela de toute analyse gestionnaire du système muséal, mais aussi de celles qui se proposent de défendre le service public culturel. Notre approche, n'a pas d'autre force de proposition que celle de la réflexion.

On présentera ici les principales modifications du monde muséal, sans perdre de vue que nous ne prendrons comme exemples que deux grands établissements français : les musées du Louvre et d'Orsay. Si ce choix ne permet pas *a priori* de généraliser l'analyse à l'ensemble du système muséal, il ouvre néanmoins des portes pour une présentation du devenir de ces établissements – et par extension d'un pan de la politique muséale – à l'ère de la consécration des industries culturelles. Il convient en outre d'ajouter, et c'est une tendance qui s'illustre dans nos deux exemples, que le processus d'autonomisation sur lequel nous travaillerons est préconisé de manière générale par les orientations de l'Etat[2]. Les grands musées nationaux que sont le musée d'Orsay et le musée du Louvre avec leurs millions de visiteurs nationaux et internationaux annuels, ne sont, bien sûr, pas

1 Françoise Cachin, Jean Clair, Roland Recht, « Les musées ne sont pas à vendre » in *Le Monde*, 12 décembre 2006.

2 Voir : Révision Générale des Politiques Publiques, *RGPP : premier rapport d'étape La RGPP s'applique, la réforme de l'Etat se poursuit.* Décembre 2008 *;* Cour des Comptes, *Les musées nationaux après une décennie de transformations, 2000-2010*. Mars 2011, 270 p. ; Nicolas Perruchot, Richard Dell'Agnola, Marcel Rogemont, *Rapport d'information déposé en application de l'article 145 du Règlement par la Commission des finances, de l'économie générale et du plan en conclusion des travaux de la Mission d'évaluation et de contrôle (MEC) sur le musée du Louvre*. 2009, Paris, Assemblée Nationale, 181 p.

des institutions culturelles comme les autres.

On s'en tiendra ici, autant que possible, à une présentation factuelle de la réforme des musées nationaux. Dans un premier temps, il sera question de ses éléments précurseurs. On verra comment le musée du Louvre fut le premier musée national à devenir un Etablissement Public Administratif (EPA) en 1992 et en quoi cette transformation annonçait une marche à suivre pour les autres musées nationaux. On caractérisera alors cette mutation en fonction de l'autonomie administrative acquise par les établissements par rapport à leur ministère de tutelle et on questionnera la rationalisation que ses nouveaux modes gestions impliquent. On s'intéressera alors à la manière dont les personnels de musées, et pas seulement leurs directions, présentent ces transformations. On verra d'autre part en quoi la « loi musée » de 2002 posa les bases des transformations statutaires des institutions muséales publiques. Il paraîtra essentiel de revenir alors sur les missions de la Réunion des Musées Nationaux (RMN) et on s'apercevra dans quelle mesure leur refondation s'imposait dans le sillage du mouvement de réforme. La mutation de cet Etablissement Public à caractère Industriel et Commercial (EPIC) apparaît comme un élément essentiel, et non pas contextuel, de la transformation statutaire des musées nationaux. Si la RMN se voit reconfigurée, c'est que son rôle de mutuelle des musées nationaux devient caduc face aux évolutions statutaires de ces derniers. Les musées nationaux devenus Etablissements Publics Administratifs doivent en effet développer leurs capacités à dégager des ressources propres et se voient soumis à des obligations de résultats. Nous nous arrêterons particulièrement sur ce point dans la mesure où c'est cette dimension qui semble construire une logique nouvelle dans le monde muséal et travailler les relations qu'entretient l'institution avec le monde qui l'entoure. C'est d'abord la présence des visiteurs qui se trouve pensée différemment, mais aussi les liens que tissent les musées nationaux avec d'autres institutions. Enfin, dans la mesure où nous pensons le musée dans la manière dont il s'articule avec des principes de gouvernance, et que nous percevons la réforme des musées comme un ensemble de dispositions

éclatées, on s'arrêtera sur des éléments contextuels susceptibles d'approfondir la réflexion. Ainsi nous nous arrêterons sur des événements marquant les politiques culturelles dans la décennie 2001-2011 (réforme du statut de l'intermittence du spectacle, loi création et internet, préfiguration d'une Maison de l'Histoire de France, mise en place d'un Conseil à la Création Artistique) et les effets de la Révision Générale des Politiques Publiques sur le ministère de la Culture et le monde des musées. Enfin, on évoquera un rapport de la Cour des Comptes publié en 2011, dressant le bilan des mutations opérées depuis le début des années 2000.

La modernisation des modes de gestion des musées nationaux

L'Etablissement Public Administratif du Grand Louvre

L'autonomie et la rationalisation des grands musées nationaux

Le tournant de 2002 : la « loi musée »

Généraliser la création d'Etablissements Publics Administratifs

Evoquant le cas de la Réunion des Musées Nationaux RMN, nous avons mentionné ce qu'était un Etablissement Public à caractère Industriel ou Commercial (EPIC) : une structure publique à la gestion allégée pour pouvoir exercer des activités commerciales ou industrielles de service public. Nous avons vu en quoi, dans le cadre des politiques culturelles, l'introduction de ce statut révélait leurs dimensions commerciales. Il faut maintenant se pencher sur une autre forme juridique, celle de l'Etablissement Public à caractère Administratif (EPA). Pratiquement, un EPA est en charge d'un service public administratif et il est placé sous la tutelle d'un ministère. Ses activités principales ne sont ni commerciales ni industrielles, mais à l'instar de l'EPIC, il bénéfice d'un mode de gestion assoupli par rapport au droit public. Il relève d'un droit mixte, en pouvant emprunter des modes de gestion privés. Par exemple, son personnel n'est pas composé uniquement d'agents publics, mais aussi de contractuels. De plus, depuis 2000 un EPA peut-être candidat à l'attribution de marchés publics ou d'une délégation de service public. Sans entrer dans les détails pour l'instant, on cherchera ici à mettre en évidence les principaux éléments précurseurs de la réforme des musées nationaux : la création de l'EPA du Grand Louvre, la tendance qu'elle engage et ses premiers effets directs, l'externalisation des activités du musée notamment. On s'attachera ensuite à comprendre en quoi la « loi musée » votée début 2002 s'inscrit de manière cohérente dans cette tendance et dans le large mouvement de réforme qui s'en suivra.

L'Etablissement Public Administratif du Grand Louvre

Le musée du Louvre fut le premier musée national à acquérir le statut d'EPA, en 1993, à l'occasion des travaux du Grand Louvre. Ce statut définit par le *décret du 22 décembre 1992 portant sur la création de l'Etablissement public du musée du Louvre*[1] permet alors au musée de se voir attribuer la gestion et la perception directe des recettes issues de sources privées, mais aussi de son droit d'entrée. Cela est important dans le cas de l'établissement du Louvre puisqu'il encaisse les redevances liées à l'exploitation de la galerie commerciale Carrousel-Louvre installée en son sein. C'est un atout majeur pour l'établissement au vu des boutiques qui y sont présentes : enseignes importantes, Apple ou Virgin pour ne citer qu'elles. Mais le musée peut aussi recevoir lui-même des dons et des legs sans l'intermédiaire du ministère, tout comme il peut encaisser les recettes liées à l'exploitation privée des espaces dont il dispose : auditorium, salles de conférences et les espaces muséaux eux-mêmes. Ces compétences sont également élargies aux fonctions financières et commerciales, aux droits intellectuels et leur exploitation, aux droits de propriété des bâtiments et des biens mobiliers et immobiliers dont il dispose. Seules les collections nationales dont il a la garde restent propriété directe de l'Etat *via* le ministère. L'émancipation vis-à-vis de ce dernier est donc très importante au vu des liens qui prévalaient auparavant en termes de gestion et d'administration. Le Louvre fut pionnier en la matière et annonçait les nouveaux modes de gestion des espaces muséaux. On doit toutefois signaler que la dynamique avait déjà été engagée par l'ouverture d'un complexe poly-culturel, le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, en 1977. Un établissement qui occupe une place à part dans notre champ de recherche dans la mesure où il n'est pas un musée national, s'appuie sur une diversité d'activités et est consacré à la création moderne et contemporaine. Mais certains aspects de l'ouverture du Centre renvoient bien au phénomène dont il sera question ici, l'autonomie de gestion de l'établissement vis-à-vis du ministère

1 Décret n°92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'Etablissement public du musée du Louvre

de la Culture et ses relations avec la Réunion des Musées Nationaux notamment[1].

La création de l'EPA du Louvre ne soulève pas que des questions de gestion. C'est l'espace et l'institution muséaux, leurs représentations elles-mêmes, qui évoluent alors. A ce titre, l'introduction d'une galerie commerciale est importante tandis que le musée national paraissait jusqu'ici être un espace se distinguant du commerce et de l'économie marchande. Ainsi, l'installation de représentants majeurs des industries culturelles dans une galerie commerciale, au sein du Louvre est éloquente. Outre cette arrivée en force du commerce dans l'espace du musée, premier signal d'une tendance profonde, c'est également la redéfinition de la tutelle administrative exercée par le ministère de la Culture sur l'établissement qui est ici importante. C'est ainsi qu'il est question « d'autonomisation » du musée national.

L'autonomie et la rationalisation des grands musées nationaux

Le cas du Louvre est important dans la mesure où il se pose *a posteriori* comme précurseur de cette autonomisation. D'autres musées nationaux ont suivi cette voie, trois autres EPA ont été créés : celui du musée et domaine national de Versailles[2] en 1995, ceux du musée Guimet[3] et du musée d'Orsay[4] en 2004. Tous les trois peuvent se prévaloir des attributions propres aux Etablissements Publics Administratifs que nous avons décrites. Ces créations d'EPA traduisent elles aussi le besoin d'autonomie de ces institutions par rapport au ministère de la Culture. Elles laissent entrevoir un fonctionnement plus souple et notamment des modes de gestion directe leur permettant une meilleure capacité d'action. A la lecture de ces décrets de création, on s'aperçoit que c'est sur le

1 Voir : Bernadette Dufrêne (2007), *Opus cité*.
2 Décret n° 95-463 du 27 avril 1995 portant création de l' Etablissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles
3 Décret n° 2003-1301 du 26 décembre 2003 portant création de l'Etablissement public du musée des arts asiatiques Guimet
4 Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003 portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay

modèle de celui du Louvre qu'ils se déclinent presque à l'identique[1] : mêmes structures, mêmes dispositions culturelles. Ce dernier s'affirme alors comme indiquant la tendance de transformation. Nous en analyserons les principales dispositions plus loin. Arrêtons-nous d'abord sur les effets les plus directs : l'externalisation des activités et la gestion recentrée des ressources humaines.

A priori, ces mutations administratives réaffirment le rôle de services publics culturels de ces établissements : de l'acquisition à la mise en visibilité de biens culturels, en passant par leur conservation, et la nécessaire ouverture de l'espace au public le plus nombreux. La crainte de nombreux professionnels du monde des musées et des personnels de musée que nous avons rencontrés était pourtant bien une tendance à la privatisation. La sous-traitance étant encouragée, on pouvait se demander si les prérogatives culturelles et scientifiques des musées le seraient également. C'est une question bien légitime, notamment au niveau des personnels et de leurs syndicats qui s'interrogeaient quant au devenir de leur statut d'agents publics. Si le statut des fonctionnaires en poste n'a pas bougé, leur hiérarchie s'est déplacée à l'intérieur même de l'institution quand elle relevait auparavant du ministère. Présenté comme une rationalisation de la gestion des ressources humaines, c'était pour beaucoup d'entre eux une forme d'imposition plus directe de l'autorité hiérarchique administrative. Toute la logique des rapports de forces entre les agents et leur hiérarchie s'en trouvait bouleversée, notamment dans la mesure où la fonction publique connaît un assez fort taux de syndicalisation. Il fallut donc réapprendre, dans ce nouveau paysage, à négocier avec de nouveaux interlocuteurs et dans de nouveaux cadres.

Les premiers effets de la réforme ont été d'encourager la tendance déjà engagée de recours à la sous-traitance et à l'externalisation des activités. C'est donc surtout pour les personnels recrutés après le changement de statut que les règles ont changé : qu'ils soient des salariés contractuels du musée ou qu'ils soient employés par une entreprise à qui fait appel l'EPA dans le cadre de

1 Décret n°92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'Etablissement public du musée du Louvre

l'externalisation de ses activités. Pour ces derniers, le fait que leur lieu de travail soit un établissement public n'a pas de répercutions sur la spécificité de leur contrat de travail. Ils sont soumis au code du travail propre au droit privé dans la mesure où ils sont employés par les entreprises sous-traitantes exerçant leurs activités au sein des musées. Le recours à la sous-traitance s'est largement développé dans les musées devenus EPA : en particulier avec le recours à des sociétés de nettoyage ou de sécurité pour assurer les contrôles préliminaires à l'entrée dans les bâtiments muséaux. C'est ce que nous confie un agent de surveillance du Louvre :

« Peux-tu me parler des activités qui sont déjà externalisées ?

- Il y en a beaucoup ! Je pense par exemple au ménage…

- … ça ne l'a pas toujours été ?

- Non, avant c'était les agents qui faisaient le ménage. Ça faisait partie des tâches d'entretien du bâtiment. Et le mardi, le jour de fermeture, je faisais donc le ménage. Les gardiens étaient aussi agents d'entretien. Mais ça doit bien faire 15 ans maintenant que c'est une entreprise privée qui fait le ménage au Louvre. Je crois que c'est le premier truc qui a été externalisé. Après, avec l'ouverture de la pyramide en 1993, tous les contrôles extérieurs et sous la pyramide ont été externalisés. Puis, ça a souvent changé de nom. Au tout début c'était Goron, aujourd'hui c'est Mensécurité. En fait, tous les trois ans, les marchés sont renouvelés. Il y a aussi tout l'entretien technique, comme les installations électriques, qui a été externalisé. Avant, on avait des électriciens au Louvre, on avait des ouvriers. Qui étaient fonctionnaires. Le courrier aussi a été externalisé. Avant c'était aussi les gardiens qui s'en occupaient. On a énormément de sociétés privées qui viennent travailler ici. »

Il ressort de cet extrait la diversité des activités externalisées. On comprend également que la sous-traitance touche les fonctions culturelles du musée dans la mesure où certaines activités propres au montage des espaces muséographiques sont déléguées à des entreprises privées, comme l'installation des réseaux électriques ou les ouvrages de menuiserie nécessaires à la mise en

exposition. Ce sont également les prérogatives de restauration des biens culturels, ainsi que le stockage des réserves qui sont externalisées, l'EPA du Louvre publiant des appels d'offre pour ces activités[1]. Par exemple, si les restaurateurs d'œuvres d'art étaient le plus souvent des agents de l'Etat officiant au sein des musées nationaux, ils exercent aujourd'hui de plus en plus une profession libérale, intervenant contractuellement dans ce cadre. L'ensemble des activités « invisibles » des musées nationaux, dont fait partie la restauration des biens culturels appartenant aux collections nationales par exemple, se voient estimées et arbitrées financièrement. Leur externalisation est *a priori* un moyen d'en rationaliser la gestion et de réaliser les meilleurs arbitrages financiers possibles. Le corollaire de cette gestion rationalisée est bien sûr de savoir si ces activités ne deviennent pas soumises à des aléas budgétaires.

Il convient d'ores et déjà d'estimer les effets de cette tendance, un certain nombre de contradictions apparaissant ici et là. Si la gestion des personnels est recentrée au sein de l'institution en raison du statut d'EPA, on peut se demander si le recours à la sous-traitance, l'externalisation des activités en général, n'est pas paradoxalement une nouvelle forme d'éclatement de la gestion des ressources humaines. Il y a ici une contradiction importante que ne relèvent pas les directions des établissements muséaux, alors même que celles-ci argumentent leur besoin d'autonomie par la nécessaire rationalisation de leurs activités. En lieu et place de rationalité, il semble plutôt que la gestion des musées s'inscrive dans la tendance plus générale d'introduction dans le secteur public d'un management tel qu'il est exercé dans le secteur privé[2]. Le recours à la sous-traitance permet d'une part de délocaliser les rapports de forces propres à la relation salariale, mais aussi de calibrer les activités pour des raisons budgétaires sans qu'un obstacle statutaire ne s'y oppose. Mais il reste à

1 Christian Kert, Office parlementaire des choix scientifiques et technologiques, *Rapport sur les techniques de restauration des œuvres d'art*. Assemblée Nationale, 15 juin 2006

2 Ce qui est largement admis et étudié comme étant le nouveau management public. Voir par exemple : Michel Chauvière, *Trop de gestion tue le social. Essai sur une discrète chalandisation*. 2007, Paris, La Découverte, 224 p. ; Raymond Curie, *Le travail social à l'épreuve du néo-libéralisme. Entre résignation et résistance*. 2010, Paris, L'Harmattan, 152 p. et Philippe Bezes, *Réinventer l'Etat, les réformes de l'administration française*. 2009, Paris, PUF, 544 p.

savoir si ces deux arguments trouvent une validité pratique dans la gestion des établissements.

Il apparaît que cette stratégie de gestion n'a pas les effets pratiques qu'elle dit rechercher. Si en effet les salariés des entreprises sous-traitantes ne sont plus des agents publics fortement syndiqués, cela ne les empêche pas d'exercer leur droit de grève, même si les conséquences d'une telle décision sont pour eux différentes. C'est ce qu'a démontré la grève des personnels, pour des revendications salariales, de la société privée qui assurait la régulation des entrées sous la pyramide du Louvre en 1998. Comme le raconte un des animateurs de ce mouvement que nous avons rencontré :

> *« C'était assez clair qu'on n'avait pas la même culture syndicale que les agents du Louvre, d'ailleurs on se côtoyait assez peu. Mais quand on les voyait se mettre en grève, on les voyait gagner presque à chaque coup. Quand avec quelques collègues on a réalisé qu'on pouvait paralyser le musée en se mettant en grève nous aussi, ça n'a pas été facile, mais on a réussi à être nombreux. A cause de nous, les gens n'entraient pas au musée. Nos chefs étaient furax, mais les supérieurs hiérarchiques du Louvre aussi. Finalement on a gagné les augmentations de salaires qu'on demandait assez rapidement. Peut-être parce que la direction du Louvre a fait pression sur notre boîte en la menaçant de ne pas renouveler sa concession. Pour ma part, j'avais un CDD comme la plupart d'entre nous et mon contrat de travail n'a pas été renouvelé. »*

Stratégie perdante donc pour la direction du musée si elle pensait se débarrasser des conflits sociaux par la sous-traitance. Ils ne font que se déplacer, et leurs acteurs avec eux, les chefs sont *« furax »* et mis sous pression par les *« supérieurs hiérarchiques du Louvre. »* Le cas évoqué montre également des conséquences particulières pour les salariés. La personne que nous avons rencontrée laisse entendre que c'est bien parce qu'elle était active dans le conflit que son contrat n'a pas été renouvelé.

Un autre paradoxe de la stratégie de l'externalisation des activités réside dans le besoin permanent

des activités sous-traitées. Si un des arguments gestionnaires est de pouvoir faire appel ponctuellement à certaines entreprises en fonction des besoins du musée, cette stratégie est limitée dans la mesure où l'établissement a un besoin permanent de ces activités. Par exemple, la sous-traitance de l'entretien à des sociétés privées de nettoyage ne rime pas avec la possibilité d'arrêter d'entretenir le musée pour des raisons budgétaires. Il en va de même pour les compétences propres aux installations électriques qui doivent être adaptées et entretenues, ou, aux constructions de menuiserie qui changent d'une exposition à l'autre. Si la demande d'autonomie s'appuyait sur l'argumentation d'une rationalisation des activités et de leurs gestions, il semble que celle-ci est trompeuse ou erronée. Si d'autre part les demandes d'autonomie qui paraissaient légitimes au vu du poids bureaucratique introduit par l'inter-médiation de la gestion ministérielle des personnels, il semble que les intermédiaires aient juste été déplacés, et les conflits sociaux avec eux. En effet, si l'établissement ne doit plus passer par le ministère pour gérer une partie de son personnel, il doit désormais passer par les directions des entreprises sous-traitantes. Si le musée bénéficie alors, *via* ces entreprises, de la souplesse relative du droit du travail privé, il n'en est pas moins toujours privé d'une gestion directe de son personnel. L'intérêt pour l'établissement se situe ailleurs : une décharge des responsabilités et un report des coûts. En cas d'insatisfaction, le Louvre n'a qu'à faire pression sur la hiérarchie de l'entreprise intervenante et/ou changer d'intervenant à travers l'appel d'offre suivant.

En ce qui concerne les agents de la fonction publique, il ne semble pas que la nouvelle configuration facilite vraiment leurs rapports avec l'administration, rationalise la gestion du personnel, selon ce que nous rapporte un agent du Louvre :

> *« L'argument principal qui nous était tenu au moment de ce changement de statut était "la gestion de proximité." Avec le temps et dans la pratique on se rend compte que l'on est pas mieux géré. C'est d'ailleurs amusant de voir comment l'administration centrale était*

critiquée, et comment on s'aperçoit aujourd'hui qu'elle ne faisait pas si mal son travail. Au niveau des paies par exemple. C'est aujourd'hui le Louvre qui les gère et on rencontre beaucoup plus de problèmes qu'avant. Je ne sais pas vraiment comment l'expliquer. Ce qui est sûr, c'est qu'il y a un turn-over plus important dans les postes de gestion, on n'a jamais à faire aux mêmes personnes. Chacun a des méthodes ou des principes de gestion différents, chacun se renvoie la balle disant "c'est pas ma faute mais celle de mon prédécesseur"... et ça crée des problèmes pour ceux qui sont "gérés." Par exemple, un des agents se retrouve en congés maladie et ne touche plus que 400 euros par mois. Tu imagines bien dans quelle galère il peut être.

- Et tu as le sentiment de ces problèmes de gestions se sont accentuées depuis 1995 ?

- Oui, clairement. D'autre part, paradoxalement, alors que l'on parle de "gestion de proximité" on a beaucoup plus de mal à régler ce genre de problèmes administratifs. Avant, lorsqu'il y avait un problème sur la paie, on allait voir le comptable, il nous débloquait la somme en attendant que la situation se régularise. C'est sûr que c'était la pagaille… Maintenant, face aux mêmes problèmes de paye, il faut un mois pour régler la question. Certains agents se retrouvent donc avec des soucis financiers pendant tout un mois. Comment fait-on dans ces cas là quand on doit s'occuper de sa famille, payer les transports et son loyer ? La "gestion de proximité" semble être plus complexe qu'avant. Alors même qu'on vantait ses effets simplificateurs. Il y a un vrai décalage entre le discours qui est tenu et la réalité que l'on vit. »

La « gestion de proximité » semble bien complexifier, ou plutôt compliquer, les inter-relations hiérarchiques et administratives. Ainsi, il est difficile d'entendre les demandes d'autonomie des directions des établissements muséaux sans y percevoir des contradictions irréductibles. Que ce soit celles d'Henri Loyrette, président-directeur de l'EPA Louvre depuis 2001 : *« Je ne pense pas que le rôle du ministère de tutelle soit d'intervenir directement dans la gestion des établissements, de*

manière parfois tatillonne [1]*»*, ou ceux de Serge Lemoine, directeur de l'EPA d'Orsay de 2001 à 2008 :

> *« Le Musée d'Orsay occupe déjà une place de premier plan dans le monde, il faut la conforter, en lui donnant plus d'autonomie, ce que ses tutelles ne lui ont pas vraiment octroyé jusqu'à maintenant.* [2]*»*

Si la transformation en EPA est présentée comme une réponse au besoin d'autonomie des établissements, elle ne semble *a priori* pas porter les fruits d'une quelconque rationalisation pour les acteurs. On perçoit ici le caractère polémique ou idéologique de l'utilisation des occurrences « rationalité » et « autonomie. » Suivant les propos d'Henri Loyrette qui s'exprime régulièrement dans la presse et qui semble être le chef de file des établissements réclamant de l'autonomie, le statut d'EPA ne suffit pas, la tutelle du ministère reste trop grande. C'est ce que l'on entend également dans les propos de Serge Lemoine pour le musée d'Orsay. Si le Louvre dispose de ce statut depuis 1993, c'est d'ailleurs seulement à partir de 2001 que les facilités propres à l'EPA ont été exploitées dans l'établissement et ne semblent pas avoir encore apporté les résultats escomptés en terme de gestion directe du personnel et des ressources financières. C'est en tout cas ce qui ressort lors d'un entretien avec un agent de surveillance du Louvre :

> *« Ca devait être le cas ! Mais ça n'a jamais été appliqué parce qu'il y a eu des réticences. C'est quand une nouvelle direction est arrivée que le Louvre a vraiment mis en application cette autonomisation. C'est la direction Loyrette qui a donc mis l'Etablissement Public en fonction. Le précédent directeur, Rosenberg, qui était issu du monde des conservateurs du Louvre, après 30 ans de musée, a fait perdurer l'ancienne gestion. 2001 est donc également un tournant dans les modes de gestion du Louvre. »*

De cette remarque, on doit tirer deux enseignements. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà dit, les

1 Cité par Vincent Noce, « Une évolution inévitable » in *Libération*, 12 mars 2002.
2 Philippe Régnier, « Serge Lemoine : "La RMN n'a plus de raison d'être." » in *Le Journal des Arts*, 14 mars 2008.

statuts administratifs ne font pas tout, si ce n'est imposer des cadres formels de fonctionnement et ainsi créer une certaine force d'inertie. Mais une institution n'a pas de vie propre dégagée des activités et de l'engagement de ceux qui la font vivre. C'est particulièrement clair dans ce que nous déclare cet agent du Louvre. Alors que le musée disposait du statut d'EPA depuis longtemps, il aura fallu attendre 2001 et un changement de direction pour que ce statut soit véritablement rendu opérationnel. D'autre part, et partant de cette idée, il faut se pencher sur un point qui dépasse le statut de l'établissement public, sans pour autant en négliger les conséquences, c'est le tournant engagé en 2002 après une année de questionnements sur les besoins d'autonomie des musées.

Le tournant de 2002 : la « loi musée »

Le tournant s'amorce en 2001. Après sa nomination au poste de président-directeur du Louvre, les prises de position d'Henri Loyrette pour l'autonomie de l'établissement jouent un rôle important. Mais elles ne sont pas isolées dans un monde muséal fixe, elles constituent plutôt la partie visible de l'iceberg. 2001 voit également un changement à la tête de la Direction des Musées de France. Françoise Cachin, directrice depuis 1994, prend sa retraite pour laisser la place à Francine Mariani-Ducray. Fait intéressant, c'est une diplômée de l'ENA qui remplace alors une historienne de l'art. Mais F. Mariani-Ducray est au fait des problématiques culturelles ayant été administratrice déléguée du musée du Louvre et directrice de l'administration générale du ministère de la Culture. Néanmoins c'est bien une rupture qui est pressentie comme en témoigne cet article de presse dressant un bilan élogieux des années Cachin à la Direction des Musées de France :

> *« Quel rôle, alors, pour le nouveau patron de la DMF ? La plupart des conservateurs, Guy Tosatto en tête, estiment une rupture très dangereuse. "J'ai vécu en quinze ans pas mal de conflits - notamment des problèmes de censure - avec des élus locaux, surtout par rapport à l'art contemporain. Là, on est bien content de trouver la DMF pour nous soutenir. Si j'ai pu*

acheter des œuvres de Richter ou de Bruce Nauman à Rochechouart, c'est grâce à elle. La DMF doit rester un pare-feu." Françoise Cachin est très consciente de ce rôle d'arbitre joué par sa direction : "Si on coupe le cordon, alors on ne pourra plus rien demander à la DMF... On est encore très loin de cette situation !" Cette dernière voit surtout poindre un risque plus large. [1]»

La Cinquième République connaît alors la cohabitation gouvernementale. Depuis 1997, le socialiste Lionel Jospin dirige le gouvernement dit de la « Gauche Plurielle », sous la présidence de Jacques Chirac. A partir de 2000, la ministre de la Culture est Catherine Tasca. Diplômée de l'ENA, la ministre est familière des structures culturelles de l'Etat, elle était chargée des Maisons de la Culture à la Direction des Arts et des Lettres dans le ministère Malraux. L'essentiel de sa carrière se déroule dans l'administration culturelle publique jusqu'en 1993 où elle devient conseillère d'André Rousselet à la tête de Canal Plus et présidente de Canal Horizons. Membre du club du Siècle[2], c'est une femme politique d'influence, et son arrivée au gouvernement affirme les liens consacrés entre culture et économie par la gauche gouvernementale dans les années 1980. Son passage au ministère de la Culture est marqué, pour ce qui nous intéresse, par l'élaboration et le vote du texte dit « loi musée », la loi 2002-5 relative aux musées de France[3]. Avant d'en préciser le contenu, mentionnons que son contexte la laissait présager.

La période est en effet marquée par deux rapports, le premier en 2001 de la Cour des Comptes, le second en 2002 de l'Inspection Générale de Finances. Tous deux pointent les défaillances de gestion du Louvre, notamment en dénonçant son manque d'autonomie, qui revient comme leitmotiv, et les bilans déficitaires de la Réunion des Musées Nationaux[4] :

1 Michel Guerrin et Emmanuel de Roux, « Le renouveau des musées et les tentations de l'autonomie » in *Le Monde*, 1er février 2001.
2 Emmanuel Ratier, *Au cœur du pouvoir. Enquête sur le club le plus puissant de France*. 1996, Paris, Facta, 589 p.
3 Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France
4 Philippe Dagen, « Henri Loyrette prépare la riposte du Louvre, mis en accusation par la Cour des comptes. » in *Le Monde*, 19 janvier 2002 ; Emmanuel de Roux et Jacques Follorou, « Un rapport confidentiel propose une réforme radicale des musées français. » in *Le Monde*, 31 janvier 2002.

« La Cour a constaté des carences préoccupantes dans l'organisation des services du musée et des défaillances dans l'exercice des missions qui lui sont confiées. Cette situation trouve pour une large part son origine dans le fait que l'autonomie accordée à l'établissement public depuis sa création est encore dans les faits largement fictive. [1]»

Tout semble prêt alors pour une vaste réforme du système muséal français. C'est ce qu'engage la « loi musée », même si en ce qui concerne notre objet, ce sont plutôt les décrets de création d'Etablissements Publics Administratifs qui sont significatifs. La « loi musée », quant à elle, lance le processus d'autonomisation en établissant un cadre large de définition des institutions muséales, qui ne précise aucun lien de tutelle administrative entre les établissements et le ministère de la Culture. Cette absence de tutelle est bien cohérente dans la mesure où la loi permet à des établissements privés d'obtenir le label « Musée de France. »

Cette loi donne un nouveau cadre juridique au statut de musée sans toutefois bouleverser *a priori* ses missions, alors que le ministère affirme que le décret de 1945 est devenu obsolète. Elle fixe les rôles fondamentaux d'une institution muséale dans la perspective de sa définition et de l'attribution du label « Musée de France » :

« Art. 1 : (...) Est considérée comme musée, au sens de la présente loi, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public.

Art. 2 : Les musées ont pour missions permanentes de : a) Conserver, restaurer, étudier et enrichir leurs collections ; b) Rendre leurs collections accessibles au public le plus large ; c) Concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ; d) Contribuer au progrès de la connaissance et de la recherche ainsi qu'à leur diffusion. »

1 Cité par Philippe Dagen, « Henri Loyrette prépare la riposte du Louvre, mis en accusation par la Cour des comptes. » in *Le Monde*, 19 janvier 2002.

La première modification consiste donc à créer une harmonisation des statuts entre musées publics et musées privés puisque l'appellation musée de France *« peut être accordée aux musées appartenant à l'Etat, à une personne de droit public ou à une personne morale de droit privé.*[1]*»* Même si la loi demande aux musées titulaires du « label » de mettre en place des services d'accueil et de médiation, comme le prévoit son article 7, les modalités ne sont pas du tout définies, les directions des musées étant libres de réaliser leurs propres arbitrages. Dans ces domaines, aucun contrôle ne semble être prévu. De la même manière, si la loi précise que le droit d'entrée doit être fixé *« de manière à favoriser [l'] accès au public le plus large*[2]*»*, aucune disposition concrète n'est précisée (mise à part l'application de la gratuité aux mineurs dans les musées relevant de l'Etat).

D'autre part, alors que personne ne s'y attend, la « loi musée » introduit le principe de déclassement des biens relevant des collections publiques, c'est-à-dire la possibilité de les mettre en vente sur le marché. Tout en affirmant les principes d'imprescriptibilité et d'inaliénabilité induites par le classement, la loi les remet en cause dans l'article 17 : *« Toute décision de déclassement d'un de ces biens ne peut être prise qu'après avis conforme d'une commission scientifique.»* C'est un changement majeur, autant du point de vue juridique que sociologique. Pour un galeriste et marchand d'art, membre de l'association « Patrimoine et Résistance », que nous avons interrogé à ce sujet, le jeu entre collections publiques et collections privées en est totalement perturbé, les premières ayant selon lui pour fonction de pérenniser les secondes. La possibilité pour un musée qui a la charge de collections nationales de vendre des biens modifie en profondeur son rôle par rapport au marché de l'art, ainsi que l'équilibre jusqu'alors existant entre collections publiques et collections privées que le musée, et l'interventionnisme culturel, instaurait.

> *« Dès lors que vous ouvrez la perspective pour les musées, pour les institutions publiques culturelles, de pouvoir vendre, l'équilibre est rompu. (...) Le musée n'est plus le point*

1 Loi n°2002-5 du 4 janvier 2002, art. 1
2 *Ibid.*, art. 7

d'achoppement et l'aboutissement de grandes collections privées. La collection publique ne permet plus la pérennisation des collections privées. (...) La présence de musées, d'institutions et de collections publiques, c'est à dire l'idée d'un patrimoine commun et collectif, donne tout son sens à la notion de collection privée. Sans ce pôle, l'activité de collectionneur devient un jeu puéril et stérile. (...) Il y a donc un équilibre entre le public et le privé, entre conservateurs et collectionneurs, qui selon moi, constituait un continuum dans lequel chacun contribuait à la préservation du patrimoine pour les générations futures. Cet équilibre est en train d'être remis en cause. »

Il existe pour cet acteur du marché de l'art une réelle transformation des rôles et des objectifs des musées nationaux. La question de la propriété collective des collections est ici posée. D'autre part, selon ces propos, toute la logique patrimoniale est bouleversée. Si, comme nous l'avons déjà affirmé, il ne s'agit pas ici de défendre le patrimoine, mais plutôt de le percevoir comme une construction sociale propre au principe républicain et à sa dimension identitaire, on doit relever que dans cette remarque l'enjeu patrimonial est mobilisé contre les projets de l'Etat. Mais paradoxalement, d'un autre côté, il faut noter que c'est également l'idée de la *« protection du patrimoine national »* qui est mobilisée pour légitimer le vote de cette loi par le ministère[1]. Tout comme la République porte une charge polysémique, on doit relever que l'enjeu patrimonial est investi de sens différents en fonction des acteurs et, partant, l'ambiguïté de la notion.

De plus, la loi introduit de nouvelles dispositions fiscales *« inspirées par les conclusions d'un rapport de l'Inspection générale des finances établi à la demande du Gouvernement (...) »*, toujours selon le ministère, dans ses articles 23 à 26. Les entreprises pourront bénéficier d'une réduction d'impôt de 90% de la valeur d'un achat d'un trésor national pour un musée de France. Quant à l'achat d'un bien culturel faisant l'objet d'un refus de certificat[2], il ouvre à une réduction d'impôt de

1 Voir « Les quatre principales dispositions du projet de loi relatif aux musées de France » consultable sur culture.gouv.fr/culture/actualites/loi/musees/principales-dispo.htm

2 Interdiction de sortie du territoire national.

40% de sa valeur. La place du mécénat dans l'enrichissement des collections est ainsi renforcée par rapport à la loi de 1987. Le rôle des entreprises dans la construction de collections de biens culturels et artistiques, à vocation patrimoniales, est affirmé et développé. On verra plus loin que la référence au mécénat privé est un point essentiel de la réforme des musées nationaux et de leur transformation en Etablissements Publics Administratifs. En ce sens, la « loi musée » s'inscrit bien dans l'ensemble cohérent constitué par le mouvement de réforme et annonce la transformation statutaire des établissements.

Généraliser la création d'Etablissements Publics Administratifs

C'est dans le sillage du vote de cette loi, l'année suivante, que d'autres musées nationaux acquièrent le statut d'Etablissement Public Administratif dont le musée d'Orsay en 2003[1]. A la même date, l'autonomie accordée au musée du Louvre est renforcée[2]. Si ces décrets de création affirment la tutelle du ministère sur ces institutions, les distinguant ainsi au vu de la « loi musée » des Musées de France privés, l'objectif est bien de leur donner une plus grande autonomie de gestion. Entre temps, le gouvernement a changé. La droite est de retour au pouvoir après ses victoires électorales présidentielles et législatives, Jean-Pierre Raffarin occupe la fonction de premier ministre. Le nouveau ministre de la Culture est Jean-Jacques Aillagon dont le directeur de cabinet, Guillaume Cerutti, était l'auteur du rapport de l'Inspection Générale des Finances à l'encontre de la Réunion des Musées Nationaux en 2002[3]. De fait, la création des EPA remet en cause les missions de cette dernière et notamment ses fonctions mutualistes, nous y reviendrons plus loin. Commençons d'abord par évoquer les nouvelles attributions des musées nationaux telles que les définit leur statut d'Etablissement Public Administratif pour comprendre quelles évolutions elles impliquent.

1 Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003
2 Décret n°2003-1298 du 26 décembre 2003
3 Emmanuel de Roux et Jacques Follorou, « Un rapport confidentiel propose une réforme radicale des musées français. » in *Le Monde*, 31 janvier 2002.

On prendra ici comme exemple le décret de création de l'EPA du musée d'Orsay. Les missions de l'établissement sont énoncées, il doit assurer *« pour le compte de l'Etat »*, les fonctions muséales fondamentales :

> *« Présenter les œuvres au public », « conserver, protéger et restaurer (...) les biens culturels inscrits à [leur] inventaire », « enrichir les collections nationales », « assurer l'accueil du public », « assurer l'étude scientifique des collections », « concourir à la formation, et la recherche dans le domaine de l'histoire, de l'histoire de l'art et de la muséographie.[1]»*

Il n'y a jusqu'ici pas de changement majeur si ce n'est le déplacement des attributions de la Direction des Musées de France vers l'établissement lui-même. C'est le financement de ces missions qui se voit largement modifié. Car l'établissement doit désormais trouver des ressources propres. Il se voit ainsi confier la gestion et la perception de son droit d'entrée, perçu auparavant par la RMN.

Les missions scientifiques du musée sont concentrées en son sein. L'EPA doit *« assurer l'étude scientifique des collections »* et *« concourir à l'éducation, la formation et la recherche dans le domaine de l'histoire, de l'histoire de l'art et de la muséographie. »* On ne peut alors savoir quels arbitrages financiers seront réalisés. Il semble toutefois évident que les secteurs évoqués offrent peu de perspectives de rentabilité. Quant à l'aide de l'Etat, elle est définie par l'article 4 qui énonce que les *« objectifs scientifiques et culturels font l'objet d'un contrat pluri-annuel avec l'Etat »*, sans pour autant préciser de modalités d'application. Pour un délégué syndical que nous avons rencontré à cette époque dans le cadre d'une autre enquête :

> *« Tout cela, même si on paraît énoncer des truismes, mérite d'être rappelé au vu de la politique actuelle. Dans une logique de marchandisation de la Culture, on peut imaginer que le pôle scientifique sera écarté car il représente des budgets importants, et qu'on jugera préférable d'aller plus vite à la rentabilité. »*

Il semble qu'il faille pousser le truisme encore plus loin et percevoir la dimension financière,

1 Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003, Art. 2

l'argent comme nerf de la guerre, comme le point essentiel de la réorganisation des musées nationaux. C'est cette dimension que l'évolution statutaire confirme.

C'est bien la question des « ressources propres » qui est centrale dans la création des EPA, dans la mesure où ils doivent réaliser des arbitrages financiers, dégager des bénéfices, se soumettre à une logique de résultat et, peut-être par extension, devenir concurrentiel. On commence à mieux cerner ici ce qu'est « l'autonomie » des musées nationaux. De plus, comme nous l'avons vu, la gestion des ressources humaines est confiée à l'établissement ce que nous avons déjà illustré dans le cas du Louvre. Au croisement de ces deux dimensions apparaît clairement le premier effet collatéral de la réforme des musées nationaux : la redéfinition des missions et attributions de la Réunion des Musées Nationaux. C'est ce qui va nous intéresser maintenant avant d'aborder plus directement la question des « ressources propres » des Etablissements Publics Administratifs.

La RMN : ingénierie culturelle d'Etat

« La RMN n'a plus de raison d'être »

« Nous avons longtemps été leaders »

« Il nous faut maintenant valoriser notre marque »

« La mise en concurrence est par ailleurs une donnée qui s'impose »

Les dispositions énoncées par la création des EPA remettent en question les missions de la Réunion des Musées Nationaux, une entreprise de service public culturel qui a déjà été évoquée dans ces pages. Fondée à la fin du XIXème siècle pour acquérir des œuvres d'art à destination des collections nationales et financer les musées nationaux, cette institution est le produit de la politique culturelle de la Troisième République et de son souci patrimonial. Elle s'est maintenue avec cette mission au sein du système républicain[1]. Ses attributions et fonctions changent en 1991 quand elle prend le statut d'Etablissement Public à caractère Industriel ou Commercial (EPIC)[2]. Comme nous l'avons mentionné, ce statut lui permet de réaliser des activités commerciales et montre la dynamique engagée consistant à intégrer les logiques de l'économie marchande dans les prérogatives culturelles de l'Etat. Le décret redéfinit largement et précise ces fonctions. La RMN devient éditeur d'art et notamment éditeur scientifique des catalogues d'expositions produits par les conservateurs des musées nationaux. A cette mission s'ajoute celle de la gestion des espaces commerciaux des musées nationaux et notamment de leurs librairies. Son rôle d'organisatrice des expositions temporaires au sein des musées nationaux, effectif depuis 1930, est confirmé. Elle dispose de l'agence photographique des musées nationaux, à ce titre elle gère et encaisse les droits de reproduction photographique des collections nationales. On lui adjoint une mission scientifique dans la mesure où elle dispose d'un fond photographique propre dont elle assure la restauration et la conservation.

1 Agnès Callu, *La réunion des musées nationaux. 1870-1940 : genèse et fonctionnement*. 1994, Paris, Ecole des chartes, 551 p.

2 Décret n°90-1026 du 14 novembre 1990 relatif à la Réunion des Musées Nationaux et à l'Ecole du Louvre.

Elle se voit également confier une tâche primordiale dans le système muséal national : la gestion de l'accueil des publics. Cela va de l'accès aux établissements, au service des visites-conférences en passant par les vestiaires. C'est une mission importante relevant du service public culturel dans la mesure où elle relève de missions pédagogiques propres aux objectifs de « démocratisation » de la culture, mais aussi de la volonté politique d'affirmer les musées comme des instances pédagogiques et accessibles au plus grand nombre. La question de l'accès aux établissements est également très importante, c'est la RMN qui gère et collecte les recettes des billetteries dans les musées nationaux. Elle joue ainsi le rôle d'une mutuelle en assurant une péréquation entre les différents établissements : la forte fréquentation des grands musées nationaux permet par mutualisation le financement des établissements les moins fréquentés. On comprend alors, dans la perspective de l'autonomisation des grands établissements tels que le Louvre et Orsay, en quoi ses missions et ses ressources sont bouleversées. C'est ce que nous allons évoquer en questionnant la dynamique nouvelle qui s'engage alors dans le système muséal.

« La RMN n'a plus de raison d'être »

Comme nous l'avons vu, la Réunion des Musées Nationaux est vivement critiquée par un rapport de l'Inspection Générale des Finances en 2002. Guillaume Cerutti, qui sera directeur de cabinet du ministre Jean-Jacques Aillagon l'année suivante, pointe les bilans systématiquement déficitaires de l'EPIC. Selon l'argumentation du rapport, si la RMN dispose de ce statut lui permettant de réaliser des opérations commerciales, c'est pour réaliser des bénéfices. L'argumentation est imparable et d'autant plus compréhensible que Guillaume Cerutti est sensible à la valeur économique des biens culturels. Il est aujourd'hui président directeur général de Sotheby's France. Sotheby's est la plus ancienne société internationale de vente aux enchères d'œuvres d'art, elle est la seule à être cotée en bourse à New York. La place de la RMN avait déjà été logiquement remise en cause au sein de

l'EPA du musée du Louvre dans la mesure où celui-ci se voyait demander de trouver des ressources propres : difficile dans ce contexte de le priver des recettes de sa billetterie. Il était alors prévu qu'il reverse une quote-part à hauteur de 45% de ces recettes à la RMN. En contrepartie cette dernière continuait à y assurer les prestations propres aux missions que nous avons énumérées plus haut. Pour Henri Loyrette, comme pour le rapport de l'Inspection Générale des Finances de 2002, l'échange était déséquilibré. Sur une période de quatre ans, le Louvre aurait alors versé 9,9 millions d'euro à la RMN, une somme facile à quantifier dans la comptabilité du musée. Difficile en retour de quantifier ce que la RMN avait permis de rapporter au musée. Selon ce dernier, les recettes réalisées grâce à la présence de l'EPIC en son sein auraient été de 3,66 millions, une somme que la RMN estimait elle à 5,34 millions. Quelle que soit la somme en question il est évident que le rapport présentait un déséquilibre. A cela, deux remarques s'imposent : rappeler d'abord que l'apport de la présence de la RMN est difficilement quantifiable – que ce soit sa valeur financière ou sociale – et que le principe de péréquation entre les grands et les petits musées nationaux implique de fait un déséquilibre quant à la participation des différents établissements à la caisse mutualiste.

Le rôle de la RMN est alors clairement remis en cause, notamment au sein de l'établissement du Louvre. Dans une interview croisée parue dans la presse en 2002, le futur ministre – alors directeur du Centre Beaubourg – et le président-directeur énoncent clairement qu'il est temps de mettre fin à cette situation.

> *« H. Loyrette : Le principe de la mutualisation, auquel je suis très attaché, veut que les musées versent à la Réunion des Musées nationaux (RMN) partie ou totalité de leurs recettes. Je rappelle que le Musée d'Orsay lui verse la totalité de ses recettes; le Louvre, c'est 45%, ce qui a représenté en 2000 pas moins de 65 millions de francs. En retour, notamment sous forme d'acquisitions d'œuvres d'art, le Louvre a perçu l'équivalent de 30 millions de francs. Cependant, un rapport récent de l'Inspection des Finances semble*

montrer qu'une partie importante des droits d'entrée des musées ne sert pas à la mutualisation, mais sert en fait à combler les déficits financiers de la RMN qui résultent de l'organisation de grandes expositions ou de ses activités purement commerciales. Dans ce contexte, et compte tenu des importantes charges qui pèsent sur le Louvre, le rapport de la Cour des Comptes publié à la fin de l'année préconise un rééquilibrage financier dans la répartition des droits d'entrée entre le Louvre et la RMN. Au-delà, on peut penser qu'il serait plus judicieux de financer la RMN par subvention pour l'accomplissement de ses seules missions de service public.

J.-J. Aillagon : Ces transferts d'argent dans un sens puis dans l'autre sont absurdes. Il vaudrait mieux clarifier les relations et que les recettes restent acquises aux établissements qui les ont produites, et qu'elles contribuent à l'équilibre de leur budget de fonctionnement et de production. C'est ce que préconise la Cour des Comptes. Avec l'économie des subventions que l'Etat réaliserait ainsi sur ses grands établissements, il pourrait subventionner les activités déficitaires de la RMN. Ce serait plus clair. Quant à la mutualisation, entre grands et petits musées, musées nationaux à Paris et musées en province, je préférerais qu'elle soit volontaire. C'est ce que fait le Centre Pompidou avec son programme hors les murs. [1]»

Bien que le président-directeur du Louvre soit *« très attaché »* au principe de mutualisation, il se prononce clairement contre celui-ci. Quant aux missions de service public de la RMN qu'il évoque, difficile de savoir en quoi elles consisteraient dans la mesure où le Louvre se prépare à monter sa propre commission d'acquisition, sa propre structure d'édition, son propre service pédagogique. C'est sans surprise que l'arbitrage est finalement rendu en faveur du musée sur la décision du ministère en 2003, Jean-Jacques Aillagon est lui-même devenu ministre de la Culture. L'EPA du Louvre signe alors un Contrat d'Objectifs et de Moyens (COM) avec l'Etat. Les missions de la RMN sont recentrées dans l'Etablissement et la logique de la performance entre en jeu :

1 Bernard Géniès et France Huser, « Les musées en crise » in *Le Nouvel Observateur*, 28 mars 2002.

« Ce contrat d'objectifs est un cadre inédit de collaboration entre l'Établissement public et les ministères de la Culture et du Budget. Il donne au Louvre, en contrepartie d'engagements précis touchant notamment à l'accueil du public et à la politique scientifique, de nouveaux moyens humains et financiers. Ce contrat, qui porte sur trois ans, évite une politique habituellement incertaine car soumise aux aléas budgétaires. Nous serons évalués sur nos résultats [1]», déclare Henri Loyrette.

Ce contrat réaffirme selon lui les liens avec la RMN, tandis que

« au 1er janvier 2004, le Louvre gardera la totalité des ressources effectuées sur ses entrées, alors qu'il en reversait auparavant 45 % à la RMN. À charge pour le musée de financer ses acquisitions d'œuvres d'art. Mais le Louvre ne sort pas du giron de la RMN comme vous le dites. Nous avons établi de nouvelles règles de collaborations, plus efficaces et plus équilibrées, dans les domaines qui sont ceux de la RMN : les expositions et les publications scientifiques. Pour les publications grand public, la règle est une information réciproque entre les deux parties qui peut conduire le Louvre à mener des opérations propres, qu'autorise son statut d'éditeur public. [2]»

Il est alors pourtant déjà question, officieusement, de soumettre les espaces de vente gérés par la RMN à la concurrence selon les syndicalistes que nous avons rencontrés.

Mais ce n'est pas qu'au Louvre que la présence de la RMN est remise en question. Ainsi, la direction du musée d'Orsay lui-même devenu un EPA s'agace des prérogatives de l'entreprise publique en son sein. C'est encore par voie de presse que l'EPIC est vivement critiqué, même si une certaine nostalgie teinte le propos. Ainsi, Serge Lemoine au moment où il quitte la direction du musée déclare :

« Ce qui a constitué la force de la RMN, c'était la mutualisation des musées. J'ai toujours en

1 Michelon Olivier, « Henri Loyrette : "Nous serons évalués sur nos résultats." » in *Le Journal des Arts*, 16 mai 2003.
2 *Ibid.*

souvenir l'exposition sur le XVIe siècle européen faite par Michel Laclotte et son équipe, une exposition que j'ai vue quand j'étais encore étudiant, ou celle sur le siècle de Rembrandt ou encore l'exposition "De David à Delacroix"... Cette époque n'existe plus. Toutes les acquisitions passaient aussi par l'intermédiaire de la RMN qui gérait les budgets des musées nationaux : c'est également terminé. On n'a pas su encore en tirer toutes les conséquences. (...) La RMN est un reste du système ancien. Le Louvre a réussi à n'avoir presque plus à faire avec elle. La RMN n'a plus de raison d'être. C'est un organisme qui vit des autres et, notamment du Musée d'Orsay, son deuxième bailleur de fonds après l'État, le Musée Picasso… On a ainsi empêché le Musée d'Orsay de créer un service des expositions, un autre pour les éditions, une cellule mécénat, de s'occuper de son fonds de photographies… (...) Quant à ses activités commerciales, avec ses librairies et ses boutiques, la RMN est aujourd'hui uniquement préoccupée de réaliser des bénéfices financiers, oubliant quels devraient être ses objectifs en termes de formation et d'éducation. On vend des produits bas de gamme, des savates à l'effigie de la Joconde, des sacs à main roses vulgairement décorés d'images empruntées à Degas, alors qu'il faut au moyen de cette activité contribuer à former le goût du public. [1]*»*

Replacé dans le contexte de l'évolution du système muséal depuis le début des années 2000, les prises de position semblent être contradictoires. Ici, il ressort que la RMN empêche le bon fonctionnement du musée et notamment la mise en place de l'autonomie permise par son statut d'EPA. D'autre part, le directeur sortant d'Orsay dénonce la production d'objets dérivés bas de gamme qui pervertiraient le goût du public du musée. Enfin, et c'est le plus intéressant, Serge Lemoine reproche à la RMN de chercher à réaliser à tout prix des bénéfices, alors que c'est bien ce que les musées, le ministère et l'Etat attendent d'elle. Ce qui ressort de ces déclarations contradictoires c'est la difficulté pour les acteurs à la tête de ces institutions en mutation de repenser les rôles et les attributions de chacun, tout en prenant en compte les objectifs des prérogatives

1 Philippe Régnier, « Serge Lemoine : "La RMN n'a plus de raison d'être." » in *Le Journal des Arts*, 14 mars 2008.

culturelles de l'Etat. Pour notre part, nous pensons qu'il est en effet difficile de définir l'objectif des musées dans un contexte de profonde mutation du rôle de l'Etat en leur sein et notamment de l'introduction des principes de performance et de résultat. C'est manifestement un principe comptable de résultat qui s'exprime dans l'évolution des modes de gestion des musées, dans la reconfiguration profonde des politiques culturelles, et peut-être de l'action de l'Etat en général.

« Nous avons longtemps été leaders »

Ce malaise au sommet de la politique culturelle n'est pourtant par partagé par l'administrateur général de la Réunion des Musées Nationaux de l'époque. Thomas Grenon, polytechnicien nommé en 2005 à la tête de l'EPIC par le ministre Renaud Donnedieu de Vabres affirme que sa mission est de redresser les comptes :

> *« Les résultats sont positifs. La situation est en nette amélioration, mais il reste du travail à faire, notamment pour rétablir à l'équilibre les activités commerciales. Pour cette branche, le déficit courant s'élève à 1,5 million d'euros. Ces activités engendrent des pertes alors qu'elles ont été créées pour gagner de l'argent. Mon objectif est de les ramener à l'équilibre dans les deux années à venir et je pense que c'est faisable, comme l'a confirmé, en avril, un rapport de l'inspection générale des finances. Je mets en place un pilotage par la marge ; il s'agit, par exemple, de développer et de mettre en avant les produits les plus rentables. [1]»*

C'est la rentabilisation des activités qui est prônée dans une optique manifestement commerciale. Il importe que le visiteur de musée devienne un acheteur, comme l'expriment bien les termes employés, laissant présager une évolution mercantile du service public culturel :

> *« Nous travaillons également sur l'offre en termes d'assortiments de produits, lesquels sont spécifiques à chaque exposition afin de maximiser le taux de transformation à la sortie des*

1 Sophie Flouquet, « Thomas Grenon, administrateur général de la RMN, "L'essentiel de ma mission : conduire une mutation." » in *Le Journal des Arts*, 21 octobre 2005.

expositions (nombre de visiteurs devenant acheteurs) et la valeur du panier moyen. Par ailleurs, nous menons une réflexion sur la création d'une marque-enseigne. [1]*»*

Les objectifs étant si clairement affichés dès 2005 que l'on peut s'étonner des propos tenus par Serge Lemoine relatés plus haut. Bien évidemment, il est difficile d'imaginer une sainte alliance et un consensus parfait au sommet du système muséal. Toutefois comment ne pas questionner le manque de coordination des objectifs et des ambitions des principales structures publiques censées interagir alors même que les maîtres mots sont la rationalisation et la modernisation.

Il ne s'agit pas de prendre parti pour la Réunion des Musées Nationaux contre les musées en voie d'autonomisation, et encore une fois nous affirmons qu'une institution n'existe qu'à travers les individus qui l'animent. Mais de même que nous avons évoqué le sort des agents du Louvre, on peut se demander comment réagissent les salariés de la RMN soumis à travers ce débat à des réorganisations constantes, un turn-over important aux échelons hiérarchiques supérieurs et l'introduction brutale de méthodes de management privé dans une entreprise marquée par une tradition de service public. C'est ce que nous indique un salarié syndiqué de la RMN :

« La transformation de la RMN en EPIC en 1991 a donné lieu à la négociation puis à la signature d'un accord d'entreprise porteur de droits sociaux relativement élevés. La direction cherche aujourd'hui à changer sa politique sociale et à faire des économies sur la masse salariale. Cela se manifeste notamment par le gel des salaires, très peu de créations de postes et une réduction importante des Contrats à Durée Déterminée. Certes il n'y a pas de licenciements secs, pour l'instant, mais les reclassements et les redéploiements réalisés dans des conditions quelquefois douteuses fragilisent les Contrats à Durée Indéterminée. Les salariés subissent de fortes pressions de la part de leur hiérarchie pour accroître "les gains de productivité". »

1 *Ibid.*

En effet, il est inutile de nier que la RMN du XXIème siècle se situe dans un paysage bien différent de celui de sa création au XIXème. Il lui est d'ailleurs souvent reproché d'occuper un monopole d'Etat et de fausser la concurrence. Si cette accusation est fausse, la RMN ne dispose pas d'un monopole, elle s'inscrit dans un contexte où de nombreux opérateurs privés jalousent la place privilégiée que la RMN occupe par la force de la tradition. Mais de manière plus générale, il ressort que le fait que des secteurs d'activités échappent à la mise en marché, à la concurrence et à la rentabilité apparaît comme insupportable. Si les directeurs d'EPA critiquent le poids immobilisant de la RMN sur leur établissement, c'est indirectement cette critique qu'ils adressent. Cela fait d'eux des promoteurs inavoués de l'intégration du système muséal dans les logiques de marché. Leur point de vue est pourtant partagé à la tête de la RMN, car comme le dit Thomas Grenon dans sa prose mercantile :

> *« Il y a trente ans, nous avons créé le marché du catalogue d'art sur lequel nous avons longtemps été leaders. Aujourd'hui, beaucoup d'éditeurs veulent s'engager sur cette voie, ce qui n'était pas le cas auparavant. Il serait donc stupide pour la RMN de se priver de ce marché, d'autant plus que le rapport de l'inspection générale des finances précise que nos coûts d'édition sont tout à fait compétitifs. Il faut donc utiliser au mieux ces atouts pour développer une politique éditoriale de qualité. [1]»*

Le secteur éditorial n'est pas le seul soumis au jeu de la concurrence. La gestion des espaces muséographiques et l'organisation d'expositions le sont aussi. Ainsi ABCD (Art Budget Conseil Développement) l'agence de Claude Mollard, ancien du ministère Lang qu'il quitte en 1986 déçu par la gestion culturelle d'Etat, monte des expositions importantes. La RMN, organisatrice d'expositions, est donc une concurrente pour l'entreprise de l'inventeur de l'expression *« ingénierie culturelle ».* Claude Mollard se définit volontiers comme un ingénieur culturel privé[2]. On doit toutefois noter que si elle se revendique privée, par opposition au secteur public, son agence ne

1 *Ibid.*
2 Claude Mollard, *Profession ingénieur culturel : manifeste pour une nouvelle manière de penser l'action culturelle ou ABCD, deux ans après*. 1990, Morsang-sur-Orge, Charles Le Bouil, 175 p.

rejette pas pour autant l'appui de l'Etat : en effet sa création fut soutenue par le ministre de la Culture François Léotard en 1986 lors de la première cohabitation. Concernant les activités muséologiques on peut aussi mentionner SVO Art qui géra longtemps le musée du Luxembourg sous la tutelle du Sénat. Quant à la gestion des sites patrimoniaux, on peut citer l'entreprise Culturespaces. Pour ces organismes de régime privé, même quand ils disposent de délégations de service public, l'objectif est bien sûr l'exploitation commerciale. On ne peut en effet imaginer qu'une entreprise privée ne cherche pas à réaliser de bénéfices.

« Il nous faut maintenant valoriser notre marque »

Mais ce qu'il convient d'analyser c'est l'effet d'entraînement des logiques concurrentielles et marchandes sur l'ensemble du secteur culturel, et notamment le secteur culturel public. L'expression d'un effet d'entraînement semble bien appropriée dans le sens où il est difficile d'isoler la source de cette marchandisation, qu'il suffirait alors de contrecarrer pour encourager l'existence d'un service public culturel. D'autre part, les collusions des responsables politiques en charge de la culture – quelle que soit leur appartenance politique – avec les industries culturelles forcent à constater que l'Etat ne peut pas être le garant d'une séparation entre les activités culturelles et le marché. Cela n'empêche pas, comme on l'a vu, des prises de positions contradictoires. Ces contradictions apparaissent comme relevant davantage de la concurrence que du projet de société. C'est l'enseignement que l'on peut tirer du cas de la RMN, critiquée par les directions des musées EPA dans la mesure où elle les empêcherait de faire jouer la concurrence. De la même manière, la volonté de l'Etat de faire entrer la RMN dans des logiques commerciales répond au souhait des entreprises culturelles de la rendre concurrentielle pour mieux essayer de lui prendre des parts de marché, et d'affaiblir des dispositifs qui créent des zones d'exception au principe de la marchandise.

La position contradictoire de la RMN, entre service public et logique commerciale, est exemplaire pour révéler ces tensions. Après un an d'exercice, Thomas Grenon son administrateur affirmait par voie de presse que l'établissement avait remonté la pente.

> *« C'est avec le sourire aux lèvres que Thomas Grenon a pu présenter, mardi 24 avril, les comptes de la Réunion des musées nationaux (RMN) dont il est l'administrateur. Car après avoir accumulé le déficit ahurissant de 50 millions d'euros en dix ans - épongés par l'Etat - la RMN affiche pour 2006 un bénéfice de 1,5 million d'euros. Son chiffre d'affaires de 90 millions d'euros est en progression de 6 %. Et sans un sou de l'Etat, elle vient d'acquérir un immeuble à Bercy pour y regrouper ses services en 2009. "La RMN a failli mourir. Aujourd'hui, on peut penser à l'avenir", indique M. Grenon. [1]»*

C'est bien l'application sévère d'une politique structurelle qui a produit ses effets :

> *« Le gouffre financier de la RMN, explique Thomas Grenon, est lié à la chute de fréquentation des musées après les attentats de 2001, mais surtout à une gestion trop laxiste, et à des investissements catastrophiques, dès les années 1990. (...) Des mesures drastiques ont été prises : fermeture de boutiques, recentrage de la politique éditoriale, gestion plus serrée, réduction des effectifs de 1 200 à 1000 personnes. De plus, les produits dérivés ont été adaptés à la demande - la "ligne souvenir" marche fort. [2]»*

L'administrateur a réaffirmé cette position l'année suivante, en 2008 alors même, on s'en souvient, que le directeur d'Orsay affirmait que la RMN *« n'avait plus de raison d'être. [3]»* C'est toujours la ligne commerciale que tient alors Thomas Grenon :

> *« Comme le fabricant de microprocesseurs Intel, nous sommes en quelque sorte « Inside ». Nous avons repensé notre identité visuelle, il nous faut maintenant valoriser notre marque sur un maximum de supports – édition, objets d'arts, expos, photos, Galeries du Grand*

1 Michel Guerrin et Emmanuel de Roux, « La Réunion des musées nationaux a renoué avec les bénéfices en 2006. » in *Le Monde*, 27 avril 2007.
2 *Ibid.*
3 Philippe Régnier, « Serge Lemoine : "La RMN n'a plus de raison d'être." » in *Le Journal des Arts*, 14 mars 2008.

Palais... – pour qu'elle devienne un gage de qualité. [1]»

Plus intéressant encore, la commercialisation permet selon lui un développement du patrimoine :

« Nous essayons de faire vivre les grands chefs-d'œuvre du patrimoine à travers la carterie, les affiches, la papeterie, divers objets. Avec 4,5 millions de cartes postales vendues chaque année, nous sommes là encore numéro un en France. Par exemple, plus de 400 000 cartes et marque-pages ont été commercialisés suite à l'exposition "Vienne 1900". [2]»

Selon lui ces activités sont tout à fait conciliables avec les missions de service public, dans la mesure où la RMN maintient ses éditions scientifiques et continue de mutualiser ses recettes. Il convient donc de s'interroger sur cette nouvelle forme de service public acquis aux principes de l'économie de marché et sur son efficacité. En effet, l'optimisme de la direction de la RMN est contredit par un représentant du personnel que nous avons rencontré :

« (...) la question de la définition de la politique éditoriale n'est toujours pas posée et la direction en fait sa chasse gardée. La nature et la qualité des produits édités, livres, images, multimédia, n'est pas un enjeu négligeable. Il y a une différence entre un catalogue scientifique et un objet qui fait office de souvenir. (...) Le danger est de tomber dans une logique concurrentielle et commerciale dans laquelle la qualité et la valeur culturelle seraient mises de côté. Cette discussion avec la direction n'est pas close. Si sur la partie acquisition et médiation culturelle, nous avons réussi à arracher des bribes de débat avec le cabinet d'Aillagon, la réforme des musées, contrairement à ce que dit le ministère, s'est faite sans réelle concertation. Quant à la politique éditoriale, elle reste le domaine réservé de la direction. »

De manière générale, il faut retenir que malgré les discours d'affirmation du maintien des missions de la RMN, l'étude des décrets de création des EPA et de leur consolidation en 2010 notamment,

1 Jean-Christophe Castelain et Martine Robert, « La RMN fait vivre les chefs d'œuvre du patrimoine. » in *Le Journal des Arts*, Juillet-Aout 2008.
2 *Ibid.*

montre clairement que les EPA se voient attribuer les missions qui étaient celles de la RMN : de l'accueil des publics aux missions scientifiques en passant par les acquisitions. L'article 2 du décret de 2003, *« consolidé »* en 2010, définissant les statuts et les missions du musée d'Orsay le montre bien à titre d'exemple :

> *« Dans le cadre de son projet scientifique et culturel, l'Etablissement public du musée d'Orsay (...) a pour missions : 1° De présenter au public, en les situant dans leur perspective historique, les œuvres représentatives de la production artistique de la deuxième moitié du XIXe siècle et des premières années du XXe siècle (...) 2° De conserver, protéger et restaurer pour le compte de l'Etat les biens culturels inscrits sur les inventaires du musée national d'Orsay (...) 3° De contribuer à l'enrichissement des collections nationales par l'acquisition de biens culturels pour le compte de l'Etat, à titre onéreux ou gratuit ; 4° D'assurer dans les musées qu'il regroupe, et par tout moyen approprié, l'accueil du public le plus large, d'en développer la fréquentation, de favoriser la connaissance de leurs collections, de concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ; 5° D'assurer l'étude scientifique de ses collections ; 6° De concourir à l'éducation, la formation et la recherche dans le domaine de l'histoire, de l'histoire de l'art et de la muséographie ; 7° De gérer des auditoriums et d'élaborer leur programmation ; 8° De préserver, gérer et mettre en valeur les immeubles dont il est doté ou qui sont mis à sa disposition dans les conditions prévues à l'article 9 du présent décret ; 9° De conserver, protéger, restaurer, enrichir pour le compte de l'Etat et proposer à la consultation du public les collections et les fonds des bibliothèques et de la documentation du musée national d'Orsay, du musée national de l'Orangerie des Tuileries et du musée national Hébert dont il a la garde. Pour l'accomplissement de ses missions, il coopère avec les collectivités publiques et les organismes de droit public ou de droit privé, français ou étrangers, poursuivant des objectifs répondant à sa vocation. [1]»*

1 Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003 portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée

Il faut bien noter que cette dernière précision place la RMN au même niveau que des entreprises privées qui peuvent intervenir dans l'établissement. Un peu plus loin, l'article 11 précise les attributions de la RMN ainsi que le passage des compétences d'un établissement à l'autre :

> *« Pour la réalisation des missions prévues à l'article 2, l'Etablissement public du musée d'Orsay (...) est substitué à l'Etat et à la Réunion des musées nationaux dans les droits et obligations résultant des contrats, autres que les contrats de travail, passés par ces derniers. [1]»*

La gestion des espaces commerciaux devient elle-même contractuelle et le transfert des compétences est acté :

> *« Cette substitution ne s'opère pas pour les droits et obligations résultant des contrats passés par la Réunion des musées nationaux dans le cadre de ses activités éditoriales et commerciales. (...) Une convention entre la Réunion des musées nationaux et l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie précisera en tant que de besoin la liste des droits et obligations contractés par la Réunion des musées nationaux qui sont transférés à l'établissement. [2]»*

En effet, l'article 7 du décret de 2003[3], qui précisait que la RMN restait statutairement tributaire des activités liées aux visites-conférences, à l'organisation des expositions temporaires et se voyait attribuer les espaces commerciaux au sein du musée, a tout simplement été abrogé dans la consolidation du décret en 2010.

---

de l'Orangerie, consolidé en 2010 (Décret n° 2010-558 du 27 mai 2010 relatif à l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie)

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

« La mise en concurrence est par ailleurs une donnée qui s'impose »

Evoquant la rentabilité des activités de la Réunion des Musées Nationaux, il est important de rappeler que ses missions ne sont pas uniquement commerciales. En effet, un de ses pôles d'activité concerne la médiation culturelle. Au-delà de la mutualisation des recettes, la RMN répartissait ses personnels dans les musées nationaux : caissiers-contrôleurs, libraires, agents des vestiaires, magasiniers mais aussi conférenciers nationaux. Leur activité ne dégageant pas de marge bénéficiaire, ces derniers étaient à ce titre directement visés par la restructuration de l'établissement. Conjointement, les musées nationaux devenus EPA ont développé leurs propres services des publics. A l'arrivée de Thomas Grenon au poste d'administrateur général en 2005, il fut question de transférer les conférenciers au sein des Etablissements Publics Administratifs. Si l'activité est finalement restée dans le giron de la RMN, elle a perdu l'exclusivité de l'accompagnement des visiteurs. La RMN elle-même se félicite dans son rapport d'activité de 2009, que la moitié des groupes accompagnés dans les établissements où elle continuait à intervenir avait été accompagnée par des conférenciers extérieurs[1]. Le décret de création de l'Etablissement Public à caractère Industriel et Commercial ne mentionnait d'ailleurs pas la fonction des conférenciers des musées nationaux, mais simplement que la RMN devait:

> *« favoriser la fréquentation des musées nationaux et la connaissance de leurs collections en éditant et diffusant de façon commerciale des produits dérivés des œuvres qui y sont conservées et des ouvrages qui leur sont consacrés, en organisant des expositions et en créant ou gérant des installations telles que salles de conférences ou de projection, restaurants, salons de thé, espaces commerciaux, locaux à usage de bureaux de poste ou de change. [2]»*

1 Rapport d'activité de la Réunion des Musées Nationaux, 2009, p. 22
2 Article 2, Alinéa 2, Décret no 90-1026 du 14 novembre 1990 relatif à la Réunion des musées nationaux et à l'Ecole du Louvre.

Il convient alors de signaler que c'est un mouvement de grève des conférenciers en 1991, conférenciers dont la gestion de l'activité était jusqu'alors éclatée entre la Direction des Musées de France et la Réunion des Musées Nationaux, qui a fait d'eux des salariés de la RMN à part entière. C'est à la suite de ce mouvement, dont les revendications ont été entendues, que la profession est rattachée à la RMN et les missions de celle-ci élargies de fait à la médiation culturelle. On peut soulever une dimension sociologique intéressante : c'est une conférencière rencontrée à l'occasion de cette étude qui nous a indiqué cet événement (*« La RMN ne voulait pas de nous. »*), remarquant la position difficile du corps des conférenciers au sein de la RMN, la documentation officielle de l'établissement n'en faisant jamais mention[1]. C'est de la même manière que le dernier décret relatif aux fonctions et attributions de la RMN, devenue RMN-GP[2], évoque *« le projet culturel »* de l'établissement :

> *« Contribuer à la connaissance et à la diffusion des collections des musées, et en premier lieu de celles des musées nationaux, en les présentant dans les expositions et les événements qu'il accueille ou qu'il organise et de concourir à l'éducation artistique et culturelle dans le domaine des musées et du patrimoine en organisant des activités pédagogiques destinées au public le plus large. [3]»*

La place des conférenciers n'étant pas affirmée, bien que sous-entendue, il semble se rejouer la relation ambiguë entre la RMN et ses conférenciers : l'établissement affirme la médiation culturelle sans mentionner les personnels qui l'assurent. Quant au statut des conférenciers nationaux, il se voit modifié et englobé dans une définition plus générale de la profession, incluant sa pratique à titre privé, en août 2011[4]. C'est alors un statut unique de « guide-conférencier » qui est créé.

1 Ni par ailleurs un article sur les personnels intervenants dans les musées datant de cette époque : Florence Audier, « Emploi, statuts, organisation du travail dans la modernisation des musées en France. », in *Publics et Musées*, 1994, pp. 33-52

2 En 2011, la Réunion des Musées Nationaux devient la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, nous reviendrons sur ce point.

3 Article 2, Alinéa I.1, Décret n° 2011-52 du 13 janvier 2011 relatif à l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées.

4 Décret n° 2011-930 du 1er août 2011 relatif aux personnes qualifiées pour la conduite de visites commentées dans les musées et monuments historiques

A la lecture de ces textes, mais aussi des rapports d'activité de la RMN et de la RMN-GP, il semble bien que la fonction et l'avenir des conférenciers exerçant dans un cadre public soient laissés dans le flou, même si l'établissement continue d'affirmer ses qualités de médiateur culturel. C'est ce que confirme par ailleurs la documentation syndicale à ce sujet.

> *« Malgré de nombreux départs à la retraite cette année [2008], il n'y a pas de recrutement prévu. Comment : - la RMN pourra-t-elle répondre aux demandes des EPA déjà incités à se tourner vers des prestataires extérieurs, au risque d'amplifier les difficultés de gestion ? - les conférenciers, déjà hyper sollicités, pourront-ils faire face ? Il n'y aura plus lieu de s'étonner du nombre de mi-temps thérapeutiques et d'arrêts longue maladie de ce métier classé "à risque" par la médecine du travail. - les conférenciers CDD seront-ils maintenus encore longtemps dans une situation économique révoltante qui choque jusqu'aux chefs d'établissements de plusieurs sites ? [1]»*

Fin 2009, les représentants syndicaux des conférenciers nationaux dénonçaient une situation toujours flottante et incertaine :

> *« Depuis leur création, les EPA se sont engagés dans une logique de recherche de fonds propres via une course effrénée aux gains à court terme qui peut les conduire vers la marchandisation des missions de service public, au nombre desquelles se trouve la médiation culturelle. Certains souhaitent se tourner vers des prestataires extérieurs qu'ils imaginent plus flexibles et moins chers. Cette démarche revient clairement à appauvrir les contenus et la programmation. (...) Le silence assourdissant de la direction de la RMN, perdure depuis l'abandon du projet de transfert de l'activité. (...) Aucun des problèmes de fond soulevés par les conférenciers depuis 2000 n'est réellement traité. Pire, ils s'aggravent du fait du sous-effectif croissant et si l'on a constaté des améliorations, elles restent*

1 CFDT-Culture, Section RMN, *CFDT Info – Spécial Conférenciers*. 22 octobre 2008.

cosmétiques. [1]*»*

Si le cas du corps des conférenciers est exemplaire dans la mesure où, situé au cœur de la pratique de la médiation culturelle, il active directement la question de la démocratisation culturelle, il n'est pas le seul pôle difficilement rentable de l'EPIC. Il en va de même, comme nous le disions, d'une frange des activités éditoriales de l'établissement telles que l'édition scientifique et les publications spécialisées qui ne s'inscrivent pas dans le même registre que *« la ligne souvenir [qui] marche fort.* [2]*»* La rentabilité des expositions temporaires est quant à elle toujours dépendante des aléas de leur fréquentation. L'ensemble de ces activités se voit alors désormais soumis à la quantification gestionnaire : il s'agit systématiquement de calculer leur potentiel de rentabilité pour évaluer l'opportunité de les développer.

Pour l'ensemble des syndicats des personnels, cette logique va à l'encontre des missions de service public culturel. Selon un représentant du personnel de la RMN que nous avons rencontré, l'établissement devrait d'ailleurs concentrer ses efforts sur la médiation culturelle pour assurer ses missions de service public :

> *« Ce pôle se manifeste également à travers le service des visites conférences, la RMN étant l'employeur des conférenciers. C'est à l'évidence un levier très important de la politique de médiation culturelle. Il y a dans le secteur de la médiation culturelle encore beaucoup de projets à développer (...) des liens doivent aussi être tissés entre les musées et le monde du travail. C'est particulièrement ce que nous essayons de faire avec le secteur culturel confédéral dans les Comités d'Entreprises. Nous pensons que le rôle d'avenir que doit occuper la RMN est celui de la médiation culturelle qui impliquerait un véritable programme de service public culturel. »*

1 CFDT-Culture, Section RMN, *Deux réunions et des errements*. 13 octobre 2009.
2 Michel Guerrin et Emmanuel de Roux, « La Réunion des musées nationaux a renoué avec les bénéfices en 2006. » in *Le Monde*, 27 avril 2007

Interrogé par la Commission des Affaires Culturelles et de l'Education au sujet de son rapport sur l'éventuelle fusion entre la RMN et le Grand Palais, Jean-Paul Cluzel, président de l'EPIC depuis 2009, affirme que : *« Le dialogue social avec les personnels de la RMN est indispensable. »* Mais que *« les actuelles conventions collectives doivent être revues. (...) Se pose aussi la question de la précarité de certains personnels, en particulier des guides-conférenciers. [1]»* Depuis 2010, il semble bien que Jean-Paul Cluzel ait la volonté de réaffirmer le pôle culturel de l'établissement. Ainsi, tandis que la règle fut longtemps au non-remplacement des personnels partant à la retraite, des recrutements sont aujourd'hui à l'ordre du jour. Il faut toutefois reconnaître que le nombre de conférenciers reste faible. Si les réformes structurelles de la RMN en ont réduit les effectifs d'environ cent-vingt à quatre-vingt, rien n'assure une forte augmentation du nombre de ces personnels, laissant finalement cette activité à la marge. Il ne faut pas oublier que les Etablissements Publics Administratifs sont incités et ont la possibilité, au travers de leurs choix budgétaires, de faire appel à d'autres intervenants que ceux issus de la RMN-GP. Le statut unique de guide-conférencier semble par ailleurs consacrer cette possibilité.

Les dernières mutations de la RMN, devenue RMP-GP étant fusionnée avec l'établissement du Grand Palais, affirment son rôle d'entreprise d'ingénierie culturelle :

> *« L'établissement contribue à la connaissance et à la diffusion du patrimoine muséographique, et en premier lieu des collections de l'Etat, et favorise par tous moyens le développement des publics. Il met ses compétences en matière d'ingénierie culturelle au service des musées de France relevant de l'Etat ou des collectivités territoriales ainsi que des institutions patrimoniales et culturelles de toute nature, publiques et privées, en France et à l'étranger, poursuivant des objectifs répondant à sa vocation ou contribuant à ses activités. Il met en œuvre toute opération susceptible de favoriser la diffusion de la culture, de renforcer le marché de l'art ainsi que le rayonnement culturel, scientifique et économique*

1 Commission des affaires Culturelles et de l'Education, *Compte Rendu n°44*. 19 mai 2010.

de la France (...) [1]»

A cette occasion, l'établissement se voit rattacher la gestion des galeries nationales du Grand Palais et il est chargé d'y mettre en place de grandes expositions temporaires. Cette fusion, pensée dès 2009, a été marquée par l'arrivée du nouveau président du conseil d'administration, Jean-Paul Cluzel, déjà président du Grand Palais. Diplômé de l'ENA, ancien haut responsable de la société d'assurance GAN, il est familier du secteur culturel ayant été directeur de l'Opéra de Paris mais aussi de Radio France, et administrateur de l'AFP, d'Arte France ou encore de Médiamétrie. C'est un personnage distingué par les institutions républicaines, il est officier de la Légion de d'Honneur, Commandeur des Arts et des Lettres, officier de l'Ordre national du Mérite. Signe de sa vision économique, il déclare en 2004 que *« l'altermondialisme, cher aujourd'hui à certains secteurs de l'opinion, s'inscrit dans une vieille tradition française de refus des réalités mondiales [2]»*, propos largement relevés par les syndicats de la RMN s'interrogeant sur son souci de préserver la dimension de service public de l'établissement.

La Réunion des Musées Nationaux a perdu son rôle de banque et de mutuelle des musées, tout comme les missions scientifiques et pédagogiques qui étaient les siennes jusqu'ici sont recadrées et soumises à la concurrence au sein des établissements ayant trouvé leur autonomie *via* le statut d'EPA. Ainsi la refondation de la RMN-GP suit les recommandations du rapport de Jean-Paul Cluzel. Dans le rapport préconisant la fusion de la RMN et du Grand Palais, il affirmait en effet :

> *« Dans ce contexte, l'approche consistant à réaffirmer, par principe, la nécessité de la mutualisation, en conférant à l'opérateur, par la voie réglementaire, un droit exclusif pour l'exercice de ses activités n'est pas celle ici privilégiée. Incertaine juridiquement au regard du principe de concurrence, cette voie semble peu compatible avec la marge de manœuvre qu'il est normal de reconnaître aux musées nationaux, dans la limite de leur spécialité, dès*

1 Article 2, Décret n° 2011-52 du 13 janvier 2011 relatif à l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées

2 Sébastien Le Fol, « Vivre et penser comme Jean-Paul Cluzel. » in *Le Figaro*, 10 juillet 2004

lors que ceux-ci ont été érigés en établissement public. (...) La mise en concurrence est par ailleurs une donnée qui s'impose en tout état de cause pour les activités de diffusion commerciale exercées par la RMN en dehors du réseau des musées nationaux que ce soit en France, ou demain, à l'étranger. [1]»

En 2011, il semblerait que la mutation difficile de la RMN en entreprise d'ingénierie culturelle soumise aux lois du marché soit achevée. Ses nouveaux statuts l'affirment d'ailleurs : ses « *compétences en matière d'ingénierie culturelle au service des musées de France relevant de l'Etat ou des collectivités territoriales ainsi que des institutions patrimoniales et culturelles de toute nature, publiques et privées, en France et à l'étranger.* [2]» Comme le statut d'EPA de certains musées nationaux dont ceux du Louvre et d'Orsay le prévoit, la RMN-GP ne perçoit plus les droits d'entrée de ces établissements, les musées nationaux fonctionnant désormais sur leurs ressources propres. C'est maintenant sur la question de ces ressources que nous allons nous pencher.

1 Jean-Paul Cluzel, *Un Grand Palais rénové. Un nouvel opérateur culturel*. Rapport au président de la République. p. 98

2 Article 2, Décret n° 2011-52 du 13 janvier 2011 relatif à l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées

Des ressources propres pour les musées nationaux

« Le mécénat permet de susciter et de retenir l'attention de la communauté »

« Des soirées promenades où le musée sera ouvert uniquement pour vous »

« La stratégie tarifaire au service de l'élargissement des publics »

L'autonomisation des musées nationaux du Louvre et d'Orsay pose directement la question de leurs ressources financières. Si l'Etat continue à subventionner les établissements, c'est dans le cadre de contrats pluriannuels qui fixent leurs objectifs de performance. Dans le cas du musée d'Orsay c'est l'article 3 de son décret de création qui le mentionne :

> *« La politique scientifique et culturelle de l'établissement public, ses activités et ses investissements font l'objet d'un contrat pluriannuel conclu avec l'Etat. Ce contrat fixe des objectifs de performance à l'établissement au regard des missions assignées et des moyens dont il dispose. [1]»*

Mais il est également attendu de ces établissements qu'ils fonctionnent grâce à des ressources propres. C'est ce que prévoient ces contrats pluriannuels : les subventions étant conditionnées à la recherche de ressources. Ainsi, comme déjà mentionné, la gestion et les recettes du droit d'entrée leur revient, tout comme la mise en place de leur politique tarifaire. Au delà de la question du droit d'entrée, c'est tout un panel de nouveaux moyens de générer des recettes qui est mis statutairement à leur disposition. C'est ce que détaille l'article 28 :

> *« Les recettes de l'établissement public comprennent notamment : 1° Les subventions de l'Etat, des collectivités territoriales et de tout organisme public ou privé ; 2° Le produit des droits d'entrée et des visites-conférences ; 3° Le produit des inscriptions aux ateliers pédagogiques ; 4° Les recettes provenant de manifestations artistiques ou culturelles,*

1 Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003 portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie, consolidé en 2010 (Décret n° 2010-558 du 27 mai 2010 relatif à l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie)

notamment celles programmées dans les auditoriums ; 5° Le produit des opérations commerciales de l'établissement et, de façon générale, toutes autres recettes provenant de l'exercice de ses activités ; 6° Le produit des concessions et des occupations du domaine dont il est doté ou mis à sa disposition; 7° Les rémunérations des services rendus ; 8° Les produits financiers résultant du placement de ses fonds ; 9° Les revenus des biens meubles et immeubles ; 10° Le produit des cessions et des participations ; 11° Le produit des aliénations ; 12° Les dons et legs ; 13° Les recettes de mécénat et de parrainage ; 14° Le produit des droits de prises de vues et de tournage ; 15° Les emprunts. [1]»

On pourrait d'ores et déjà s'interroger sur l'intérêt d'introduire la possibilité de réaliser des placements financiers pour des établissements, qui font part régulièrement de leurs manques de moyens. On pourrait y voir l'empreinte d'une idéologie du marché présenté comme la sphère naturelle et efficace de l'accumulation financière. On pourrait également se demander quels sont les *« produits des aliénations »* quand l'article 13 précise que les collections dont ils disposent sont *« inaliénables. [2]»* On retrouve ici l'ambiguïté du déclassement introduite par la « loi musée » de 2002. Mais c'est d'abord à d'autres dispositions que nous allons nous intéresser : celles concernant les recettes de *« mécénat et de parrainage »* et celles liées aux *« occupations du domaine. »* Enfin, on reviendra sur la question du droit d'entrée, non pas sous l'angle du déplacement des attributions de la RMN à l'EPA, mais en soulevant la question des politiques tarifaires.

1 *Ibid.*
2 *Ibid.*

« Le mécénat permet de susciter et de retenir l'attention de la communauté »

En 2003, alors que la réforme des musées nationaux se précise, une loi relative au mécénat est votée[1]. En 2002, le président de la République déclarait lors d'un discours :

> *« Premier objectif : libérer l'initiative. Instaurer une nouvelle règle du jeu. Cela vaut d'abord pour l'État. (...) C'est ensuite encourager et impliquer dans notre vie culturelle tous les acteurs de la société civile : particuliers, associations, fondations, entreprises. [2]»*

Dans la lignée de ce discours, les dispositions propres au mécénat en France – ce sont celles de 1987 que nous avons déjà évoquées – sont estimées peu attractives. Une nouvelle série de dispositions fiscales est alors prise pour encourager les particuliers et les entreprises à financer l'action culturelle. Pour les particuliers, engager une dépense au profit d'un établissement culturel ouvre à une réduction de 66% de cette dépense sur l'impôt sur le revenu, plafonnée à 20% du revenu imposable. L'excédent de ce don peut être reporté sur cinq ans. Concernant les entreprises, leur avantage fiscal est doublé par rapport à la loi de 1987. Ainsi, une dépense culturelle ouvre une réduction de l'impôt sur les sociétés de 60% de sa valeur dans la limite de 0,5% de son chiffre d'affaire hors-taxe, 90% de sa valeur quand il s'agit d'un trésor national. Une contrepartie est également envisagée en terme de communication, telle que la mention du nom de l'entreprise ou de son logo-type dans les opérations de communication de l'opération financée, d'entrées gratuites ou encore de mises à dispositions d'espace. Ces contreparties doivent être estimées au maximum à 25% de la valeur du don.

La loi sur le mécénat n'est pas directement tournée vers les musées nationaux mais elle s'y applique directement dans la mesure où les décrets de création d'EPA mentionnent le mécénat comme nouvelle possibilité de ressource. De même, les contreparties évoquées s'intègrent bien aux

1 Loi n°2003-709 du 1 août 2003 relative au mécénat, aux associations et aux fondations
2 Cité dans : Dossier de presse, « Libérer l'initiative : 12 mesures pour dynamiser le mécénat », 17 décembre 2002.

particularités de l'espace muséal : entrées gratuites, mises à dispositions d'espaces. Enfin, si toutes les organisations culturelles ne sont pas éligibles au mécénat, les musées nationaux le sont. Dans le cadre des musées nationaux, le mécénat culturel est tourné vers l'acquisition de biens culturels pour les collections nationales et l'aménagement de l'espace muséal. Le parrainage quant à lui, réaffirmé par cette même loi de 2003, s'apparente davantage à une action publicitaire et est traitée de la sorte par le code général des impôts. Il n'offre pas de déduction fiscale. En d'autres termes, une action de parrainage permet à une entreprise de participer à une action culturelle publique particulière, d'en tirer profit en termes de communication, estimé à hauteur de 50% maximum de l'investissement. L'avantage réside dans le fait que ces contreparties ne sont pas plafonnées par rapport au chiffre d'affaire de l'entreprise. Le parrainage s'apparente en fait à une opération de sponsoring[1].

Ce sont principalement des opérations de mécénat qui se sont développées aux musées du Louvre et d'Orsay. Plus que des particuliers, ce sont surtout de grandes entreprises qui se sont illustrées en la matière. Selon le site internet du ministère, une opération de mécénat ou de parrainage, a des avantages essentiels. Ce sont des avantages *a priori* plutôt orientés vers les entreprises que vers les particuliers, puisqu'il s'agit de

> *« améliorer l'image externe. (...) A cet effet, le mécénat permet de susciter et de retenir l'attention de la communauté, de s'y faire connaître en marquant ses différences, sa propre identité dans d'autres domaines que professionnels, de s'y faire reconnaître comme partenaire actif et solidaire, comme institution dynamique et ouverte, donc sympathique et séduisante. [2]»*

Mais c'est aussi, toujours selon le ministère, un moyen de

> *« Renforcer la cohésion du personnel. (...) Il permet de conjuguer à la fois un nouveau climat de relations humaines, la valorisation du personnel, l'humanisation du lieu de travail*

1 « Parrainage » est d'ailleurs la traduction française de « sponsoring »
2 « Susciter ou pratiquer parrainage et mécénat culturels », http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/fiches/fiche7.htm

lorsque l'art entre dans l'entreprise même. [1]»

Ce sont les mêmes types d'arguments qu'emploie le musée d'Orsay quand il appelle à financer des projets :

« En soutenant un projet du musée d'Orsay, vous serez associés au plan de communication de l'événement. Vous bénéficierez ainsi d'une visibilité sur les supports de communication du musée : affiches (campagnes métro, aéroports, gares...), cartons d'invitation, dossiers et communiqués de presse, site internet, dépliants destinés aux visiteurs. (...) Vous pourrez offrir des laissez-passer coupe-file ou de cartes annuelles d'accès à vos collaborateurs pour les associer à l'opération de mécénat de votre entreprise ou à vos clients et partenaires. [2]»

Quant à l'acquisition d'une œuvre, en l'occurrence ici *Le Festin* de Paul Cézanne, le musée fait valoir parmi d'autres avantages dans son dossier d'appel à un éventuel mécène l'inscription du *« nom de votre entreprise sur le cartel de l'œuvre »* mais aussi des *« relations publiques de prestige »* dont une soirée en présence du ministre de la Culture[3].

Sans aucun doute, c'est bien aux grandes entreprises que les musées du Louvre et d'Orsay s'adressent pour financer leurs projets. Ainsi au Louvre, on note des opérations de mécénat de Total, EDF, Bouygues ou Carrefour, dont les noms se retrouvent gravés dans la pierre à l'entrée du musée. Ce qui est manifestement à craindre, c'est que de telles entreprises n'investissent que sur des projets leur permettant de communiquer, *« améliorer [leur] image externe »* comme l'écrit le ministère. Toutefois, pour Henri Loyrette, c'est le contraire, le mécénat permet de ne pas succomber à la tentation de l'audimat comme il le déclare à la presse :

« Si nous n'obtenons pas de mécénat, nous ne ferons pas certains réaménagements, mais la donne est lisible : l'État s'engage sur des opérations déterminées, à nous de trouver de l'argent pour d'autres. Longtemps, le Louvre n'a pas eu les moyens suffisants de mener à

1 *Ibid.*
2 http://www.musee-orsay.fr/fr/info/soutenez-le-musee/entreprises/avantages.html
3 Dossier d'appel à mécénat pour une OIPM (Œuvre d'intérêt patrimonial majeur), « Paul Cézanne, Le Festin », *Musée d'Orsay*, 10 p.

bien le développement du mécénat. Lorsque je suis arrivé, quatre personnes en étaient chargées. Elles sont soixante au Metropolitan Museum of Art de New York ! Le mécénat est nécessaire pour toutes les actions difficiles que nous conduisons. Si nous voulons avoir une politique de publications et d'expositions qui ne sacrifie pas uniquement à l'audimat ou à des impératifs commerciaux, il faut être appuyé. [1]»

De la même manière, il argumente ailleurs :

« "Nous allons vers les entreprises qui peuvent trouver dans notre projet une résonance avec leur image. Ainsi, le PMU a accepté de restaurer les Chevaux de Marly, et le Crédit agricole est partenaire de l'exposition sur la France romane. Le mécénat sert aussi à financer des opérations pointues, forcément déficitaires, comme l'exposition Primatice, soutenue par Morgan Stanley", souligne le président-directeur du Musée du Louvre, Henri Loyrette. [2]»

Cet article de presse ajoute que *« au Louvre, les recettes issues du mécénat sont ainsi passées de 3,29 millions d'euros, en 2002, à 10,6 millions d'euros, en 2004. »*

Pour un agent du Louvre que nous avons rencontré, c'est plutôt le phénomène opposé à celui énoncé par la direction qu'engage le recours de plus en plus grand au mécénat, notamment si on le rapporte à l'ensemble du système muséal public :

« Le Louvre propose puis le mécène dispose. Ils choisissent donc de financer telle chose plutôt qu'une autre. Le risque est donc que quelque chose de pas très prestigieux ne trouve pas de financement. Le Louvre a de ce côté-là l'avantage d'être connu et réputé. Il attire des visiteurs du monde entier, il est donc attractif pour les investisseurs privés. Mais un problème se pose pour les petits établissements. Imagine… le musée Dubouché à Limoges… pas sûr qu'il soit très attractif pour un mécène privé. Autant les musées prestigieux, comme

1 Michelon Olivier, « Henri Loyrette : "Nous serons évalués sur nos résultats." » in *Le Journal des Arts*, 16 mai 2003
2 Clarisse Fabre, « Les musées nationaux sur les traces de l'entreprise. » in *Le Monde*, 6 mars 2005.

le Louvre ou Orsay auront des facilités à trouver ces financements privés et tant mieux pour eux, autant les petits musées, qui n'exposent pas des œuvres connues mondialement, auront peu de chances de trouver un mécène. Total n'ira pas investir à Limoges… Et encore moins l'Arabie Saoudite ou les grandes entreprises américaines… Le problème est donc assez clair : les grands établissement prestigieux trouveront facilement des mécènes, chance que n'auront pas les petits établissements confidentiels. »

Serge Lemoine, qui commente la politique de recherche de mécénat d'Orsay, déclare que les sommes récoltées ont augmenté

« d'une façon considérable, malgré l'absence de structure propre pour le faire au sein du musée. Pendant des années, on a refusé tout recrutement dans ce domaine, quand d'autres grands musées peuvent compter sur dix à vingt personnes pour s'occuper de ce même secteur. J'ai fait le travail moi-même, aidé par Nicole Richy, qui est chargée de la communication du musée. [1]»

Ici encore, si nous soulevons des contradictions, il ne s'agit pas de prendre parti. Les frais de fonctionnement d'un établissement culturel, et davantage pour un musée national devant trouver ses ressources propres, sont colossaux. Si des financements doivent être trouvés, pourquoi pas des financements privés. Ce qui nous intéresse c'est le glissement qui s'engage. On observe qu'une activité longtemps soumise aux prérogatives de l'Etat, à un certain principe de gouvernance, se déplace vers le secteur privé. Plus exactement, le mécénat privé de la grande bourgeoisie ou de l'aristocratie étant marqué par la tradition historique[2], on doit être interpellé par le fait que cette prérogative soit aujourd'hui tournée vers les grandes entreprises. C'est un signe évident de la mutation des structures du pouvoir économique[3], auquel souscrivent les musées du Louvre et

1 Philippe Régnier, « Serge Lemoine : "La RMN n'a plus de raison d'être." » in *Le Journal des Arts*, 14 mars 2008

2 D'un point de vue historique, avant l'apparition du musée républicain, les amateurs d'art sont les mécènes aristocrates qui font vivre les artistes *via* la commande privée. Ces amateurs éclairés seront ensuite remplacés par la grande bourgeoisie. Voir Roland Schaer, *L'invention des musées*. 2007, Paris, Gallimard, 143 p. et Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine*. 1994, Paris, Liana Levy, 141 p

3 Marianne Eshet et Nicolas Simon, *Le mécénat, valeur actuelle : quand la société peut compter sur l'entreprise*.

d'Orsay, et le ministère lui-même en reprenant la *doxa* de la communication d'entreprise. Enfin, dans la perspective qui nous préoccupe, on peut se demander comment se décline le principe républicain qui habite le musée national dans cette nouvelle configuration.

Dans le mouvement de réforme des musées nationaux, ce sont manifestement les grandes entreprises qui se voient attribuer le rôle de mécène, devenant alors des protectrices des arts. En 2004, Total finance la rénovation de la galerie Apollon du Louvre, 4,5 millions d'euro sur les 5,2 millions du chantier : un soutien essentiel. Le Figaro salue un *« mécène indispensable et vigilant »* :

> *« Il y a un élément de décor de plus dans la galerie d'Apollon. Il fera grincer quelques dents, mais il faudrait être d'une mauvaise foi idéologique pour estimer qu'il y a là crime contre l'esprit. Le nom de Total, mécène très généreux du Louvre, est en effet désormais inscrit en lettres d'or à droite de l'entrée. [1]»*

« Des soirées promenades où le musée sera ouvert uniquement pour vous »

Egalement utilisée en tant que contrepartie d'une action de mécénat, une autre disposition permet aux musées EPA de dégager des recettes, c'est la mise à disposition de l'espace muséal, appelées *« occupations de domaine. [2]»*

> *« Comme mécène du musée d'Orsay, vous pourrez organiser des événements privés au cœur de Paris, dans un cadre somptueux, au milieu d'œuvres d'art réputées. Des soirées promenades où le musée sera ouvert uniquement pour vous, des petits déjeuners, des dîners et des cocktails de tous formats peuvent être imaginés pour que le musée d'Orsay soit le*

2009, Paris, Gallimard, 207 p.

1 Armelle Héliot, « Un mécène indispensable et vigilent. », in *Le Figaro*, 26 novembre 2004.

2 Article 28, Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003 portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie, consolidé en 2010 (Décret n° 2010-558 du 27 mai 2010 relatif à l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie)

théâtre de moments inoubliables pour tous vos invités » promet le musée[1].

Une offre qui n'est pas seulement proposée aux mécènes mais qui est aussi ouverte à la location. Ici encore, ce n'est pas tant à l'esprit de mécène du particulier auquel on fait appel. Au musée du Louvre une visite privée des collections, aux heures ou aux jours de fermeture est vendue 44000 euro hors-taxe, la location du hall Napoléon, sous la pyramide s'élève à 62000 euro hors-taxe[2].

En 2005, la presse relatait les horaires de fermeture du musée d'Orsay aménagés en raison d'une réception privée :

> *« Le 5 janvier, le Musée d'Orsay, à Paris, a fermé ses portes au public plus tôt que prévu, à 17 h 30 au lieu de 18 heures : EDF avait loué l'ancienne gare d'Orsay pour y organiser sa cérémonie de vœux, et son président, Pierre Gadonneix, voulait prononcer son discours à 19 heures. »*

Trente minutes qui ne font sûrement pas une grande différence comme l'arguait le directeur du musée mais soulevaient les protestations, preuve de l'enjeu symbolique, en termes d'appropriation, de cette mise à disposition des espaces muséaux :

> *« "C'était absolument exceptionnel. Nous avons annoncé ce changement d'horaire et prévenu les visiteurs à l'entrée", explique son président, Serge Lemoine. "Le musée, au détriment de sa mission de service public, s'est adapté aux horaires de l'entreprise. C'est l'inverse qui aurait dû se produire", déplore de son côté Franck Guillaumet, secrétaire national CGT-Culture. [3]»*

Pour notre part, nous avons interrogé un agent de surveillance du musée d'Orsay, à propos de ces réceptions privées. Il nous déclare :

> *« Pour nous, c'est tout benef', on est payé plus cher quand on fait un mécénat. On utilise d'ailleurs ce mot. Mais voir des gens se balader dans le musée la coupe de champagne à la*

1 musee-orsay.fr/fr/info/soutenez-le musee/entreprises/avantages.html
2 Brochure « Réceptions Manifestations privées », *Musée du Louvre*, 2008
3 Clarisse Fabre, « Les musées nationaux sur les traces de l'entreprise. » in *Le Monde*, 6 mars 2005.

main, alors qu'on a fait la chasse aux mâcheurs de chewing-gum pendant la journée, ça te fait poser des questions. »

Il n'est alors pas question d'intérêt culturel, ni de souci du public, mais bien d'intérêt financier. Une de ces manifestations a retenu notre attention. Depuis 2002, le musée du Louvre loue ses espaces à Eurosatory à l'occasion du Salon international de la défense. C'est donc dans les salles du Louvre et sous sa pyramide que se finalisent les contrats de vente d'armement. Le sujet semble embarrasser le musée puisque la direction ne communiquerait la vraie nature de l'événement aux agents volontaires pour travailler lors de cette soirée qu'au dernier moment[1]. Quant au syndicat SUD-Culture, il demandait sans succès que le musée cesse de mettre ses espaces à la disposition de cette manifestation :

« Une nouvelle fois, Sud Culture Solidaires interpelle Christine Albanel, ministre de la Culture et le président-directeur du musée du Louvre afin qu'il soit mis fin à cette mise à disposition du personnel, des lieux et des œuvres du "plus prestigieux musée du monde." Parallèlement, Sud Culture Solidaires appelle à rejoindre tout rassemblement destiné à rappeler aux invités d' "Eurosatory" qu'ils ne sont pas les bienvenus. [2]»

En 2004, la manifestation aurait rapporté 148000 euro selon des *« informateurs »* écrit Le Monde[3], ce qui laisse entendre un manque de transparence quant à ces activités. Au niveau de l'institution, cinq militants du syndicat SUD-Culture ont été menacés de sanctions disciplinaires pour avoir organisé une manifestation contre la tenue de cette soirée privée en 2008. Les sanctions levées suite à une rencontre avec la direction, le syndicat écrivait alors dans un communiqué *« Henri Loyrette reste convaincu que ce type d'action est plus politique que syndicale et qu'elle peut nuire au Louvre en terme d'image pour le service de la surveillance et qu'elle demeure condamnable. [4]»*

1 Collectif Louvre pour tous, « Le Louvre s'en va en guerre », *louvrepourtous.fr*, 15 juin 2008
2 Communiqué Sud Culture Solidaires, « Contre Eurosatory 2008 », 9 juin 2008
3 Clarisse Fabre, « Les musées nationaux sur les traces de l'entreprise. » in *Le Monde*, 6 mars 2005.
4 Communiqué Sud Culture Solidaires, « La chasse aux SUD est fermée ! », 28 août 2008.

Nous insistons sur ce cas parce qu'il semble exprimer de manière forte les contradictions entre les valeurs affichées par l'établissement et le contenu des réceptions privées induites par la mise à disposition des espaces muséaux. Cela exprime de manière assez forte la pression financière au regard de la valeur symbolique de l'institution. D'autant que le président-directeur du Louvre se réfère souvent aux fonctions éclairées et aux origines de l'institution :

> *« Mais il faut rappeler que le Louvre a été posé par la Révolution et l'Empire comme un musée universel [1]»* ; *« Héritier du siècle des Lumières et de la Révolution française, le Louvre s'est vite imposé comme le "musée des musées", une institution qui n'a cessé, depuis, de servir de modèle et de référence. Conçu dès 1793 comme un musée universel, il exalte le long cheminement de l'humanité à travers l'exceptionnelle profondeur de ses collections. [2]»*

Mais l'apport financier est essentiel au vu de l'obligation de trouver des ressources propres et semble faire passer les considérations symboliques – *« morales »* écrit le syndicat – au second plan. Les bénéfices réalisés par la location des espaces muséographiques sont d'ailleurs en nette progression. Ils progressaient déjà de 3,5 millions de francs (540 000 euro) en 2000 et ont rapporté plus de 3 millions d'euro en 2007[3]. Au delà de l'enjeu budgétaire, il paraît intéressant de relever que les opposants à la réception Eurosatory mobilisent comme arguments les origines et les valeurs de l'institution. Cette revendication est partagée en d'autres occasions par la direction du musée et le ministère. Il y a là la trace d'une tension propre au principe républicain exprimé dans le musée national, mais aussi des enseignements à tirer sur la manière dont les principes gestionnaires le travaillent. Si on comprend que c'est clairement une tension qui se joue ici, elle reste à analyser.

1 Emmanuel de Roux, « Entretien avec Henri Loyrette, président du Louvre. "L'argent est important mais ce n'est pas le moteur de notre action à l'étranger." » in *Le Monde*, 9 janvier 2007.

2 Henri Loyrette, « Le Louvre, une institution séculaire, tournée vers l'avenir. » in *Politique & fonctionnement : le mot du président*, Louvre.fr, septembre 2009

3 Rapports d'activités du l'Etablissement Public Administratif du Louvre, 2000 (407 p.) et 2007 (318 p.)

« La stratégie tarifaire au service de l'élargissement du public »

Le dernier élément important concernant les ressources propres des musées nationaux ayant reçu le statut d'EPA concerne la gestion du droit d'entrée, disposition phare de la réforme des musées nationaux. Ces recettes étaient jusqu'alors perçues par la RMN, tout comme l'administration de ce service dans chacun des musées nationaux était gérée et organisée par celle-ci, tels que le formalisaient ses statuts de l'EPIC. On a déjà mentionné l'ambiguïté de l'instauration d'un droit d'entrée payant dans les musées nationaux en 1922, entre besoin urgent de ressources financières et tendance inavouée à en exclure une occupation plébéienne[1]. Dans les années 2000, remettre en question la perception du droit d'entrée dans les musées signifiait implicitement amputer une grande partie des ressources de la RMN et engager sa mutation. Repenser la question du droit d'entrée dans le musée est donc un élément central dans le mouvement de réforme. Mais la question tarifaire soulève des enjeux au-delà du simple point de vue gestionnaire.

Dès sa création en EPA, le musée du Louvre se voit attribuer les recettes de son droit d'entrée[2], et est tenu par contrat de verser une quote-part de ces recettes à la RMN. Une disposition qui sera abrogée plus tard, quand l'ensemble des musées EPA se verront eux-aussi attribuer la gestion et les recettes de leur service du droit d'entrée. Une autre attribution s'ajoute à celle-ci, les musées nationaux déterminent eux-mêmes leur politique tarifaire : *« [Le conseil d'administration] délibère, dans le respect des orientations fixées par l'Etat dans le document pluriannuel mentionné à l'article 4, sur la politique tarifaire de l'établissement (...) [3]»* Quant aux orientations fixées par l'Etat à ce sujet, elles restent celles définies – vaguement – par le ministère et l'article 7 de la loi musées, à savoir la garantie d'accès des collections au public le plus large. Ce n'est qu'à partir de 2005 que les

1 François Mairesse (2005), *Opus cité*. ; et cf. Chapitre I
2 Article 28, Décret n°92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'Etablissement public du musée du Louvre
3 Article 20, alinéa 4, Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003 portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie.

musées ont commencé à revoir leurs politiques tarifaires, le Louvre en premier lieu. Le Crédoc (Centre de Recherche pour l'Etude et l'Observation des Conditions de Vie) réalise une enquête en 2003 à la demande du musée, ses résultats sont présentés l'année suivante dans la brochure intitulée *Quel "prix" pour le Louvre ? La stratégie tarifaire au service de l'élargissement du public* [1]. Le Louvre a engagé une réforme de sa politique tarifaire à la suite de cette enquête en augmentant légèrement le prix de son billet plein tarif, de 7,50 à 8,50 euro, alors même que l'enquête préconisait un billet à 10 euro. *A priori* donc, l'établissement tranchait en faveur d'un tarif prenant en compte l'accessibilité du plus grand nombre, soit en faveur de sa mission de service public culturel. Mais une autre série de mesures accompagnait cette hausse, notamment la remise en question des systèmes de tarification réduite et de gratuité pour certaines catégories de publics. Le tarif réduit appliqué les dimanches et à tous les jours à partir de 15h est abrogé. L'entrée gratuite des personnels enseignants est soumise à la condition qu'ils accompagnent des publics scolaires. De même, la gratuité d'entrée accordée aux artistes plasticiens est remise en cause.

Il est intéressant de comprendre comment le Crédoc légitime ses préconisations à l'occasion de cette enquête de 2003 et comment, en retour, ses résultats sont mobilisés par la direction de l'établissement pour justifier sa nouvelle politique tarifaire. L'enquête du Crédoc cherche le prix qu'est prêt à payer un visiteur pour entrer au musée. Ses résultats montrent une très grande diversité des réponses en fonction des origines géographiques des publics. Ainsi, les visiteurs étrangers se déclarent prêts à payer une entrée beaucoup plus chère, soit le double du tarif alors en vigueur. Il en va de même pour les visiteurs qui ne résident pas en région parisienne, même s'ils ne se déclarent pas prêts à payer plus de 10 euro. Pour les visiteurs franciliens, les déclarations sont inverses : ils estiment majoritairement que l'entrée au musée devrait être moins chère. Pour le Crédoc, il faut exploiter le sentiment *« d'étape incontournable du séjour touristique à Paris.* [2]*»* Une disposition

1 Bruno Maresca, « Quel "prix" pour le Louvre ? La stratégie tarifaire au service de l'élargissement du public. » *Crédoc*, novembre 2004, 4 p.

2 *Ibid.*

que n'a pas suivie le musée, bien qu'Henri Loyrette rappelle cette fréquentation étrangère pour justifier l'augmentation du prix du billet, tout comme il mentionne l'exemple de musées internationaux :

> *« Il faut déjà préciser qui est notre public : 66 % de nos visiteurs viennent de l'étranger, dont 22 % des Etats-Unis ; 33 % sont français (dont 60 % de Franciliens). Plusieurs études ont été réalisées sur la politique tarifaire du Louvre et sa fréquentation, en 2002 et 2003. En particulier, une enquête du Credoc (Centre de recherche et d'étude sur les conditions de vie) a révélé que le Louvre pratiquait des tarifs très inférieurs à ceux des grands musées étrangers. [1]»*

A cela, on doit rappeler, au vu de notre propre argumentation, qu'il est difficile de comparer les musées à une échelle internationale, notamment puisque les systèmes muséaux s'inscrivent dans une histoire politique propre à l'Etat-nation et à ses orientations, comme le sont nos deux exemples. Quant au cas des musées publics britanniques, dont l'entrée a toujours été gratuite, Henri Loyrette se garde bien de le mentionner, ce que fait pourtant l'enquête du Crédoc. Mais la comparaison internationale n'est pas le cœur de l'enquête, elle se concentre sur *« le prix que le visiteur consent à payer. [2]»* Il en ressort que plus le visiteur vient de loin, plus il est prêt à payer cher. Enfin, cette argumentation qui distingue les visiteurs nationaux des visiteurs étrangers semble mettre à distance la valeur universelle revendiquée par l'institution.

Dans cette approche, le visiteur, présenté essentiellement comme un touriste, est directement perçu comme une source financière. On l'oppose alors de fait au visiteur national, que le musée a la charge d'éduquer et de satisfaire. La quantification du « prêt à payer », induite par les problématiques de gestion financière, implique un nouveau rapport de l'administration du musée aux visiteurs. Il s'agit, d'une part, de quantifier les retombées financières de sa valeur universelle,

1 Clarisse Fabre, « Henri Loyrette, président du Louvre : "L'entrée au Louvre coûte moins cher qu'une place de cinéma à Paris." », in *Le Monde*, 16 janvier 2005.
2 Bruno Maresca (2004), *Article cité*, p. 1

dans un équilibre précaire entre sa dimension nationale et le tourisme international. D'autre part, elle induit la nécessité d'évaluer financièrement la singularité de l'établissement[1]. Dans chacun des cas, il est question d'une évaluation opportuniste de la valeur de l'espace muséal pour le visiteur et de la retranscrire financièrement. Ce qu'évalue l'enquête est évidemment du côté du monétaire, c'est ce qu'exprime son titre même. La dimension symbolique de la visite, si elle est évoquée pour exprimer le passage obligé qu'est le musée pour celui ou celle qui ne réside pas en Ile-de-France, sert elle-même à quantifier le prix que le visiteur est prêt à payer, comme nous l'avons dit plus haut : *« plus la visite est vécue comme un moment exceptionnel, plus le sentiment que le musée n'est pas cher l'emporte. [2]»* Cette approche se confirme dans le calcul réalisé par l'enquête pour savoir qui dépense le plus dans les espaces commerciaux du musée. On imagine en quoi cette information est importante pour les gestionnaires du Louvre dans la mesure où ils doivent dégager des résultats financiers. Selon nous, les résultats de cette partie de l'enquête étaient prévisibles. Le visiteur qui paie le prix fort est celui qui dépense le plus, avec une moyenne de 25 euro par visiteur étranger qui paie un billet plein tarif. Alors que les moins de 18 ans qui entrent gratuitement, s'ils consomment dans les espaces commerciaux, ce n'est qu'en moyenne 17 euro. Pris en ces termes, il y a un réel manque à gagner pour l'établissement qui aurait intérêt financièrement à favoriser l'entrée payante à plein tarif et optimiser ainsi la présence des visiteurs qui consomment le plus dans ses espaces commerciaux.

C'est dans les termes de la consommation culturelle que se place l'argumentation de l'établissement à la suite de cette enquête, notamment en établissant une comparaison avec d'autres activités culturelles. Pour Henri Loyrette : *« L'entrée au Louvre coûte moins cher qu'une place de cinéma à Paris. [3]»* L'enquête du Crédoc montre d'ailleurs le contraire : *« En 2004, le prix d'entrée du musée*

1 Pour une approche critique, voir : Lucien Karpik, *L'économie des singularités*. 2007, Paris, Gallimard, 373 p.
2 Bruno Maresca (2004), *Article cité*, p. 2
3 Clarisse Fabre, « Henri Loyrette, président du Louvre : "L'entrée au Louvre coûte moins cher qu'une place de cinéma à Paris." », in *Le Monde*, 16 janvier 2005.

du Louvre a rattrapé le prix moyen de la place de cinéma pratiqué dans les salles parisiennes. [1]»
Outre le fait qu'elle soit utilisée de manière contradictoire, la comparaison avec la place de cinéma est digne d'intérêt. Fonctionnant sur le modèle du spectaculaire, la séance cinématographique implique un usage unique et délimité dans le temps. La visite muséale est différente dans la mesure où le visiteur y contrôle relativement son temps de présence, il peut-être bref ou prolongé ; une visite peut également être échelonnée sur plusieurs jours. Comparer une visite de musée à une séance de cinéma, tendrait donc à percevoir la première comme un événement spectaculaire à usage unique et calibré, contrariant l'idée d'un visiteur qui contrôle son activité et son rapport à l'espace muséal.

De telles lectures, si elles permettent d'évaluer des performances financières, sont largement biaisées d'un point de vue sociologique. En effet, si on reprend les résultats de l'enquête du Crédoc, il paraît évident qu'un touriste étranger peut dépenser de l'argent, sa capacité à voyager renseignant déjà sur ce point. Il paraît logique que le budget réduit des titulaires des minima-sociaux, qui bénéficient de l'entrée gratuite, ne dépensent pas beaucoup dans les espaces commerciaux. Enfin, il est également attendu qu'un jeune visiteur francilien qui se rend régulièrement au musée, n'y achète pas systématiquement des cartes postales. Si on perçoit autant de biais à cette enquête, elle renseigne par contre sur les nouvelles logiques à l'œuvre dans les politiques publiques. Nous l'avons déjà écrit, le public des musées est par nature impossible à quantifier et évaluer subtilement, il ne peut être que réduit à ses représentations. Face à ce problème fondamental, l'approche gestionnaire offre l'avantage de quantifier le public. Il se joue là, selon nous, un point crucial des mutations des politiques culturelles mais aussi, en contre-jour, l'expression de la limite de l'évaluation sociologique des publics. C'est d'ailleurs les arguments de cette dernière que reprend la direction du Louvre :

« Nous ne négligeons pas la valeur d'exemple de notre politique et c'est pour cela que nous

1 Bruno Maresca (2004), *Article cité*, p. 4

ne pouvons rester sur les idées reçues. C'est l'absence de capital culturel qui est véritablement à considérer comme un frein à la fréquentation des musées. Sinon, comment expliquer que les chômeurs et RMistes ne représentent que 0,6 % de notre public, soit bien moins que leur part dans la population française, alors qu'ils ont la gratuité totale ? [1]»

Mais cette proportion devrait être mise en relation avec la fréquentation accrue de visiteurs ne résidant pas en Ile-de-France, plus de 70%. Les titulaires de minima-sociaux ayant bien sûr moins l'occasion de voyager, pour des raisons autant financières qu'administratives. D'autre part, l'argument permet de réaffirmer une logique implacable : l'enjeu de la fréquentation reposant sur les capitaux culturels et non sur les tarifs, rien n'interdit d'augmenter ces derniers et d'établir ainsi une sélection financière sur le droit d'entrée.

Notons que de nouvelles dispositions sont adoptées à partir de 2009, telles que la remise en vigueur de la gratuité des personnels enseignants, soumis à la condition qu'ils soient titulaires du « Pass Education » mis en place par le ministère de l'Education Nationale. D'autre part, tous les jeunes de moins de 26 ans résidents dans l'Espace Economique Européen se voient accorder la gratuité d'entrée dans les collections permanentes, à la demande de la présidence de la République. S'ajoute alors à une définition socio-économique des visiteurs par les politiques tarifaires, une définition biologique et communautaire. Ceci a d'ailleurs entraîné un recours de l'association SOS-Racisme devant le Conseil d'Etat pour discrimination. Selon SOS-Racisme, le musée du Louvre a admis l'injustice de la situation[2]. Quant à la ministre C. Albanel, elle a relaté alors à l'Assemblée Nationale :

« [Les] demandes répétées de jeunes étrangers non communautaires, résidant régulièrement sur le territoire national et désireux de bénéficier de cette mesure. (...) Je suis pleinement consciente du problème posé et j'ai donc demandé à mes services d'étudier la possibilité

1 Clarisse Fabre, « Henri Loyrette, président du Louvre : "L'entrée au Louvre coûte moins cher qu'une place de cinéma à Paris." », in *Le Monde*, 16 janvier 2005.

2 Pages Culture, « SOS Racisme porte plainte contre les musées pour discrimination » in *Libération*, 27 mai 2009.

d'étendre la gratuité aux moins de 26 ans étrangers à la Communauté européenne mais résidant sur le territoire français. [1]»

En 2011, ces dispositions sont toujours en vigueur. D'autre part, si les EPA peuvent fixer leurs politiques tarifaires, on s'étonne d'apprendre que c'est une recommandation présidentielle qui peut les déterminer en dernier lieu : *« ce sont les ordres de l'Elysée... »* déclare un responsable de la politique des publics du Louvre[2]. L'autonomie de gestion, mise en avant pour soutenir la réforme des musées nationaux, semble alors tout à fait relative.

Les nouvelles politiques tarifaires mettent en avant les formules d'abonnements : le Louvre s'est doté d'un service de « fidélisation des publics » du musée. On peut s'interroger sur la pertinence d'une telle démarche, et se demander s'il ne serait pas plus judicieux que les visiteurs des musées nationaux puissent passer d'un établissement à l'autre. La « fidélisation » semble en tout cas relever davantage d'une dynamique consumériste que d'un souci de partage des connaissances et de délectation esthétique. Elle implique aussi une mise en concurrence des différents établissements, le fait que les visiteurs aillent dans un autre musée étant perçu comme un manque à gagner. Enfin dans la lignée de la question des politiques tarifaires, on doit rappeler les avantages accordés aux mécènes en termes d'accès gratuit au musée. En 2004, alors que le Louvre envisageait de réviser ses tarifs, on lisait dans la presse :

« D'autant que, dans le même mouvement, la gratuité a été donnée aux salariés des entreprises mécènes du Louvre : Accenture, Crédit Lyonnais, Ernest & Young et Total. Cette prime accordée au fric d'entreprise efface quelque peu le souci affiché de démocratisation du musée. [3]»

Cette mise en relation entre les avantages accordés aux mécènes et la refonte de la politique tarifaire du Louvre en 2004 a amorcé une levée de boucliers[4]. C'est à l'occasion de cette contestation que

1 Journal Officiel de la République Française, *Réponse à la question 670*. 8 mai 2009, p. 4135
2 Pages Culture, « SOS Racisme porte plainte contre les musées pour discrimination » in *Libération*, 27 mai 2009.
3 Elisabeth Lebovici, « Le Louvre gratuit pour ses mécènes. », in *Libération*, 11 janvier 2005.
4 *Ibid.*

certaines des nouvelles dispositions tarifaires, dont l'annulation de la gratuité pour les artistes notamment, ont été retirées quelques mois plus tard, et qu'est créé le collectif *Louvre pour tous* sur lequel nous reviendrons plus loin. Quant aux réactions suscitées par cette affaire, elles expriment à quel point l'histoire du musée reste importante dans son évolution actuelle :

> *« Gratuité dont, rappellent-ils, ces artistes bénéficiaient dès 1793, au moment de la création du musée, alors vu comme le lieu d'une formation permanente par l'exemple du passé. "Ils ont touché au symbolique", explique une représentante de l'Intersyndicale de la culture. [1]»*

De manière plus générale, la transformation des politiques tarifaires en 2004 est le tremplin sur lequel va se développer une critique de la mutation des musées :

> *« En touchant au symbole de la gratuité pour les artistes et les enseignants, le Louvre a cristallisé une critique plus générale, que l'on pourrait résumer d'une expression : la "marchandisation" des musées, voire la "globalisation" des politiques. [2]»*

Tandis qu'un autre article précise que *« le mécontentement n'a pas tardé à s'exprimer dans les milieux de l'art. [3]»* Un mécontentement qui est à cette occasion relayé par un parti politique, Anne Hidalgo, secrétaire nationale à la culture et aux médias du Parti Socialiste *« s'est dite "inquiète de cette dérive qui rompt avec la politique en faveur des publics menée par le musée dans le cadre de sa mission de service public." [4]»* Le conflit semble alors bien se composer entre les tenants d'une « modernisation de la gestion muséale » et les opposants à une « marchandisation » de la culture, qui brandissent lors de leur manifestation devant la pyramide du Louvre des panneaux représentant la Joconde barrée d'un logo de l'entreprise Total : *« "Le musée est en train d'opérer une vraie transformation qui l'inscrit dans la modernité", dit la directrice des publics du Louvre. "Dans la marchandisation", répliquent les adversaires de cette politique. [5]»* Ces derniers étant rejoints par l'intersyndicale du musée.

1 *Ibid.*
2 Clarisse Fabre, « Les prix d'entrée divisent les grands musées du monde. », in *Le Monde*, 16 janvier 2005.
3 Hary Bellet, « Interpellé par des artistes, le Louvre s'explique sur sa politique de gratuité. », in *Le Monde*, 5 décembre 2005.
4 *Ibid.*
5 Clarisse Fabre, « La bataille continue sur les prix d'entrée au Louvre. », in *Le Monde*, 12 janvier 2005.

Cet épisode relance un débat sur la gratuité de la culture, où ce sont principalement ses opposants qui s'expriment par voie de presse, semblant rejouer le rôle de Marc Fumaroli et sa dénonciation de l'Etat Culturel. C'est ce qu'on lit notamment sous la plume des journalistes spécialistes des musées :

> *« La gratuité risque en effet de transformer le public en consommateurs passifs – qui ne paie pas n'a pas de comptes à exiger – ou bercés d'illusions quant au caractère désintéressé de l'offre. Car la culture a forcément un coût, supporté par la puissance publique ou le secteur privé. [1]»*

En 2007, la ministre de la Culture annonce d'ailleurs l'expérimentation de la gratuité dans certains musées. L'expérience pour tester un élargissement de la fréquentation sera jugée non concluante l'année suivante, mais on peut se demander à quel point une telle expérience peut être significative en étant menée sur un laps de temps si court. Cette décision s'inscrit dans un mouvement plus large de rejet de la gratuité exprimée par le vote de la loi Création et Internet en 2009, sous l'autorité de la même ministre. Alors que le rapporteur de cette loi, Denis Olivennes, à la tête du groupe FNAC pour Pinault-Printemps-Redoute, publiait en 2007 un essai intitulé : *La gratuité c'est le vol*[2].

Si la contestation s'est finalement tue, le Louvre cédant à la revendication des artistes, l'épisode permis l'éclosion d'un débat, signe que les politiques culturelles ne s'élaborent pas que dans la discrétion ministérielle et le consensus. Nous y reviendrons. Pour conclure temporairement sur cette question, il faut signaler que la hausse des tarifs des droits d'entrée dans les musées nationaux se poursuit. Pour le *Journal des Arts :*

> *« derrière le discours d'un ministère qui prône la démocratisation culturelle, le prix d'entrée des musées nationaux connaît une hausse record. Comment les administrateurs des grandes institutions justifient-ils ce choix, qui pourrait mettre en péril la fréquentation des*

1 Bruno Lesprit et Emmanuel de Roux, « Culture gratuite, gratuité de la culture. », in *Le Monde*, 8 décembre 2006.
2 Denis Olivennes, *La gratuité c'est le vol*. 2007, Paris, Grasset, 131 p.

expositions ? Dans la grande marche vers l'autonomie économique des musées, le visiteur devra compenser la baisse des subventions. [1]»

Le billet plein tarif pour accéder aux collections permanentes du Louvre coûte 10 euro en 2011, il est question maintenant d'en réduire la validité en nombre d'heures, et de rendre toute sortie de l'établissement définitive.

1 Sophie Flouquet, « L'entrée au musée toujours plus chère. », in *Le Journal des Arts*, 21 janvier 2011.

Un nouveau visage du musée public : le musée-entreprise ?

La filialisation des activités

L'internationalisation de la marque Louvre

« Les musées ne sont pas à vendre »

Fidélisation des publics, sous-traitance, locations d'espaces, évaluation des dépenses des visiteurs sur le site, il semble évident que les musées nationaux s'orientent vers une gestion reposant sur une logique de marchandisation quantifiée dans une dynamique gestionnaire. Trois autres éléments qui illustrent cette tendance doivent être évoqués : la filialisation des activités, la construction d'antennes et la location des objets issus des collections publiques.

La filialisation des activités

La filialisation consiste à créer une entité juridiquement autonome à partir d'une activité particulière d'un établissement. Pour le droit public, elle signifie soumettre ces entités, ces filiales, à la concurrence et les faire entrer dans la logique du droit privé. D'après les personnels que nous avons rencontrés et la documentation syndicale que nous avons consultée, la filialisation des activités de la Réunion des Musées Nationaux a souvent été évoquée par sa direction depuis le début des années 2000. Si elle ne semble plus à l'ordre du jour aujourd'hui, notamment depuis le regroupement avec le Grand Palais, elle représente une sorte d'épée de Damoclès, pour les personnels de l'établissement. La logique est assez simple. On a vu comment les attributions de la RMN ont été transformées en l'excluant partiellement de la gestion des musées nationaux devenus des EPA. L'établissement dégage désormais des bénéfices mais reste subventionné par l'Etat, notamment pour

continuer à mener à bien ses missions de service public telles que l'édition scientifique et la gestion de son agence photographique. Il était pourtant bien question de filialiser les activités de la RMN en 2008, comme l'explique un document du syndicat SUD-Culture, rédigé à la suite d'une réunion au ministère sur l'application de la Révision Générale des Politiques Publiques[1] (RGPP) :

> *« La RMN ainsi "modernisée" pourrait tranquillement envisager la filialisation complète de son réseau de boutiques sommées de s'illustrer par "une plus grande performance budgétaire et comptable". Alors que la RMN n'a jamais été attaquée en justice par un éventuel "concurrent", le ministère justifie ainsi cette filialisation : la RMN, bénéficiant d'une subvention de l'Etat pour ses activités de service public, pourrait être accusée de ne pas respecter la loi de la concurrence libre et non faussée chère à Bruxelles. Il serait difficile à prouver que cette subvention ne sert pas à soutenir ses activités commerciales et notamment lorsqu'elle répond à des appels d'offres. La RMN seule ou accompagnée par les EPA musées qui se porteraient volontaires participeraient au capital. »*

En d'autres termes, il s'agirait une fois l'équilibre comptable assuré au sein de l'établissement, de transformer une à une ses activités en filiales de droit privé. On comprend que la logique est différente de celle de la sous-traitance : il ne s'agit pas de faire appel à des entreprises intervenantes, mais de transformer des secteurs d'activités de l'établissement public en filiales régies par le droit privé. Ici encore, s'exprime la tendance à encadrer le service public culturel dans les termes de la performance commerciale. A cette occasion, il fut évoquée la possibilité d'utiliser la RMN comme une société de portage pour les conférenciers. On observe ici la volonté de recentrer les activités de la RMN suivant les logiques de l'ingénierie culturelle privée.

Cette ambition ne touche pas seulement les activités de la RMN. Les décrets de création d'EPA mentionnent que les musées peuvent créer des filiales. C'est ce que précise l'article 8 du décret de création de l'EPA d'Orsay par exemple : *« Il peut prendre des participations financières et créer des*

1 SUD-Culture, *RGPP et musées : « Nous avons une feuille de route. »*, février 2008, 4 p.

filiales. [1]*»* Dans le cas de la création d'une antenne du Louvre à Lens, la forme de la filiale a d'ailleurs été proposée[2]. Ce sera finalement la création d'un Etablissement Public de Coopération Culturelle qui sera décidée par arrêté préfectoral le 4 décembre 2010. Si cette forme juridique semble laisser plus de place aux acteurs locaux, le fait que la création d'une filiale ait été envisagée doit interpeller. Quelle que soit la forme juridique choisie, on peut se demander dans quelle mesure il est plus pertinent d'ouvrir une antenne du Louvre à Lens plutôt que d'y établir un nouveau musée national. Ce questionnement s'accentue si on le met en perspective avec la recherche constante de ressources propres pour l'établissement. Il semble alors que c'est toujours la recherche de financements qui motive l'engagement dans de tels projets. Bien entendu, c'est une ambition culturelle, et même sociale, qu'affiche le musée :

> *« Pour le bassin minier, territoire plusieurs fois meurtri dans son histoire, tant par la guerre que par la crise industrielle, le Louvre-Lens sera un formidable témoignage de la Renaissance du Nord - Pas de Calais. Ce Louvre immatériel abritera, dans l'écrin de verre et de lumière dessiné par l'agence Sanaa, un pôle de vie et de culture et deviendra, certainement, pour toute la région un pôle d'attraction.* [3]*»*

On peut se demander toutefois s'il ne cherchera pas, aussi, à en tirer quelques profits financiers, notamment en y exploitant des espaces commerciaux. Pour l'historien de l'art et animateur du site internet *La Tribune de l'Art*, Didier Rykner, c'est un *« mauvais projet »*, qui dépouille le Louvre de ses collections et affaiblit financièrement les autres musées du Nord - Pas de Calais[4]. Enfin, si on peut saluer une initiative de décentralisation culturelle, le fait qu'elle soit si fortement attachée au grand musée parisien pondère l'enthousiasme. En place de décentralisation, on observe plutôt l'affirmation du rôle central du Louvre, dont les antennes s'apparentent à des filiales d'une maison mère, qui s'établit comme une marque de référence.

1 Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003 portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie, consolidé en 2010
2 Louvre, *Le projet scientifique et culturel du Louvre-Lens*, juin 2008, 158 p.
3 *Ibid.*, p. 2
4 Didier Rykner, « Les dix raisons pour lesquels le Louvre-Lens est un mauvais projet. », in *La Tribune de l'Art*, 3 décembre 2009.

L'internationalisation de la marque Louvre

« A l'heure de la régionalisation et de la mondialisation, le "plus grand musée du monde" a décidé de justifier son surnom : il ouvre une antenne à Lens, dans le Nord, et une seconde à Atlanta, aux Etats-Unis. C'est une autre aventure qui commence. [1]» Et qui se prolonge avec le projet du musée du Louvre Abu-Dhabi. Les projets d'Atlanta et d'Abu-Dhabi confirment l'idée que l'établissement du Louvre cherche à s'imposer comme une marque de *« l'entertainement business »* au même titre que la fondation Guggenheim. Si les deux projets soulèvent des questions différentes, c'est une même dynamique qui les anime. On commencera par évoquer le projet d'Abu-Dhabi, avant de passer à celui d'Atlanta.

Le projet du Louvre à Abu-Dhabi est particulier dans la mesure où il s'inscrit dans un cadre plus diplomatique que culturel. Le Louvre lui-même ne l'a pas tant souhaité que la présidence de la République. En juin 2005, le président de l'Abu-Dhabi Tourism Authority (ADTA) prend contact avec le Louvre et fait part de son ambition d'implanter un établissement muséal sur l'île de Saadiyat grâce au savoir-faire des musées français. L'établissement serait une composante d'un grand pôle culturel comprenant musées, golf, hôtels et commerces de luxe. *« A l'époque le Louvre ne se montre pas très chaud pour participer à une telle opération. [2]»* Une seconde délégation émiratie rencontre les ministres des Affaires étrangères et de la Culture, Philippe Douste-Blazy et Renaud Donnedieu de Vabres. Cette rencontre aboutit sur un voyage des présidents des musées du Louvre et du quai Branly ainsi que de la directrice des musées de France pour mieux cerner le projet. Encore un peu plus tard, il est fait mention aux français qu'un musée Guggenheim ouvrirait à Saadiyat, mais que le Louvre y était toujours le bienvenu.

1 Emmanuel de Roux, « La vie secrète du Louvre / Les nouvelles frontières. », in *Le Monde*, 21 août 2005.
2 Jacques Follorou et Emmanuel de Roux, « Le Louvre s'exporte dans le Golfe », in *Le Monde*, 8 septembre 2006.

« La fourniture par la France de la conception et de l'ingénierie d'un autre ensemble muséal reste à l'ordre du jour. "Nous poursuivons avec beaucoup de précautions le travail que nous avons commencé avec nos homologues d'Abou Dhabi, explique Renaud Donnedieu de Vabres. Nous réfléchissons avec eux à l'implantation d'un important établissement, multidisciplinaire et multiculturel, offrant un choix de collections allant du classique au contemporain, englobant des objets venant de toutes les époques et de tous les horizons culturels. Le concept et la présentation de ce musée doivent être neufs." [1]»

Un accord est finalement signé en mars 2007 entre la France et les Emirats Arabes Unis. A cette occasion une agence est créée, France-Museum, société à actions simplifiées et détenues par les musées EPA. Elle est censée coordonner le projet mais aussi incarner le savoir-faire muséal français en coordonnant la participation des musées français et notamment celle du Louvre, qui en offre la partie la plus importante. Le contrat de 160 millions d'euro passé entre France-Museum et l'ADTA porte sur la conception du musée, la formation des équipes locales et la livraison d'expositions. L'ensemble de l'opération prévoit de rapporter sur trente ans 1 milliards d'euro aux musées français. Pour ce qui est du Louvre, il vend notamment son nom en concession pour trente ans (400000 euro) à l'établissement qui portera le nom de Louvre des Sables. Les musées devront fournir quatre expositions par an pendant dix ans et prêter – c'est en fait de location qu'il s'agit – un maximum de 300 œuvres par an. Pour Henri Loyrette :

« Bien sûr, s'il n'y avait pas de contreparties financières, le projet d'Abu Dhabi ne se ferait pas. De façon plus générale, nous devons trouver d'autres sources de financement. [2]»

Le projet correspond même aux missions du musée :

« L'opération Abu Dhabi n'a pas que des ressorts économiques. Il ne s'agit pas pour nous d'ouvrir une simple antenne du Louvre dans les Emirats – j'y aurais été hostile. C'est un véritable partenariat, qui débouchera, en 2013, sur la création d'un musée national à

1 *Ibid.*
2 Michel Guerrin et Emmanuel de Roux, « Henri Loyrette confronté à la mondialisation des musées. », in *Le Monde*, 26 décembre 2007.

vocation universelle qui deviendra peu à peu totalement autonome. Aider à la gestation de ce nouvel établissement, c'est aussi faire reconnaître notre savoir-faire. [1]»

Le ministre de la Culture français de l'époque évoque :

« un grand musée français, un musée universel du XXIe siècle qui puisse parler aussi bien d'arts premiers que d'art contemporain et qui mobilisera les ressources du Louvre, mais aussi celles de l'ensemble des musées de France. L'image de la France est aujourd'hui essentiellement culturelle ; c'est cette carte à jouer qui nous singularise et que nous devons utiliser au mieux dans la mondialisation. [2]»

Il faut ajouter à cela les contrepartie industrielles et militaires attendues par la France en répondant aux souhaits de l'Emirat : des contrats portant sur des Airbus A-380, des avions de combats, le nucléaire civil[3] et une base navale permanente[4]. La fondation Guggenheim, quant à elle, ne s'embarrasse pas de préoccupations culturelles universelles pour justifier sa participation au pôle culturel de Saadiyat. Pour elle la stratégie est *« oil for art [5]»*, une opération d'échange « pétrole contre art. »

Le projet d'Atlanta se distingue de celui d'Abu-Dhabi dans la mesure où il n'a pas les mêmes retombées diplomatiques et n'a pas été piloté et encouragé par le ministère des Affaires étrangères. En 2004, le Louvre s'engage dans un partenariat avec le High Museum d'Atlanta. Il s'agit pour le musée français d'occuper une aile du musée nord-américain pendant trois ans, en y proposant une exposition estampillée Louvre chaque année. Si le contrat a tant fait parler de lui, ce sont pour deux raisons : d'abord il a été monté dans la discrétion, ensuite, ce qui explique la première raison, les prêts d'œuvres ne sont pas gratuits comme cela se pratique généralement entre musées. La liste de la

1 *Ibid.*
2 Philippe Pataud Célérier, « Les mille et une astuces des musées pour se vendre. », in *Le Monde Diplomatique*, février 2007.
3 « Sarkozy aux Emirats pour des accords sur le nucléaire civil et la défense », in *L'express*, 15 janvier 2008.
4 Gilles Paris, « Abu Dhabi devrait accueillir la première base navale française permanente située dans le Golfe. », in *Le Monde*, 15 janvier 2008.
5 Christine Rigollet, « Abou-Dhabi, un projet pharaonique. » in *Le Point*, 18 janvier 2007.

première série d'œuvres envoyées à Atlanta devait être révélée en conférence de presse le 4 avril 2006. Elle l'a été bien plus tôt par le High Museum[1]. Ainsi 185 pièces sont envoyées dans le cadre de cette première exposition, dont des œuvres majeures allant de Raphaël, Rembrandt, Poussin ou Fragonard. L'ensemble des opposants à ce projet dénonce des prêts trop longs – onze mois – qui privent le musée de pièces majeures de ses collections. Mais c'est la dimension économique de l'échange qui suscite alors l'indignation, car

> *« Atlanta apportait pour le projet commun un budget de 15 millions d'euros, dont 5,4 millions de dot, d'ores et déjà affectés par le Louvre à la rénovation des salles de mobilier du XVIIIe siècle. En retour, l'institution dirigée par Michael Shapiro peut exposer pendant un à trois ans, selon leur nature, quelque cent cinquante œuvres du Louvre. [2]»*

Le Louvre-Atlanta et le Louvre des Sables sont donc des projets distincts quant à leur impulsion. Ils participent toutefois à une même dynamique, qui consiste à faire valoir le savoir-faire et le poids symbolique du Louvre d'une part et à en retirer un avantage financier. Ainsi, le Louvre cherche plus qu'un *« nouveau souffle [3]»* comme le dit le directeur du département des peintures, il s'élabore dans une dynamique économissiste de mise en marché du fond muséal et de la réputation de l'établissement. Que des échanges internationaux d'œuvres d'arts se réalisent est évidemment souhaitable, que les musées nationaux en tirent un bénéfice financier modifie, *a priori*, les représentations politiques sur lesquelles ils se sont construits. Ainsi le Louvre s'inscrit dans des configurations où, comme le commente le cheikh Sultan Bin Tahnoun Al-Nahyan, ministre de la Culture et du Tourisme d'Abu-Dhabi à propos du Louvre des Sables, l' *« approche est simple : les œuvres doivent répondre à la demande du public, j'oserais même dire à la demande du marché. [4]»*

1 Clarisse Fabre, « Louvre-Atlanta : l'opération discrète. », in *Le Monde*, 31 janvier 2006.
2 Frédéric Edelmann, « Une ambassade du Louvre à Atlanta », in *Le Monde*, 8 octobre 2006.
3 Clarisse Fabre, « Louvre-Atlanta : l'opération discrète. », in *Le Monde*, 31 janvier 2006.
4 Nathaniel Herzberg, « Pour le Louvre à Abu-Dhabi "il n'y a pas de tabou." », in *Le Monde*, 9 janvier 2008.

« Les musées ne sont pas à vendre »

Le fait que le Louvre loue ainsi ses collections a suscité de vives réactions. Mais alors que la contestation des mutations des politiques tarifaires s'élaborait par en bas, de collectifs informels en syndicats des personnels du musée, les projets d'Atlanta et d'Abu-Dhabi se voient remis en cause par des personnalités importantes du monde muséal. En décembre 2006, une tribune publiée dans Le Monde deviendra le texte d'une pétition signée par plus de 4000 personnes. Derrière les partenariats du Louvre à Atlanta et à Abu-Dhabi se trouve une tendance plus large à la marchandisation du système muséal public, dénonce le texte au titre sans équivoque : *« Les musées ne sont pas à vendre. [1]»* Ses auteurs ne sont pas étrangers aux musées nationaux. Françoise Cachin (1936-2011) déjà mentionnée dans ces pages, est conservatrice des musées, ancienne Directrice des Musées de France (1994-2001). Jean Clair, pseudonyme de Gérard Régnier, est conservateur général du patrimoine, ancien directeur du musée national Picasso (1989-2005), cet historien de l'art est connu pour ses essais polémiques[2]. Enfin, Roland Recht, universitaire, conservateur en chef et directeur général des musées de Strasbourg (1986-1993), est membre de l'Institut de France. Pour ces trois spécialistes, les dérives du Louvre s'incarnent dans le partenariat avec Atlanta :

> *« Aujourd'hui, avec l'exemple de l'opération du Louvre à Atlanta, où des tableaux qui comptent parmi les plus grands chefs-d'œuvre des collections comme le* Et in Arcadia Ego *de Poussin, le* Baldassare Castiglione *de Raphaël ou* Le Jeune Mendiant *de Murillo, ont été déposés dans la riche cité du Coca-Cola, pour un an ou trois mois, selon les œuvres, en échange de 13 millions d'euros. [3]»*

Et de manière encore plus forte à Abu-Dhabi :

> *« Le pire est encore à venir. L'exemple actuel d'Abou Dhabi est alarmant. Ce pays d'à peine 700 000 habitants se propose de construire, dans un site touristique et balnéaire afin d'en*

1 François Cachin, Jean Clair, Roland Recht, « Les musées ne sont pas à vendre. », in *Le Monde*, 12 décembre 2006.
2 Eric Biétry-Rivierre, « Jean Clair, un "atrabilaire" sous la Coupole. », in *Le Figaro*, 23 mai 2008.
3 François Cachin, Jean Clair, Roland Recht, « Les musées ne sont pas à vendre. », in *Le Monde*, 12 décembre 2006.

augmenter l'attractivité, quatre musées, dont un inévitable Guggenheim, et un "français", portant la griffe "Louvre", mais obligeant à des prêts à long terme tous nos grands musées, dont les responsables n'auront plus leur mot à dire. Ce sont nos responsables politiques qui sont allés offrir ce cadeau royal et diplomatique. Contre près de 1 milliard d'euros... N'est-ce pas cela "vendre son âme" ? [1]»

Outre l'intégrité physique des œuvres, c'est aussi leur valeur symbolique qui est mise en avant :

« Selon quel principe, soucieux de la conservation et de la mise en valeur des collections patrimoniales, devrait-on utiliser les œuvres d'art comme des monnaies d'échange ? Les enjeux politiques et diplomatiques doivent-ils primer sur toute autre considération et entraîner des dépôts payants d'œuvres essentielles au patrimoine d'un pays ? Serions-nous le seul pays d'Europe à l'envisager ? Et imiter les locations de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg à Las Vegas par exemple, pour pouvoir payer ses employés ? [2]»

Tout en affirmant que cette critique de la marchandisation n'est pas une critique de la marchandise, *« nous ne méprisons ni l'argent, ni le mécénat »*, les auteurs concluent en rappelant l'apport financier important que représentent la présence des œuvres sur le territoire national :

« Qu'avons-nous en France de mieux à offrir que nos trésors d'art, qui attirent chaque année une grande partie des 76 millions de touristes, les plus nombreux du monde ? Que l'on puisse rêver d'un monde où circuleraient librement les hommes et les biens de consommation est légitime. Mais les objets du patrimoine ne sont pas des biens de consommation, et préserver leur avenir, c'est garantir, pour demain, leur valeur universelle. [3]»

Les musées ne sont donc pas à vendre, sauf aux 76 millions de touristes. Un autre point de l'argumentation doit retenir notre attention, le fait que les *« objets du patrimoine »* ne soient pas des

1 *Ibid.*
2 *Ibid.*
3 *Ibid.*

biens de consommation comme les autres, et que cette différence s'appuie sur leur dimension universelle. Il y a là une expression très forte des ambiguïtés que portent les musées nationaux et leurs représentations patrimoniales marqués par le principe républicain. La liberté de circulation des biens de consommation est affirmée d'une part, pour pouvoir mieux en exclure les biens culturels d'autre part. Une exclusion légitimée par leur valeur universelle, mais aussi par leur valeur en terme de retombées sur l'industrie touristique ; le raisonnement est contradictoire. Ce qui permet de lever la contradiction semble être l'appel au respect du principe républicain, mêlé à une considération morale pour le visiteur-consommateur :

> *« Sur le plan moral, l'utilisation commerciale et médiatique des chefs-d'œuvre du patrimoine national, fondements de l'histoire de notre culture et que la République se doit de montrer et de préserver pour les générations futures, ne peut que choquer. Et puis pourquoi les sept millions de visiteurs annuels du Louvre, payants pour la grande majorité, devraient-ils être privés de ces œuvres si longtemps ? [1]»*

On reviendra plus tard sur ce qu'implique ces invocations morales et ces ambiguïtés. Elles seront une clé pour évoquer la tension entre le principe républicain et la question démocratique propre au musée public, alimentée par sa forme de musée-entreprise.

Mais on peut soulever d'autres problèmes dès maintenant. Tout d'abord, Françoise Cachin a été une des actrices de la transformation du monde muséal public. A la tête de la Direction des Musées de France, elle a participé à l'élaboration de la « loi musée » que nous avons évoquée et qui a enclenché le processus d'autonomisation des grands musées nationaux. On peut donc regretter qu'elle se livre ici à une attaque de la direction du Louvre sans engager de réflexion critique sur un mouvement plus large qu'elle connaît pourtant bien. D'autre part, on doit s'étonner de voir Jean Clair prendre la défense des *« 76 millions de touristes »* et des *« sept millions de visiteurs annuels du*

1 *Ibid.*

Louvre. » L'année suivant la parution de cette tribune, il publiait *Malaise dans les musées*[1] où il décrivait son dégoût face à la promiscuité des foules dans les salles du Louvre. Ces contradictions au sein de la critique de la marchandisation du système muséal sont essentielles à analyser, nous le ferons plus loin. Mais pour l'heure on doit mentionner d'autres critiques qui se sont élevées ou qui s'élèvent pour contester la mutations des musées nationaux. Commençons par relater une anecdote intéressante. En octobre 2007, Philippe de Montebello, directeur du Metropolitan Museum de New York, donne un entretien au journal *Le Monde*. L'établissement qu'il dirige, sa gestion rigoureuse, sont souvent cités comme exemples par ceux qui défendent l'autonomisation des musées nationaux. Interrogé à propos du Louvre des Sables, il adresse une critique sévère au projet et aux motivations financières qui le sous-tendent :

> *« Laisser sortir un tableau qui risque de se détériorer dans un climat chaud et humide parce qu'il y a un gros contrat à la clé... Ou se servir de ses collections comme d'un capital que l'on peut négocier. Soyons précis : nous exposons nos chefs-d'œuvre impressionnistes à Berlin, qui nous verse en échange une contrepartie financière. Mais nos salles impressionnistes sont fermées pour rénovation. Nous ne lésons donc pas nos visiteurs. D'autre part, la somme versée couvre notre travail scientifique d'organisateur unique de l'exposition. Il ne s'agit donc pas du prêt payant d'une ou même de plusieurs œuvres. Actuellement, le Louvre expose une vingtaine de nos pièces d'art islamique. Nous les avons prêtées gratuitement. Et nous continuerons. Le prêt est et doit rester gratuit. Nous comprenons que certains pays en voie de développement réclament de l'argent. Mais entre pays développés, c'est inacceptable.* [2]*»*

La dernière prise de position en date, au sommet de la hiérarchie – autant professionnelle que symbolique – muséale, est celle d'un certain nombre de conservateurs de musée. En 2010,

1 Jean Clair, *Malaise dans les musées*. 2007, Paris, Flammarion, 139 p.
2 Nathaniel Herzberg, « Et si c'était le musée idéal ? », in *Le Monde*, 14 octobre 2007.

l'Association Générale des Conservateurs des Collections Publiques de France (AGCCPF) publie un numéro spécial de sa revue *Musées et collections publiques de France* intitulé le *Livre blanc des musées de France* [1]. C'est un véritable pavé dans la mare lancé par un corps professionnel, certes souvent réticent aux mutations muséales, mais rarement contestataire. La publication de la brochure semble rompre une loi du silence et de la confidentialité qui caractérisait jusqu'ici ce corps de métier. Certains conservateurs avaient certes déjà protesté devant la mutation des musées. On se souvient notamment de la démission du conservateur en chef du département des Peintures du Louvre, Jean-Pierre Cuzin, en 2003. Celui-ci mettait alors déjà en cause la gestion du musée sur les modèles du marché par la nouvelle direction. Henri Loyrette faisait alors part dans la presse de son

> *« sentiment de tristesse car c'est un remarquable conservateur. Plus généralement, la réforme en cours est la poursuite logique d'un processus initié par l'État il y a quinze ans. La création de l'Établissement public visait à donner au musée les moyens d'une gestion plus efficace. Aujourd'hui, le processus est en voie d'achèvement.* [2]*»*

Si le conservateur démissionnaire dénonçait la collusion public-privé, il n'est pas pour autant dans une opposition au secteur privé. Il est devenu par la suite consultant auprès du cabinet Turquin, société privée d'expertise de tableaux.

Revenons-en au *Livre blanc des musées de France*, faisons d'abord une remarque préliminaire. Il est tout à fait inédit que la revue de l'AGCCPF se livre à un tel exercice politique. Ses pages sont généralement consacrées à l'actualité scientifique des musées et de l'étude de leurs collections. Mais le numéro spécial prend la forme d'un manifeste militant et a l'ambition de proposer une nouvelle orientation pour les musées nationaux. L'association critique alors les dispositions induites par l'autonomisation des établissements et leur fragilité. Ainsi *« le mode de gestion des grands EP reposant sur une part de plus en plus importante des ressources propres les fragilise dans le*

1 AGCCPF, « Le Livre blanc des musées de France. », in *Musées et collections publiques de France*, Numéro spécial, 2010, 127 p.

2 Michelon Olivier, « Henri Loyrette : "Nous serons évalués sur nos résultats." », in *Le Journal des Arts*, 16 mai 2003.

contexte de crise.[1]*»* Un contexte économique qui peut gravement nuire autant à la fréquentation qu'au mécénat d'entreprise, ainsi qu'à la politique d'acquisition[2] :

> *« Au total, si la crise devait entraîner une baisse des ressources propres via la baisse de la fréquentation, la diminution des recettes de mécénat et des taux de rendement du fonds de dotation plus faibles qu'initialement prévu.* [3]*»*

Noyau de l'argumentation proposée par la revue, l'association redoute la disparition de son corps de métier :

> *« Le fait que le titre de conservateur disparaisse de la plupart des textes officiels (...) en même temps que des référentiels métiers en est la meilleure expression. La profession a d'ailleurs largement regretté lors de la promulgation de la loi « Musées » et ses décrets d'application de ne pas être citée.* [4]*»*

Elle constate qu'un autre corps professionnel a pris la relève décisionnelle dans les musée nationaux, *« c'est tout d'abord le cas dans les grandes institutions de hauts fonctionnaires souvent sortis de l'ENA ou des administrateurs qui prennent la direction du musée.* [5]*»* La question des publics n'est pas vraiment abordée, si ce n'est dans les termes d'une sociologie classique des publics qui constate et regrette la sur-représentation des catégories socioprofessionnelles supérieures dans les musées[6]. L'association propose à ce titre de développer des partenariats avec des associations proches de ceux qui n'entrent jamais au musée et pose l'éternelle question : *« il est temps de comprendre pourquoi les musées s'ouvrent encore trop exclusivement aux catégories socioprofessionnelles supérieures.* [7]*»* Si elle rejette le principe de gratuité, elle ajoute qu' *« il convient d'appliquer l'article 7 de la loi « Musées » et de stopper la hausse des tarifs d'entrée dans*

1 AGCCPF, « Le Livre blanc des musées de France. », in *Musées et collections publiques de France*, Numéro spécial, 2010, p. 48
2 *Ibid.*, p. 49
3 *Ibid.*, p. 48
4 *Ibid.*, p. 59
5 *Ibid.*, p. 60
6 *Ibid.*, p. 97
7 *Ibid.*, p. 97

les musées. [1]*»*

De manière générale, l'AGCCPF constate que *« l'économie de marché gagne le secteur et le fragilise.* [2]*»* On peut alors résumer la teneur du *Livre blanc* aux constatations que nous avons nous-mêmes dressées et, notamment, que la modernisation de la gestion des musées, entreprise sous prétexte de la rationaliser, en a compliqué les fonctionnements et produisant le contraire des effets escomptés :

> *« La vie entrepreneuriale, administrative, managériale a largement pris le pas sur le cœur de métier et a eu pour conséquence la création de nouveaux services. Ces tendances bureaucratiques sont communes à tous les grands EP. Les organigrammes de ces établissements reflètent l'importance croissante de l'administration, avec comme corollaire le recul du poids relatif des conservations. (...) Une logique comptable tend désormais à dominer la vie des EP, avec de graves conséquences sur la politique de gestion du patrimoine.* [3]*»*

Manifestement, c'est bien une tendance à la construction du musée-entreprise que dénoncent désormais les conservateurs ; c'est ce que la tribune *« Les musées ne sont pas vendre »* souligne également. Il est intéressant de constater que dans les deux cas, ce sont des acteurs situés en haut des échelles de la répartition des pouvoirs et de la reconnaissance dans le monde muséal qui expriment leur rejet de cette tendance. Cela l'est d'autant plus, dans la perspective de notre analyse, que c'est la défense du patrimoine et de la dimension publique – au niveau du droit mais aussi à un niveau plus largement symbolique – qui est invoquée. Nous avons pour notre part tenté de montrer en quoi les concepts mêlés de patrimoine et de musée public étaient des constructions politiques, et donc des processus sociaux en mouvement qu'il convient de comprendre en termes de tensions et de contradictions. C'est cette interprétation analytique que nous nous proposons de mener maintenant à

1 *Ibid.*, p. 98
2 *Ibid.*, p. 46
3 *Ibid.*, p. 47

partir des conceptualisations évoquées plus haut, permettant de percevoir le musée public dans la tension entre le principe républicain et la question démocratique. Avant de mener une telle analyse, il faut évoquer, de manière non-exhaustive, d'autres éléments qui illustrent l'évolution des politiques culturelles et de la place de l'Etat, et qui doivent être perçus comme des événements contextuels : les positionnements du ministère de la culture à travers les épisodes Hadopi et de la réforme du statut des intermittents du spectacle, l'élaboration d'une Maison de l'histoire de France, la mise en place et la dissolution du cabinet Karmitz (Conseil de la Création Artistique) et à un niveau plus global la Révision Générale des Politiques Publiques (RGPP).

Eléments contextuels et rebondissement

« La fin de la récréation » culturelle en deux épisodes

La politique culturelle selon le président Sarkozy

La Révision Générale des Politiques Publiques

2011 : la Cour des Comptes et les musées

Avant de mettre en relation l'évolution des musées nationaux avec l'approche conceptuelle développée dans le premier chapitre, le récit historique de l'élaboration du système muséal, il paraît important de mentionner de manière succincte d'autres éléments contextuels qui pourront nourrir notre réflexion. Ainsi, on mentionnera rapidement des éléments qui forment le contexte de la réforme des musées, quand bien même ils ne la concernent pas directement. Au niveau des politiques culturelles, nous verrons ce qui a marqué la décennie pendant laquelle prend place la réforme des musées. Il sera alors question de deux épisodes : la réforme du statut de l'intermittence du spectacle et de la loi Création et Internet. Choisir le terme « d'épisodes » ne revient pas à minimiser ces éléments, mais plutôt à insister sur la dimension contextuelle de ces événements par apport à notre discussion. Il convient de les évoquer pour illustrer un processus général, plutôt que de les analyser en profondeur. On s'interrogera par la suite sur la mise en place d'un Conseil de la Création Artistique en 2009 et l'annonce de la préfiguration d'une Maison de l'Histoire de France. On mentionnera ensuite les dynamiques de la réforme de l'Etat induites par la Révision Générale des Politiques Publiques (RGPP). Enfin, il sera question d'un rebondissement inattendu en 2011 dans le processus d'autonomisation des musées.

« La fin de la récréation » culturelle en deux épisodes

Les élections de 2002 marquent le retour de la droite au pouvoir. En 2003, lors du congrès du Mouvement des Entreprises de France (MEDEF), le président de l'organisation patronale Ernest Antoine Seillière, s'adresse pendant son allocution au premier ministre Jean-Pierre Raffarin : *« Après des années d'une propagande fallacieuse sur les loisirs, vous avez sifflé la fin de la récréation. »* Une déclaration qui fait écho à un événement culturel majeur de l'année 2003 : la réforme du statut des intermittents du spectacle. En juin 2003, un protocole d'accord est signé entre le MEDEF et trois organisations syndicales. L'objet de la nouvelle convention est de rétablir l'équilibre financier du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle. Créé en 1936, le statut d'intermittent du spectacle est mis en place pour assurer un revenu continu aux salariés du secteur culturel, dont l'activité se caractérise par le changement fréquent d'employeurs et des périodes d'inactivités. Conçu en particulier pour les techniciens du cinéma, à partir de 1969, le statut est étendu aux artistes interprètes puis aux techniciens du spectacle vivant[1]. L'enjeu du statut est de penser la question salariale au-delà de son utilité quantifiable et de prendre en compte les liens entre la performance, sa préparation et ses résultats. Pour les résumer, les conséquences pratiques de la réforme font qu'un intermittent doit travailler plus pour être indemnisé moins longtemps, soit 507 heures de travail sur 10 mois pour une indemnisation de 8 mois[2]. Pour les tenants de la réforme, sa finalité est la sauvegarde de la particularité de l'intermittence en évitant la faillite de sa caisse d'assurance chômage. Pour le ministre de la Culture Jean-Jacques Aillagon, il fallait *« moraliser »* et *« consolider »* le système[3].

Pour d'autres, la réforme du régime d'intermittence du spectacle s'inscrit dans un mouvement

1 Pierre-Michel Menger, *Du labeur à l'œuvre : portrait de l'artiste en travailleur.* 2003, Paris, La République des idées, 96 p.

2 Frédéric Chhum et Nicolas Corato, *Intermittents du spectacle, quels sont vos droits ?* 2005, Issy-les-Moulineaux, Prat, 91 p.

3 Emmanuel de Roux, « Jean-Jacques Aillagon : "moraliser" et "consolider" l'intermittence. », in *Le Monde*, 24 février 2003

politique plus large :

> *« Voici l'un des résultats les plus déconcertants de l'expertise : la réforme n'entraîne pas les économies attendues et par lesquelles on l'avait justifiée. Se dévoile alors le sens politique profond des réformes économiques : sous le prétexte de la maîtrise des dépenses, la réforme remplace progressivement les dispositifs de mutualisation du risque, de transfert de revenus, les dispositifs de socialisation du salaire et donc de redistribution, par des dispositifs de capitalisation. Individualisant le risque du chômage, on trouve ici la préfiguration d'un système de protection sociale fondé sur la capitalisation pour la couverture des risques. [1]»*

Suivant ces auteurs, la réforme du régime de l'intermittence est largement idéologique et s'inscrit dans le projet de société défendu alors par le patronat :

> *« Pour le patronat français, la réforme de l'intermittence constitue la troisième étape dans la mise en œuvre de son programme économico-politique de "refondation sociale", dont la réforme du régime général de l'assurance chômage en 2000 avait été le premier volet et la réforme des retraites de 2003 le deuxième. [2]»*

Il faut en effet relever les implications économico-idéologiques de la réforme de ce statut en 2003, au moment même où celle des musées commence à prendre son envol et où les principaux musées nationaux sont transformés en EPA. D'autre part, que le ministère de la Culture se retrouve en première ligne pour faire appliquer une réforme souhaitée par le MEDEF est révélateur. On peut même se demander à quel point Jean-Jacques Aillagon, tout juste sorti de la direction du centre Beaubourg pour arriver à la tête du ministère, se sent concerné par le protocole d'accord. Cet épisode révèle que la logique économique s'impose dans les politiques culturelles et que, par extension, le secteur culturel est un espace de luttes sociales spécifiques s'inscrivant toutefois dans une contestation plus globale des politiques économiques.

1 Antonella Corsani, Maurizio Lazzarato, *Intermittents et précaires*. 2008, Paris, Amsterdam, p.12
2 *Ibid.*, p. 23

Le deuxième épisode à évoquer est celui du vote de la loi Création et Internet en 2009[1]. Le vote de cette loi voit le jour sous une autre présidence et un autre gouvernement. La ministre de la Culture est alors Christine Albanel. C'est le même phénomène que celui développé plus haut dans le cas de l'intermittence qui est en jeu, à savoir les traductions culturelles d'une préoccupation économique. Il s'agit pour le gouvernement d'interdire le téléchargement de fichiers soumis aux droits d'auteur sur internet. La loi crée alors la Haute Autorité pour la Diffusion des Œuvres et la Protection des droits sur Internet (HADOPI)[2]. Cet organisme est chargé de repérer les internautes qui téléchargent des fichiers culturels et de les traduire en justice. Il s'agit donc pour le ministère de la Culture de mettre en place une institution de contrôle et de répression. A ce titre, la loi sera contredite par le Conseil constitutionnel, ce qui donnera naissance à la loi dite Hadopi 2.

Au-delà du débat pour ou contre la loi Création et Internet, plusieurs remarques doivent être formulées. Dans cette affaire, le ministère de la Culture adopte une posture répressive – il prône une interdiction – et contredit la présupposition selon laquelle il encouragerait la diffusion culturelle. Il s'agit bien pour lui d'interdire une pratique. D'autre part, comme dans le cas de la réforme de l'intermittence, il soutient davantage une logique économique qu'une action culturelle. A contrario, si le vote de cette loi relève de l'intérêt culturel, ce sont les intérêts des industries culturelles, ou des intermédiaires de la diffusion culturelle dont il s'agit. En effet, nombre d'études montrent que le téléchargement, s'il lèse les diffuseurs, encourage la création[3]. Explicitement, la défense de cette loi s'inscrit contre la gratuité. La loi Création et Internet s'appuie d'ailleurs sur un rapport commandé en 2009, juste après les polémiques sur les politiques tarifaires des musées nationaux et la nouvelle expérimentation de la gratuité dans certains musées, certains jours, à certaines heures, pendant un an. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'auteur de ce rapport est Denis Olivennes, alors à la tête

1 Loi n° 2009-669 du 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet
2 Décret n° 2009-1773 du 29 décembre 2009 relatif à l'organisation de la Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet
3 Voir par exemple : Annelies Huygen, *Ups and down. Economic and cultural effects of file sharing on music, film and games*. 2009, Amsterdam, TNO, 128 p.

de la FNAC pour le groupe PPR, et auteur de l'essai : *La gratuité c'est le vol*[1].

Ces deux épisodes permettent de tirer plusieurs conclusions. Elles paraissent peut-être évidentes, mais seront importantes pour la suite de l'argumentation. D'abord, ils laissent entendre que les principes de gouvernance, l'action de l'Etat, sont davantage un relais des tendances économiques qu'un obstacle vis-à-vis de ces dernières. Par extension, ils montrent qu'au sein des institutions de l'Etat, le ministère de la Culture et de la Communication devient lui-même le relais de ces tendances économiques : ici pour le patronat, là pour les tenants de l'industrie culturelle. Ces deux épisodes, et en particulier leur volet de contestation, montrent d'autre part comment les acteurs sociologiques s'emparent de manière forte des problématiques culturelles et, d'autre part, y activent la question démocratique. Le mouvement des intermittents du spectacle, tout comme la fronde numérique et l'appel au piratage culturel constituent des moments inédits dans les luttes sociales. Tous deux expriment à leur manière une même idée, celle du refus de se plier aux strictes règles de l'économie de marché, par la question du travail pour la première, par celle de l'échange médiatisé par l'argent pour la seconde. Ces deux épisodes, qui ne sont dès lors pas anodins, doivent nourrir la réflexion sur la tension entre le principe républicain et la question démocratique.

La politique culturelle selon le président Sarkozy

Certains sont tentés de résumer l'action culturelle pendant le mandat présidentiel de Nicolas Sarkozy (2007-2012) à un désengagement de l'Etat[2]. On a vu au contraire en ce qui concerne la politique muséale que c'est un redéploiement et une reconfiguration dont il est question. Reconfiguration dans laquelle l'Etat joue un rôle important. Même si ce rôle est parfois répressif

1 Denis Olivennes (2007), *Opus cité*.
2 Le Nouvel Observateur, « Le monde de la culture interpelle Nicolas Sarkozy. », in *Le Nouvel Observateur*, 29 février 2008.

comme le montre la loi Création et Internet, il fait bien partie des prérogatives culturelles de l'Etat comme le rappelle Howard Becker quand il évoque les relations entre les pouvoirs publics et les mondes de l'art[1]. Nous affirmons pour notre part que la présidence Sarkozy a un volet culturel intéressant à analyser. On a relevé par exemple la dimension diplomatique du Louvre des Sables, mais il faut chercher au-delà, dans le style présidentiel. On mentionnera ici trois éléments qui semblent caractéristiques et dignes d'intérêt.

Notons d'abord la création en 2009 d'un Conseil à la Création Artistique[2], dont la mission est *« d'éclairer les choix des pouvoirs publics en vue d'assurer le développement et l'excellence de la création artistique française, de promouvoir sa diffusion la plus large, notamment internationale, et d'arrêter les orientations de nature à permettre leur mise en œuvre. [3]»* Son délégué général est Marin Karmitz, producteur et exploitant des cinémas MK2. Il est composé de onze membres, *« personnalités choisies en raison de leurs compétences dans les différents domaines de la création artistique et de sa diffusion. [4]»* On y trouve ainsi des directeurs de musées, de théâtres, mais aussi un sociologue (Emmanuel Ethis) ou encore un président-directeur-général (Hervé Chabalier de l'agence CAPA).

> *« La commission agira en marge du ministère de la culture. La feuille de route de M. Sarkozy va dans ce sens : "Donner un coup de pied dans la fourmilière", "vaincre la pensée unique", sortir de "décennies de mauvaises habitudes" en poussant l'Etat à "faire des choix et assumer ses responsabilités", notamment côté subventions. "Aider tout le monde faute de savoir discerner la qualité, c'est, de mon point de vue, créer une formidable injustice", a-t-il affirmé. [5]»*

Cette commission a donc la particularité d'être indépendante du ministère et d'être présidée par le

1 Howard S. Becker, *Les mondes de l'art.* 2010, Paris, Flammarion, 380 p.
2 Décret n° 2009-113 du 30 janvier 2009 relatif au Conseil de la création artistique
3 Article 1, *Ibid.*
4 Article 3, *Ibid.*
5 Nathaniel Herzberg, « Le Conseil de la Création, "coup de pied culturel." », in *Le Monde*, 4 février 2009.

chef de l'Etat lui-même. Deux ans plus tard, elle s'auto-dissout sur fond d'hostilité du monde de la culture alors que Marin Karmitz déclare avoir rempli sa mission. Il remet un bilan de plus de deux-cent pages[1]. Si certains projets culturels ont été impulsés et soutenus, comme le Centre Pompidou mobile, la création d'orchestres d'enfants, l'organisation de débats entre chercheurs internationaux, nombre des projets préconisés n'ont pas vu le jour ou ont été abandonnés. C'est le cas, entres autres, de « La colline des Arts » autour de Chaillot à Paris, une école de cinéma mobile, une cinémathèque pour les étudiants, un large projet culturel en Seine-Saint-Denis (qui se résumera à une simple étude), la diffusion en direct d'opéras dans les théâtres publics, un site vidéo de promotion du spectacle vivant. C'est manifestement le manque de moyens, non déterminés lors de la mise en place du CCA, qui a empêché ses réalisations, laissant penser que l'intérêt de la création de la commission présidentielle se résumait à l'effet d'annonce de sa mise en place. Sa dissolution dans la discrétion confirme par ailleurs cette hypothèse.

Autre élément important, s'inscrivant dans la tradition présidentielle de la Cinquième République, le président de la République a annoncé la création d'un espace muséal en novembre 2007, alors même que les années précédentes ont été marquées par des fermetures d'établissements dont le Musée national des Arts et Traditions Populaires fondé par G.-H. Rivière sous le Front Populaire. Ainsi, N. Sarkozy a annoncé la création d'abord d'un musée, puis d'une Maison de l'Histoire de France. Le projet piloté par des historiens, dont Jean-Pierre Rioux déjà cité dans ces pages pour ses travaux d'histoire culturelle, rappelle la mission identitaire des musées nationaux telle que la pensait l'instauration de la Troisième République. Ces derniers s'en défendent. Elle ne sera *« ni une école d'application identitaire, ni la tribune d'une histoire officielle (...) non plus un étalage de diversités et de pluralités d'où seraient perdues de vue la singularité et la continuité de notre pays. [2]»* Pourtant, dans une lettre de mission datée du 31 mars 2009 adressée au premier ministre et au

1 Conseil à la Création Artistique, *Bilan*, mars 2011, 239 p.
2 Comité d'orientation scientifique, *Avant-projet de la Maison de l'Histoire de France*, janvier 2011, p. 74

ministre de l'Immigration et de l'Identité nationale, le président précisait que ce dernier devrait prendre part à la construction de l'établissement. Onze universitaires signaient alors une tribune où ils dénonçaient :

> *« La vitrine historique de l'"identité nationale". Si l'échelle privilégiée est celle d'une France rabougrie, c'est, en conséquence, moins le résultat d'une réflexion pédagogique, savante et critique que de la mise en place d'un projet fondé sur la peur de l'autre et que le pouvoir exprime dans un mouvement de repli sur soi. A une pseudo-"crise identitaire" du pays, un remède tout aussi "identitaire" est supposé nécessaire : une injection rassurante de roman national. Il suffit de lire les rapports (Lemoine 1 et 2, 2008, Hébert, 2010) qui ont préparé le projet de musée, pour y trouver cet appel à une histoire centrée avant tout sur l'Etat-nation et les grands hommes, à la recherche de "l'âme" et des "origines" de la France. [1]»*

Initiée par le désir présidentiel, l'élaboration de cet établissement s'inscrit dans la tradition propre à la Cinquième République de l'ouverture d'une institution de type muséal par mandat présidentiel. Elle semble réaffirmer d'autre part la mission communautaire du projet patrimonial élaboré dans le principe républicain tel que nous l'avons défini.

Enfin, le mandat du président N. Sarkozy est marqué par une restructuration du ministère de la Culture et de la Communication. Celle-ci se caractérise par un resserrement des directions en 2009[2]. Le ministère passe ainsi de dix directions à quatre : secrétariat général, direction générale des Patrimoines, direction générale de la Création artistique et direction générale des Médias et des Industries culturelles. Cette restructuration est un résultat direct de la Révision Générale des Politiques Publiques que nous allons évoquer maintenant.

1 Isabelle Backouche, Christophe Charle, Roger Chartier, Arlette Farge, Jacques Le Goff, Gérard Noiriel, Nicolas Offenstadt, Michèle Riot-Sarcey, Daniel Roche, Pierre Tourbet, Denis Woronoff, « La maison de l'histoire de France est un projet dangereux. », in *Le Monde*, 21 octobre 2010.

2 Décret n° 2009-1393 du 11 novembre 2009 relatif aux missions et à l'organisation de l'administration centrale du ministère de la culture et de la communication

La Révision Générale des Politiques Publiques

Le fait que le ministère de la Culture et de la Communication soit fortement restructuré dans le cadre de la Révision Générale des Politiques Publiques (RGPP) indique une fois de plus qu'on ne peut détacher les politiques culturelles d'une certaine théorie de l'Etat, des constructions, des représentations et des tendances propres à celui-ci. Manifestement, pour ceux qui soutiennent la RGPP comme pour ceux qui s'y opposent, l'objet de celle-ci est bien de réorganiser profondément les structures publiques. Face à ce débat hautement idéologique, on doit à nouveau affirmer ici qu'il n'est pas question pour nous de prendre parti, mais d'analyser les transformations en jeu en suivant les axes conceptuels mis en évidence par la discussion.

La RGPP a été lancée en France en juillet 2007. Son objectif est d'analyser puis de rationaliser l'action des pouvoirs publics notamment en en réduisant les dépenses, sa finalité est d'établir l'équilibre budgétaire de l'Etat[1]. La RGPP s'inscrit dans une autre dynamique de réforme de l'Etat : la Loi Organique relative aux Lois de Finances (LOLF) promulguée en 2001. Ainsi, les structures publiques sont soumises à des audits réalisés par des consultants externes et privés comme par exemple Accenture, Ernst & Young, McKinsey ou le Boston Consulting Group. Ces audits cherchent à établir les résultats des services de l'Etat et à évaluer leurs performances[2]. Une des premières applications de la RGPP est le non-remplacement d'un fonctionnaire sur deux à l'occasion des départs à la retraite. Mais c'est aussi l'introduction d'une logique de résultat dans les services de l'Etat. Comme nous l'avons mentionné, au niveau du ministère de la Culture et de la Communication, la RGPP s'est traduite par un resserrement des directions, passant de dix à quatre. En ce qui concerne la Direction des Musées de France, elle fait désormais partie de la direction générale des Patrimoines. Il semble que cette mutation se soit réalisée dans un manque de

1 Fabrice Larat (et al.), « La révision générale des politiques publiques. », in *Revue française d'administration publique*, 2010

2 Frank Mordacq, *La réforme de l'Etat par l'audit.* 2009, Paris, LGDJ, 209 p.

concertation et de négociation avec les personnels liés directement ou indirectement avec le ministère. En 2008, l'intersyndicale du ministère de la Culture dénonce vivement un manque d'information au sujet des applications de la RGPP :

> *« La Ministre refuse obstinément de recevoir en personne les représentants des personnels avant la date fatidique de la réunion du 4 avril, présidée par Nicolas Sarkozy, faisant fi des puissantes mobilisations (rassemblement parisien et très forte grève dans le secteur des musées le 21 février, actions et manifestation du 20 mars), des courriers de l'intersyndicale adressés au Premier ministre (6 mars) et à elle-même (27 mars) comme de la pétition signée par plus de 7500 agents du ministère contre la RGPP. C'est encore et toujours le mépris et la dérobade. [1]»*

C'est ce que confirme un autre document syndical dans lequel transparaît qu'à la demande de négociations, les personnels se voient opposés l'application d'une « feuille de route », dont le contenu est inconnu, et que le ministère se doit de suivre :

> *« Une nouvelle fois, le Directeur adjoint de Christine Albanel a été incapable de nous indiquer en quoi la RGPP allait améliorer le service public, se retranchant le plus souvent derrière sa "feuille de route" et en nous affirmant "qu'aucun projet n'était encore ficelé". Une chose semble acquise : il faut modeler l'architecture du ministère en fonction des trois programmes de la LOLF. [2]»*

En 2009 finalement, on connaît les orientations de la RGPP pour le ministère et donc le resserrement des directions :

> *« la réorganisation de l'administration centrale du ministère de la Culture, pour mieux identifier les grands domaines de l'action culturelle de l'Etat (patrimoine, création, industries culturelles). Cela permet un resserrement du nombre de structures, qu'il s'agisse des directions ou des inspections. [3]»*

1 Communiqué Intersyndical, *Le 4 avril, le gouvernement tente un passage en force... et Christine Albanel rase les murs*, avril 2008
2 SUD-Culture, *RGPP et musées : « Nous avons une feuille de route. »*, février 2008, 4 p.
3 Révision Générale des Politiques Publiques, *Révision Générale des Politiques Publiques, RGPP : premier rapport*

Au niveau des musées nationaux, c'est bien toujours une volonté de les autonomiser qui est affirmée, de renforcer les attributions des Etablissements Publics Administratifs, mais aussi de transformer l'ensemble des musées nationaux en EPA, de recentrer encore la gestion des ressources humaines dans les établissements, d'envisager la filialisation des activités de la RMN. En 2009, un rapport d'information sur les missions du Louvre et l'application de la RGPP dans les musées nationaux précise ces objectifs[1]. Citons à titre d'exemple quelques points qui y sont énoncés : *« Généraliser la contractualisation aux musées nationaux établissements publics »*, renforcer un *« contrôle encore trop partiel du volet "ressources humaines" »*, *« Le Louvre-Abou Dabi : porte-drapeau du rayonnement culturel de la France »*, concernant la RMN, il s'agit de *« déterminer l'opérateur le plus efficace : la nécessité d'une analyse des coûts comparés. »* Quant au volet fréquentation, il pose la question *« La gratuité, une mesure pertinente ? »*, pour répondre :

> *« La direction du Louvre évalue le coût d'une telle mesure pour le musée à 10 ou 11 millions d'euros en année pleine. Les résultats de l'expérimentation menée en 2008 n'ayant pas été totalement probants, la mission considère qu'il serait pertinent de convenir d'une clause de rendez-vous un an après la mise en œuvre de la gratuité partielle afin d'en évaluer les effets, notamment quant à la composition sociologique du public. En effet, la gratuité n'est pas une fin en soi. »*

Un peu plus haut, le document précise pourtant que *« l'expérimentation de la gratuité totale fait donc apparaître une composition sociologique légèrement différente de celle habituellement constatée dans les musées et monuments. Cependant, les groupes sociaux de catégorie moyenne et supérieure restent très majoritaires. L'évolution la plus nette concerne les jeunes et les étudiants. »* Cette expérimentation, rappelons-le, n'aura duré qu'un an, à des jours et des heures définis. A notre

d'étape La RGPP s'applique, la réforme de l'Etat se poursuit. Décembre 2008.

1 Nicolas Perruchot, Richard Dell'Agnola, Marcel Rogemont, *Rapport d'information déposé en application de l'article 145 du Règlement par la Commission des finances, de l'économie générale et du plan en conclusion des travaux de la Mission d'évaluation et de contrôle (MEC) sur le musée du Louvre*. 2009, Paris, Assemblée Nationale, 181 p.

sens, qu'elle fasse donc apparaître une *« composition sociologique légèrement différente de celle habituellement constatée »* relève plutôt de la réussite. De manière générale, ce rapport d'information de plus de 180 pages illustre la logique de modernisation des modes de gestion des musées nationaux, exprime que le Louvre indique une marche à suivre et préconise le renforcement des tendances engagées.

La RGPP impliquant des réformes structurelles et donc une refonte des institutions de l'Etat, il faut comprendre en quoi elle relève d'une mutation du principe républicain. Celui-ci étant entendu, rappelons-le, comme la tendance à canaliser l'expression du politique dans le cadre des institutions de l'Etat. D'autre part, en ce qui concerne les oppositions soulevées par l'application de ces réformes structurelles, il semble bien que c'est la question démocratique qui s'active. Celle-ci doit s'entendre – et s'écouter – comme l'ensemble des formes d'expressions politiques qui débordent ou qui s'opposent aux cadres institutionnels soutenus par le principe républicain. On a montré plus haut que la question démocratique et le principe républicain, dans le contexte français, ne pouvaient s'analyser séparément, évoluant dans une logique de tension – relation dont on peut d'ailleurs questionner la dimension logique – l'une et l'autre s'opposant, et, se travaillant ainsi sans cesse l'une par rapport à l'autre. Appliqué à la question muséale, qui a la caractéristique de se situer à la frontière entre la promotion de pratiques qui se fondent sur la production du non-identique et la puissance d'intégration identitaire du patrimoine, on dispose d'un terrain où il est possible d'interroger de manière inédite les fonctions de l'Etat et les résistances qui s'y opposent. Il semble alors pertinent d'envisager une reconfiguration de la tension entre principe républicain et question démocratique en jeu dans le musée-entreprise.

Mise en perspective avec la Révision Générale des Politiques Publiques, la réforme des musées nationaux correspond manifestement à une mise en application du nouveau management public. Ce

phénomène a déjà été largement étudié[1] et on peut se demander pourquoi on ne reprendrait pas ici les catégories déjà construites par l'état de la recherche existante. Mais il apparaît que la particularité du musée public, constitué par l'institution et l'espace qu'elle ouvre, telle qu'elle est mise en valeur dans notre discussion, nous prive de ces grilles de lectures. L'argumentation a montré que ce n'est pas seulement l'intervention de l'Etat qui constitue le musée, une telle interprétation est limitative. Le musée en tant qu'espace public est constitué par une tension, celle que nous caractérisons par le dialogue conflictuel entre le principe républicain et la question démocratique. Réduire une analyse de l'élaboration du musée-entreprise à une lecture de la construction du nouveau management public pousserait à mener une interprétation paradigmatique, séparant dans des champs distincts l'intervention des différents acteurs. Nous voyons au contraire que c'est le dialogue conflictuel entre des champs transversaux et des acteurs intervenants donc de manières transversales, qui fonde l'intérêt d'une analyse politique d'un musée public en mouvement. Il importe donc de montrer en quoi le visage du musée-entreprise n'est pas une forme *ad hoc* de musée public, mais qu'il est une forme-processus constituée par un ensemble de glissements qu'il s'agit de replacer dans leurs contextes, pour continuer à y percevoir le caractère tendu et donc dynamique. Plus qu'un moteur, l'introduction du nouveau management public apparaît alors comme un élément contextuel, ce qui n'implique pas pour autant qu'elle n'ait pas d'importance. Le moteur reste la tension, et le nouveau management public semble n'en être qu'un des rouages. C'est ce que le chapitre suivant, discutant la reconfiguration de la question politique dans le musée-entreprise, cherchera à développer. C'est une conclusion à laquelle nous sommes arrivés qui motive cette intuition. Notre argumentation a montré que l'institution muséale s'inscrivait toujours dans une logique de gestion[2] : gestion d'un patrimoine, gestion d'une identité, gestion d'une représentation du public, gestion du sentiment esthétique et plus récemment gestion d'activités commerciales. On a vu

1 Pour un synthèse, récente à l'heure où nous écrivons et qui nous semble pertinente : Philippe Bezes, Didier Demazière, Julia Evetts (et al.), « New public management et professions dans l'Etat : au-delà des oppositions, quelles recompositions ? », in *Sociologie du Travail n°53*, 2011, pp. 293-348

2 Cela est valable quels que soient les termes que l'on emploie : interventionnisme, raison d'Etat, gouvernance, principe républicain.

également que chacune de ces logiques de gestion n'annulait pas la précédente, elle la corrige, la déplace et la précise, en gardant le fondement de l'identification[1]. Ainsi, si le musée-entreprise semble bien se concentrer sur une gestion financière, celle-ci n'est qu'une nouvelle forme de la volonté de gestion, une identification objective propre au principe républicain. Cela nous permet-il d'affirmer que la question démocratique n'est plus posée ? L'intérêt de notre discussion réside alors dans l'analyse d'un nouveau glissement, de la manière dont il se fonde sur, et réactive différemment, la tension entre le principe républicain et la question démocratique.

2011 : la Cour des Comptes et les musées

Il faut enfin souligner un événement qui marque le monde muséal en 2011. La Cour des Comptes publie un rapport intitulé *Les musées nationaux après une décennie de transformations*[2]. Cette institution est une juridiction financière qui contrôle la régularité des comptes publics. Les magistrats de la Cour sont inamovibles, ce sont des diplômés de l'ENA, des officiers militaires et des cadres de l'administration, nommés par le Conseil des ministres. Dans ce rapport de 2011, elle analyse les conséquences en termes financiers des transformations que nous avons évoquées. Le bilan n'est manifestement pas concluant. Comme on le lit alors dans la presse, la Cour des Comptes *« épingle la gestion des musées. »*[3]

Pour la Cour, l'autonomisation des musées affaiblit les moyens d'intervention culturelle de l'Etat, elle dénonce *« un pilotage national affaibli. »* Elle indique que, contrairement à ce qui avait justifié sa mise en place, l'autonomisation a fait augmenter les dépenses de l'Etat en direction des musées, elle constate *« une décennie de croissance »* des dépenses publiques. Elle relève aussi le manque à

1 Cf. Chapitre I
2 Cour des Comptes, *Les musées nationaux après une décennie de transformations, 2000-2010*. Mars 2011, 270 p.
3 Michel Guerrin, « La Cour des Comptes épingle la gestion des musées. » in *Le Monde*, 31 mars 2011.

gagner pour l'Etat à travers les avantages fiscaux accordés aux entreprises mécènes. Elle constate également l'échec de la décentralisation en évoquant *« la préférence parisienne »* et la *« hausse continuelle des tarifs. »* Elle conclut que

> *« contrairement aux ambitions exprimées plusieurs fois au cours de la décennie, ce développement a été financé à titre principal, non par les ressources propres des musées, mais par l'Etat. C'est dire que l'objectif d'une efficience accrue des musées nationaux et d'une modération de leur coût pour la collectivité publique demeure insatisfait alors qu'il reste nécessaire. Le contexte budgétaire général et le coût des projets déjà programmés, en investissement comme en fonctionnement, s'opposent en effet à la perpétuation de la dynamique de dépense qui a marqué la décennie écoulée. [1]»*

On pourrait alors s'attendre à ce que la Cour préconise une modération et l'engagement d'une nouvelle réflexion quant à l'autonomisation des musées nationaux. Mais, au contraire, c'est selon elle que celle-ci n'est pas encore pleinement réalisée :

> *« Cette autonomie demeure cependant incomplète pour la grande majorité des musées qui ne maîtrisent pas complètement la gestion de leurs personnels, et surtout, elle n'est assortie d'aucune responsabilisation réelle des établissements. Plusieurs d'entre eux sont parvenus à s'abstraire des dispositifs de pilotage national, et ont obtenu de faire financer par des dotations budgétaires additionnelles ou par des augmentations de tarifs les initiatives de la politique nationale plutôt que d'en rechercher les moyens par redéploiements. De surcroît, la réorganisation des musées s'est accomplie sans cohérence d'ensemble, voire dans la tension avec le ministère de la culture. [2]»*

1 Cour des Comptes, *Les musées nationaux après une décennie de transformations, 2000-2010*. Mars 2011, 270 p.
2 *Ibid.*

Chapitre IV - La reconfiguration politique du musée national

La tendance engagée par la réforme des musées nationaux est celle de la construction de musées-entreprises. Dans l'intégration des logiques gestionnaires marchandes, le calcul des activités en termes exclusivement quantitatifs, l'accent mis sur les échanges monétaires, un nouveau visage du musée national se dessine. Qu'implique cette nouveauté, de quelle manière se légitime-t-elle, marque-t-elle une rupture de fond ? Le musée national que nous pensions pouvoir lire dans la tension entre le principe républicain et la question démocratique s'est-il dissout dans le musée-entreprise ? Belphégor le fantôme du Louvre, s'en serait-il retourné dans son sarcophage ?

On l'affirmerait et la discussion prendrait fin ici. Mais c'est toujours une idée de la République qui habite l'institution muséale, de sa revendication universelle et morale à une approche propre à la relation esthétique en passant par la démocratisation culturelle, cette notion qui cherche à réaliser une synthèse habile entre le scandale démocratique dans les formes culturelles contemporaines de l'Etat républicain et l'ordre qu'il construit. Le musée national est une affaire sociale républicaine et il est devenu – ou redevenu – sujet à débat dans l'espace public. C'est une grande cause nationale, ses directeurs s'expriment dans la presse, ses conservateurs s'insurgent, les journalistes enquêtent. A ce titre il affirme son intégration républicaine, sa mise en débat suit les voies tracées par l'espace public bourgeois. Mais n'y a t-il pas dans son sillage un espace public oppositionnel qui prend forme et s'exprime ? N'en n'avons pas déjà perçu la trace à travers l'activité syndicale qui marque la vie des établissements que nous avons évoqués ? Ces prises de position sont-elles directement liées au carde de travail qu'est l'institution muséale ? N'y a-t-il pas également, même au sommet de la pyramide muséale, une critique explicite de la marchandisation qui s'exprime ? N'y entendons-nous pas toujours des prises de positions contradictoires au sommet de l'Etat, qui nous poussent à y voir davantage qu'une institution stable et définitive ?

Au lieu de s'arrêter sur un musée de type nouveau, dont la forme surgirait *ex nihilo*, demandons-nous plutôt dans quelle mesure il ne serait pas la forme-processus d'une reconfiguration qui s'inscrit dans son histoire et dans ses contextes. Nous avons présenté le principe républicain comme un principe de police. Celui-ci ne s'est manifestement pas effacé, il évolue plutôt dans un nouveau régime de véridication pour reprendre le terme de Michel Foucault. Nous avons présenté la question démocratique comme un trouble au principe de police. Les expressions de points de vue contradictoires sont vives, la question démocratique est donc toujours en jeu. Nous avons tenté de montrer que le principe républicain et la question démocratique ne se comprenaient que dans le dialogue conflictuel qu'ils instaurent, c'est donc à la reconfiguration d'une tension que l'on assiste. Il s'agit maintenant de saisir cette nouveauté dans la perspective de ces évolutions, que celles-ci soient perçues comme logiques et rationnelles, ou peut-être illogiques et négatives.

Au centre de cet ensemble d'interrogations, se tient la figure de l'institution muséale qui se maintient au fil des âges, et qui réactive toujours une histoire particulière : son origine révolutionnaire dans ses relations inavouées avec une invention aristocratique, son affirmation républicaine patrimoniale et les principes de la démocratisation culturelle. A la suite du chemin théorique que nous avons tracé, dans la perspective de la construction du musée-entreprise que nous avons décryptée, en ayant à l'esprit l'histoire de l'institution, il convient maintenant de questionner cette reconfiguration et les formes de séparations du sujet et de l'objet, d'identifications, qui y sont toujours à l'œuvre. On remontera alors les pistes ouvertes pas Theodor W. Adorno et Max Horkheimer dans leurs analyses des industries culturelles en empruntant des chemins non-balisés où l'on croisera l'institution muséale. On se demandera quel principe de véridication s'affirme dans le discours gestionnaire qui habite le musée-entreprise et ce qu'il implique. Il conviendra également d'interroger comment se reconfigure la publicité de l'espace muséal et quelles nouvelles forces contradictoires viennent la

déborder. C'est finalement vers une ouverture sur l'espace public oppositionnel, tel que le théorise Oskar Negt et qui s'agite dans le sillage de l'institution muséale, que nous développerons une écoute sociologique.

Musée national et industries culturelles

Une industrie culturelle comme les autres ?

Divertissement contre loisir : un enjeu politique

Pour commencer à explorer la reconfiguration de la question politique en termes de principe républicain et de question démocratique, intéressons-nous, à la suite de T.W. Adorno et M. Horkheimer, à la notion d'industrie culturelle. Les industries culturelles, la production industrialisée de la culture, peuvent être considérées comme des caractéristiques de l'économie de marché moderne et leurs productions culturelles impliquent d'elles-mêmes des métamorphoses de la question politique. C'est ce que nous verrons ici, en cherchant si une analyse des industries culturelles peut aider à penser la reconfiguration de la question politique dans le musée-entreprise. Ces réflexions amèneront à explorer les notions de divertissement, de loisir et encore une fois, d'identification.

Si le musée s'engage sur les traces de l'entreprise, il devient une industrie culturelle : une entreprise de fabrication de produits culturels. Au-delà d'une approche gestionnaire de l'économie de la culture, c'est à nouveau vers T.W. Adorno et M. Horkheimer que l'on peut se tourner pour interroger cette notion. Ces derniers, toujours dans *La dialectique de la Raison*, problématisent les industries culturelles dans la perspective de leur critique de l'identité. En ce sens s'articule, selon eux, une théorie critique de la société qui s'intéresse à la manière dont celle-ci construit un principe de validation non seulement à travers l'économie politique mais aussi à travers l'élaboration d'une imagerie. Cette dernière idée est particulièrement développée par W. Benjamin, notamment pour ce qui nous intéresse, dans son analyse des concepts d'histoire et de collections[1]. Cela trouve une

1 Voir Walter Benjamin, *Ecrits français*. 2003, Paris, Gallimard, 499 p. et *Oeuvres III*. 2000, Paris, Gallimard, 482 p.

résonance particulière dans le système muséal, ce que Jean-Louis Déotte synthétise en écrivant que :

> *« Il faut être clair à propos du substrat imaginaire et muséal des sociétés : là où Marx donnait aux forces productives et aux rapports de production le premier rôle dans l'architecture de la société industrielle, dans son architectonique, le philosophe de la culture Benjamin placera les collections d'images et d'objets. [1]»*

Quelles sont donc les caractéristiques des industries culturelles pour T.W. Adorno et M. Horkheimer, et en quoi cette approche peut-elle enrichir l'analyse ? Il faut préciser que la réflexion proposée par les philosophes critiques concerne les médias de masse qui s'imposent alors, tels que le film, la radio et la télévision, mais aussi la presse à grand tirage ; l'ouvrage est publié pour la première fois en 1944. Ces modes de production de biens culturels standardisent les modes de vie et de penser alors même qu'ils affirment être un outil d'émancipation. Au contraire, ils forment un système de soumission dans lequel le spectateur est réduit à une valeur statistique, selon la logique de l'audimat. Pour T.W. Adorno et M. Horkheimer, la production industrielle de biens culturels renforce l'emprise de la domination sociale de l'individu dans la mesure où elle se présente comme la production simple de divertissement, comme un élément extérieur à l'individu, alors qu'elle agit précisément à l'intérieur de lui. Le divertissement industrialisé n'éloigne pas l'individu de la domination propre à l'abstraction des relations sociales, au contraire il l'y prépare. Ainsi, le divertissement industrialisé devient une diversion, une destruction de la liberté de penser puisqu'il ne laisse place qu'à l'acquiescement et donc à la reproduction de l'identique. Les industries culturelles créent l'illusion d'une société uniforme et positive.

> *« Dans le capitalisme avancé, l'amusement est le prolongement du travail. Il est recherché par celui qui veut échapper au processus du travail automatisé pour être de nouveau en mesure de l'affronter. Mais l'automatisation a pris un tel pouvoir sur l'homme durant son temps libre, elle détermine si profondément la fabrication des produits servant au*

1 Jean-Louis Déotte, « La musée de l'Europe à l'épreuve de la disparition. », in *Tumultes* n°16, 2001, p. 20

divertissement que cet homme ne peut plus appréhender autre chose que la copie, la reproduction du processus du travail lui-même. [1]»

A cette analyse des industries culturelles, les deux philosophes opposent les propriétés potentielles de l'art, idée qui anime également une partie de la critique artiste du musée[2]. Cela ne va pas sans poser problème dans la mesure où ils semblent dresser ainsi des barrières qui rappellent celles déterminant les cultures légitimes et illégitimes. Mais il est question pour T.W. Adorno et M. Horkheimer de la distinction entre pratiques aliénantes et émancipatrices, les pratiques artistiques étant du côté de l'émancipation, de l'irruption du non-identique. Dans une certaine mesure cette analyse pousse les auteurs à une incompréhension de certains mouvements artistiques. On connaît bien la manière dont T.W. Adorno voit dans le Jazz une pratique mystificatrice par exemple[3]. Pour autant, on doit pousser la réflexion un peu plus loin, en rappelant que le philosophe verra dans les possibilités de reproduction un moyen de subversion des industries culturelles, rejoignant ainsi la proposition de W. Benjamin. En ce qui concerne particulièrement le musée, T.W. Adorno semble développer une approche contradictoire si on tente de la confronter avec l'évolution actuelle du système des musées nationaux dans le contexte français. En effet le philosophe de Francfort voit dans l'institution muséale autant un phénomène réifiant qu'une possibilité de dépassement.

« Le terme muséal (évoquant le musée) a une connotation déplaisante. Il décrit des objets à l'égard desquels l'observateur n'a plus de relation vivante et qui sont dans un processus de mort. Ils doivent leur préservation à l'histoire plutôt qu'aux besoins du présent. [4]»

D'un autre côté, le musée présenté comme un lieu de la reproductibilité de l'œuvre d'art, ouvre des perspectives d'émancipation. Ainsi, comme le rappelle J.-L. Déotte, *« Adorno systématisera cette réflexion en privilégiant les techniques de reproduction (comme le musée) contre l'industrie*

1 Max Horkeimer et Theodor W. Adorno (1974), *Opus cité*, p. 145
2 Voir par exemple : Mikkel Bolt Rasmussen, « L'art interventionniste entre réforme et révolution. », in *Variations*, 2010, pp. 19-44, Jean Dubuffet (1968), *Opus cité*. et Banksy, *Wall and Piece*. 2006, Scottsdale, Century, 192 p.
3 Theodor W. Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique*. 2001, Paris, Allia, 96 p.
4 Theodor W. Adorno, *Prismes : critique de la culture et société*. 1986, Paris, Payot, p. 152

culturelle. [1]»

Une industrie culturelle comme les autres ?

A partir de cette présentation rapide, comment placer le musée national et ses évolutions actuelles dans la perspective des industries culturelles ? Il convient d'abord d'écrire que les musées nationaux ne sont pas des industries culturelles comme les autres puisqu'ils sont des établissements à but non-lucratif comme le rappelle à juste titre Jean-Michel Tobelem[2]. Cela ne signifie par pour autant que les musées ne puissent devenir des industries culturelles comme cela est le cas en Amérique du Nord par exemple[3]. Dans ce contexte, pour les « non profit organizations » étasuniennes, il s'agit que l'exercice soit en bout de course sans profit : tout ce qui est gagné doit être dépensé, l'objectif étant de ne pas être soumis à l'impôt. En effet, la dimension non-lucrative n'exclut pas que l'institution muséale puisse s'inscrire dans des modalités d'échange propres à l'économie de marché. C'est d'ailleurs bien ce que la présentation de la réforme des musées nationaux met en évidence. Ses partisans semblent en tout cas affirmer que la mue du musée-entreprise est achevée, *« les musées sont des entreprises comme les autres. Quoiqu'elles le veuillent, quoiqu'on en pense. [4]»*

Manifestement, les dispositifs engagés par le mouvement de réforme poussent les établissements à penser leurs visiteurs comme des clients : il s'agit de les fidéliser et d'espérer les voir consommer dans des espaces commerciaux. En cela, les nouvelles préoccupations gestionnaires sont éloquentes, elles objectivisent la présence des publics en des termes financiers. De la même manière, la relation aux entreprises mécènes prend le risque de se soumettre à la logique de l'audimat. Le mécène

1 Jean-Louis Déotte (2001), *Article cité*, p. 23
2 Jean-Michel Tobelem, *Le nouvel âge des musées, les institutions culturelles au défi de la gestion*. 2010, Paris, Armand Colin, 344 p. et Jean-Michel Tobelem, « Reconstruire l'écosystème muséal français. », in *Les Echos*, 18 juillet 2011.
3 Gérard Selbach, *Les musées d'art américains : une industrie culturelle*. 2000, Paris, L'Harmattan, 258 p.
4 Ariane Warlin, « Musée nationaux : modèle économique. », in *Le nouvel économiste*, 29 juin 2011.

préfère bien évidemment financer un bien ou un événement lui permettant les meilleures retombées en terme de communication. En ce sens, postuler les apports financiers du mécénat d'entreprise revient à prendre le risque de la reproduction d'une logique implacable. Les éléments de culture les plus connus, ceux que la culture cultivée établit comme des références, seront ceux qui auront potentiellement le plus de financements. Ce qui est « légitime », légitime l'intervention du financement privé. L'économie de la rareté et des biens singuliers, qui résonne dans le statut particulier des biens muséifiés et des musées eux-mêmes, implique de manière évidente l'estimation spécifique des retombées du mécénat pour entreprise privée[1]. Ces deux changements importants pour le système muséal national concernant la place des visiteurs et du mécénat, inscrivent les établissements dans une logique d'industrie culturelle. On remarque par ailleurs qu'à travers cette dynamique le musée est contraint à se vendre deux fois : une fois à ses visiteurs, une fois à des entreprises mécènes. En ce sens, il rappelle les mécanismes à l'œuvre dans la presse à grand tirage, et autres médias de masse, qui en s'inscrivant dans la logique marchande doivent se vendre non pas seulement à des lecteurs/auditeurs/spectateurs, mais aussi à des annonceurs publicitaires[2]. Cette idée largement reprise par la critique actuelle des médias de masse s'appliquant désormais au musée national, fait entrer ce dernier dans le champ des industries culturelles, et de leur critique.

Ce qui fonde d'autre part une critique des industries culturelles c'est, *a priori*, une critique du divertissement. Or, comme notre discussion l'a mis en valeur, la critique du divertissement est mobilisée de manière contradictoire par les partisans et les détracteurs de l'interventionnisme culturel. La notion de divertissement est problématique et nous engage à nouveau dans les méandres de l'histoire des politiques culturelles. Il semble que l'interventionnisme culturel de l'Etat se soit toujours positionné contre une idée du divertissement par la culture, à celle-ci est opposée l'instruction ou la révélation esthétique. Cela signifie-t-il pour autant que les politiques culturelles

1 On peut ramener cette idée à : Lucien Karpik, *L'économie des singularités*. 2007, Paris, Gallimard, 373 p.
2 Charles-Edouard Glachant, « Information, publicité, relations publiques, propagande... : une éducation ? », in *Les cahiers de la publicité* n°11, 1964, pp. 98-104

s'inscrivent dans une critique du divertissement telle qu'elle est développée dans *La dialectique de la raison* ? Si on s'intéresse à l'évolution de l'interventionnisme culturel, le principe d'instruction par les arts est d'abord un principe d'acculturation républicaine, une volonté gouvernementale d'alimenter le sentiment national. D'autre part la visite muséale se développe historiquement comme un loisir bourgeois tel que le décrit par exemple Eve Chiapello[1]. C'est donc un loisir pour les uns, une acculturation pour les autres. *A priori*, l'orientation engagée par A. Malraux rompt avec la tradition républicaine en mettant en avant la relation esthétique et en critiquant la dimension éducative de l'action culturelle, et notamment du rôle des musées nationaux. Gaëtan Picon, appelé par A. Malraux pour devenir directeur des Arts et des Lettres au ministère des Affaires culturelles dès 1959, résume bien la philosophie de la politique malruxienne :

> *« Il s'agit, non d'une transmission de connaissance, mais d'une manifestation, d'une "cérémonie." (...) On n'éduque pas un homme désireux de se cultiver, mais on le confronte d'un seul coup et à ses risques avec les formes les plus hautes de la culture. [2]»*

Toutefois, une lecture critique de la cristallisation de l'idéal des Lumières et de sa résonance dans les principes de l'Etat républicain, mène à se demander ce qui motive une telle orientation. Philippe Urfalino nous offre une interprétation intéressante de la philosophie malruxienne. Il écrit que *« le discours sur l'action culturelle est presque toujours empreint d'une nostalgie de la communauté et d'une crainte de l'anomie sociale. [3]»* La politique malruxienne se présente comme dégagée de toute préoccupation sociale au profit du seul phénomène esthétique, elle se propose de placer ces questions dans deux champs distincts. Si, d'une part, cette distinction est artificielle, il faut bien reconnaître d'autre part, que la proclamation de la communauté esthétique à venir, et le moyen d'y parvenir qu'est l'action culturelle, conjurent ces pathologies sociales que sont l'anomie et les antagonismes sociaux. Pris en ces termes, la mission d'identification communautaire attribuée au musée au cours du XIXème siècle ne fait que se poursuivre dans l'Etat esthétique promu par A.

1 Eve Chiapello (1998), *Opus cité*.
2 Cité par Jean Maze, *La frénésie culturelle*. 1999, Paris, L'Age d'homme, p. 42
3 Philippe Urfalino (2004), *Opus cité*, p. 180

Malraux, malgré les brèches ouvertes par le Front Populaire. Les deux orientations, communautaires et esthétiques, répondent à la même préoccupation positiviste de gommer les tensions et les conflits propres à la politique. Quant à la dimension cérémonielle de la révélation esthétique elle fait clairement écho à l'idée d'une religion sécularisée de la République que nous avons évoquée au début de notre discussion[1].

Divertissement contre loisir : un enjeu politique

Si l'interventionnisme culturel s'inscrit toujours dans le principe républicain, cela ne répond pas directement à la question ouverte par la notion de divertissement. Car si l'action malruxienne se veut être une rupture avec l'éducation, elle veut également en être une avec le divertissement. Ici encore, les propos de G. Picon définissant l'action culturelle de l'Etat sont clairs :

> *« Si comme je le crois la création d'un ministère est pleinement justifiée, c'est qu'il existe un domaine essentiel qui n'est ni enseignement, ni divertissement. [2]»*

Selon nous, ce qu'il faut comprendre, c'est que le ministère Malraux doit justifier la rupture avec les expériences développées pendant le Front Populaire. C'est donc sous l'angle d'une condamnation du loisir, d'un temps libéré par rapport au temps technique de la production, plus que du divertissement tel que l'entendent T.W. Adorno et M. Horkheimer, que l'on doit appréhender ces enjeux politiques. En effet, il faut rappeler que la création du ministère se fait dans un contexte tendu politiquement, et, que l'établissement de la Cinquième République à la recherche d'un ordre stable doit être ramené à la notion de police discutée plus haut.

En marquant la rupture avec l'expérience associative du Front Populaire, A. Malraux permet une redéfinition des pratiques culturelles qui n'est perçue que par le haut et impose ainsi un retour à

1 Cf. Chapitre I
2 Cité par Philippe Urfalino (2004), *Opus cité*, p. 42

l'ordre esthétique républicain. On pourrait facilement objecter que le Front Populaire est lui même républicain et que son interventionnisme culturel repose également sur l'action de l'Etat. Mais ce serait négliger, d'une part le mouvement associatif engagé dans l'élaboration et le débordement des politiques culturelles que nous avons évoqués et d'autre part, les mouvements de grève qui marquent cette période. Ainsi les réalisations culturelles – et politiques en général – de l'époque se déclinent autant par l'action de l'Etat que par l'existence d'un espace public oppositionnel et sont de ce fait *« tantôt happées par la publicité bourgeoise, tantôt partie prenante des formes de délibération du mouvement social.* [1]*»* A ce titre les propos de A. Malraux, déjà cités, illustrent la volonté de rompre avec les pratiques encouragées par le Front Populaire :

> *« Pendant des années on a cru que le problème de la culture était un problème d'administration des loisirs. Il est temps de comprendre que ce sont deux choses distinctes* [2]*».*

A l'inverse, quand les années Lang marquent la prise en compte des industries culturelles dans l'interventionnisme culturel, ce n'est pas le retour d'une préoccupation pour les loisirs dont il est question, malgré la brève existence d'un ministère du Temps libre (1981-1983), distinct de celui de la Culture. C'est au contraire de l'arrivée en force des industries culturelles au sens où T.W. Adorno et M. Horkheimer les pensent dont il s'agit. Ainsi l'Etat soutient l'activité des entreprises culturelles privées tout en commençant à penser sa propre action – l'interventionnisme culturel – dans les termes de l'ingénierie culturelle. Pour autant, les organismes culturels de l'Etat ne sont pas soumis à des objectifs de rentabilité dès cette période. Par ailleurs, les dispositifs publics de soutien aux industries culturelles permettent à des entreprises privées de déroger aux contraintes du marché pour soutenir leur activité.

Pour ce qui est de l'évolution actuelle du ministère de la Culture et de la Communication, issue de la

1 Alexander Neumann, *Conscience de casse. La sociologie critique de l'Ecole de Francfort*. 2009, Paris, La 4ème Génération, pp. 47-48

2 Cité par Philippe Urfalino (2004), *Opus cité*, p. 45

RGPP, la place des industries culturelles n'y est pas remise en question comme le laisse entendre son nouvel organigramme (2010) qui consacre une Direction générale des Médias et des Industries culturelles. Notons d'ailleurs que c'est au sein de cette direction, à la sous-direction du développement de l'économie culturelle, qu'est attachée la mission de promotion du mécénat. Pour en rester à un niveau d'analyse économique, la décennie 2000-2010 voit s'étendre les principes de rentabilité chiffrée dans les organismes culturels publics, et dans le système muséal en particulier. Reste à savoir si les publics sont alors de plus en plus soumis à un principe de divertissement et comment une lecture en terme de loisir émancipateur pourrait être conduite. Cette dernière notion doit être affranchie de ses conceptualisations institutionnalisées comme « temps libre » pour être ramenée à un « temps libéré » vis-à-vis des contraintes de l'abstraction des relations sociales[1]. Ainsi, si l'institutionnalisation du temps libre s'apparente à une diversion, et partant un divertissement réaffirmant les processus d'identification, le temps libéré, celui du loisir, peut-être perçu comme la face cachée du processus : le refus de l'identification.

La critique de l'identification reste donc une clé pour dénouer le problème. De manière générale, on doit relever l'articulation qu'établissent T.W. Adorno et M. Horkheimer entre la réification de la Raison et les industries culturelles, qui se situe dans la critique de l'identité. La critique de la rationalité des Lumières est une critique de l'identification objectivée, la réification est un processus de normalisation et d'identification. Inscrites dans ce processus de civilisation spécifique, les industries culturelles standardisent les représentations du monde social et en évacuent toute dimension critique et conflictuelle : elles transforment des sujets pensant et se positionnant, en des objets acquiesçant. Dans notre argumentation, il est apparu que l'institution muséale se trouvait au carrefour de la philosophie des Lumières, de la cristallisation de la pensée éclairée en conceptualisations identificatrices et de la raison d'Etat fondée sur le principe républicain.

1 Pour une critique de l'abstraction des relations sociales en terme de temporalité, voir : Edward P. Thompson, *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*. 2004, Paris, La Fabrique, 104 p. et John Holloway, *Crack capitalism*. 2010, New York, Pluto Press, 305 p.

Institutions issues des Lumières, légitimées par des mises en formes institutionnelles résultant d'un rapport de force politique qu'elles réifient à leur tour, il est pertinent de percevoir l'évolution des musées dans une mutation en industries culturelles. Toutefois, outre les similitudes que l'on peut percevoir et au-delà de la dimension non-lucrative, il importe de rappeler que si les musées nationaux s'apparentent de plus en plus à des industries culturelles, ils ne produisent pas industriellement des biens culturels. Le problème doit alors être posé différemment en se demandant dans quelle mesure la visite muséale est devenue un bien culturel industrialisé. C'est la suite de l'analyse qui nous fournira des éléments de réponse. Mais on peut d'ores et déjà affirmer que la standardisation de la visite muséale est sous-entendue par la comparaison entre la visite et la séance cinématographique établie par l'enquête du Crédoc et Henri Loyrette. Cette comparaison pour évaluer le prix que sont prêts à payer les visiteurs, laisse supposer une visite calibrée et à usage unique, fonctionnant sur le spectaculaire, et dont le visiteur ne contrôle plus la temporalité[1].

En outre, une première piste de réflexion critique émerge en mentionnant la manière dont Herbert Marcuse radicalise l'analyse des industries culturelles développée par T.W. Adorno et M. Horkheimer, notamment dans *L'homme unidimensionnel*[2] qui soutient la thèse d'une uniformisation des modes de vie à travers la rationalité technologique. Cette approche rappelle celle développée dans *La dialectique de la Raison*, mais elle est davantage exposée d'un point de vue sociologique que philosophique. Ainsi, les biens culturels rationalisés par leur mode de production technique masquent les antagonismes sociaux :

> *« Si l'ouvrier et son patron regardent le même programme de télévision, si la secrétaire s'habille aussi bien que la fille de son employeur, si le Noir possède une Cadillac, s'ils lisent tous le même journal, cette assimilation n'indique pas la disparition des classes. Elle indique au contraire à quel point les classes dominées participent aux besoins et aux*

1 Bruno Maresca (2004), *Article cité* ; Clarisse Fabre, « Henri Loyrette, président du Louvre : "L'entrée au Louvre coûte moins cher qu'une place de cinéma à Paris." », in *Le Monde*, 16 janvier 2005. ; et cf. Chapitre III

2 Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*. 1968, Paris, Minuit, 281 p.

satisfactions qui garantissent le maintien des classes dirigeantes. [1]»

Herbert Marcuse vise juste, il convient bien de parler d'une *« assimilation »* dans la mesure où les industries culturelles, et la standardisation des produits culturels accessibles au plus grand nombre, parachèvent la domination sociale en effaçant l'évidence des antagonismes. Mais son analyse sociologique se heurte à un problème de taille : elle admet que les processus d'identification sont achevés et ne laissent place à aucun débordement, si ce n'est à la marge[2]. Ainsi, revenant aux potentialités émancipatrices liées au caractère non-identique des processus artistiques que théorisent T.W. Adorno ou W. Benjamin, on doit admettre que face à l'identification se trouve une opposition, la résistance, volontaire ou non, à l'identification. Celle-ci est un processus conflictuel ouvert bien plus qu'une forme achevée, et fermée, de la domination.

A la suite de ces réflexions, on perçoit que si les musées nationaux ne sont pas des industries culturelles comme les autres, une analyse du musée-entreprise peut être conduite dans la perspective d'une critique des industries culturelles. Le pivot de celle-ci est une critique de l'identification et de l'abstraction sur laquelle elle se base. C'est ce qui apparaît en discutant les notions de loisir et de divertissement, en évoquant la tendance à la standardisation de la visite muséale, en revenant sur l'approche esthétique malruxienne et les fondements communautaires d'une politique patrimoniale développée dans le musée. Il convient d'insister d'autre part : si les musées nationaux sont des établissements sans but lucratif, ce qui en ferait des industries culturelles à part, cela ne les empêche en rien de fonctionner selon une logique de résultats quantitatifs, et en l'occurrence de ressources financières générées donc une logique marchande. Manifestement, que l'on pose le problème du divertissement ou de l'industrialisation de la visite muséale, c'est à la place des publics, comprise en termes d'inter-subjectivité, que l'on doit se référer. En fonction de la manière dont on envisage les conséquences de la présence des visiteurs dans le musée, c'est bien l'émergence de la question

1 *Ibid.*, p. 268
2 Voir John Holloway (2010), *Opus cité*.

démocratique qui se révèle. Ainsi, la tendance à la transformation des musées nationaux en industries culturelles n'évacue en rien la question démocratique : elle ne fait que la déplacer.

La *doxa* entrepreneuriale dans les musées nationaux

« Les taux de conversion et les tickets de caisse »

Doxa entrepreneuriale et déontologie muséale

Discours gestionnaire et principe républicain

Un des éléments clés qui permet de caractériser la réforme des musées nationaux est l'introduction d'un vocable directement lié à l'économie de marché dans les organismes culturels publics. Il convient de percevoir ce phénomène non pas comme une stratégie, mais comme l'expression de la tendance à l'élaboration d'un nouveau régime de validation de l'action de l'Etat. Il ne s'agit pas pour les partisans de la réforme des musées nationaux de faire pénétrer de manière artificielle le vocabulaire de la gestion privée dans le secteur public. Il convient de percevoir qu'ils ne font qu'utiliser le vocabulaire adéquat pour décrire les nouveaux développements des modes de la gestion muséale. Cela nous semble illustrer non seulement la nouvelle orientation des politiques publiques de la culture mais aussi l'effacement progressif d'un non-dit qui entourait jusqu'ici le service public culturel concernant sa dimension financière. Derrière ce non-dit, alimenté par la représentation d'un champ culturel autonome, se trouvait jusqu'ici des choix de gouvernance où l'action culturelle de l'Etat assumait extraire, par l'intervention fiscale notamment, le domaine culturel des contraintes de la rentabilité et du marché financier. On reviendra ici sur des propos déjà cités dans le fil de notre discussion mais on tentera de mettre en évidence en quoi ils expriment la face la plus visible d'une nouvelle validation de l'interventionnisme culturel basée sur une gestion de profit et comment ils résonnent de manière cohérente dans le nouveau paysage muséal. C'est à partir de ces éléments de langage et leurs articulations, qui peuvent paraître symptomatiques mais qui inscrivent clairement le système muséal dans le champ des industries culturelles, que l'on pourra qualifier plus précisément le modèle gestionnaire mis en place. Rappelons avant de commencer que

notre discussion, historique notamment, a déjà montré que l'institution muséale s'inscrit continuellement dans une problématique de gestion : gestion d'une mémoire impliquant une identité, gestion d'un public, gestion d'un rapport esthétique entre les biens culturels. L'enjeu est maintenant de savoir quel nouveau type de gestion se développe dans le musée-entreprise et d'en questionner la nature.

« Les taux de conversion et les tickets de caisse »

L'affirmation d'un discours marchand s'observe d'abord à travers les propos de l'administrateur de la Réunion des Musées Nationaux, nommé pour en redresser l'équilibre budgétaire, Thomas Grenon (2005-2010). Cela se manifeste dès sa nomination en 2005 : *« Je mets en place un pilotage par la marge ; il s'agit, par exemple, de développer et de mettre en avant les produits les plus rentables » ; « (...) maximiser le taux de transformation à la sortie des expositions (nombre de visiteurs devenant acheteurs) et la valeur du panier moyen » ; « (...) création d'une marque-enseigne » : « nous avons créé le marché du catalogue d'art sur lequel nous avons longtemps été leaders. Aujourd'hui, beaucoup d'éditeurs veulent s'engager sur cette voie, ce qui n'était pas le cas auparavant. Il serait donc stupide pour la RMN de se priver de ce marché. [1]»* Deux ans plus tard, en 2007, il se félicite des résultats obtenus en ces termes : *« (...) les produits dérivés ont été adaptés à la demande - la "ligne souvenir" marche fort. [2]»* C'est toujours sur le mêm registre qu'il rend compte des activités de l'établissement l'année suivante : *« Avec 4,5 millions de cartes postales vendues chaque année, nous sommes là encore numéro un en France. Par exemple, plus de 400 000 cartes et marque-pages ont été commercialisés suite à l'exposition "Vienne 1900." [3]»* En 2010, à l'occasion d'un partenariat avec

1 Sophie Flouquet, « Thomas Grenon, administrateur général de la RMN, "L'essentiel de ma mission : conduire une mutation." » in *Le Journal des Arts*, 21 octobre 2005.

2 Michel Guerrin et Emmanuel de Roux, « La Réunion des musées nationaux a renoué avec les bénéfices en 2006. » in *Le Monde*, 27 avril 2007

3 Jean-Christophe Castelain et Martine Robert, « La RMN fait vivre les chefs d'œuvre du patrimoine. » in *Le Journal des Arts*, Juillet-Aout 2008.

la société d'édition Mondadori-Electra pour conquérir le marché italien des librairie-boutiques de musées récemment ouvert à la concurrence par la mission de l'entrepreneur Mario Resca, il déclarait : *« Chaque marché ayant ses spécificités, il fallait nous unir avec un acteur local » ; « les visiteurs ne manquent pas, ce sont les taux de conversion et les tickets de caisse moyens qui stagnent à des niveaux abyssaux. [1]»* Ce partenariat vaut à la RMN une enquête de l'autorité de contrôle de la concurrence italienne[2].

En 2007, le président du Conseil d'administration de la RMN, Jean-Ludovic Silicani, confirmait pour sa part les nouveaux développements de celle-ci et les commentait en parlant de *« partenariat avec les musées »*, de *« respect de la concurrence vis-à-vis des éditeurs privés »*, de *« gammes de produits. »* Quant aux relations sociales au sein de l'entreprise il estimait que la définition des nouvelles orientations était *« de nature à améliorer le climat au sein de l'établissement. Enfin, la RMN dispose, depuis le 1er janvier 2007, d'un splendide nouveau logo. [3]»* Son successeur nommé en 2009, Jean-Paul Cluzel, déclare quant à lui à propos de la fusion de *« ces deux grandes maisons culturelles »* que sont la RMN et le Grand Palais, avoir étudié *« les conditions juridiques et financières du nouvel ensemble, je dirai dans une optique très proche de celle du rapprochement de deux entreprises privées. »* L'objectif de ce rapprochement est de donner corps à la RMN, *« prestataire de service »*, en *« mettant à son actif »* le Grand Palais et les *« activités extrêmement diverses qui s'y déroulent qui vont du défilé Chanel jusqu'à l'exposition Monet. [4]»*

Evidemment, dans la mesure où la RMN-GP (Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais) est un établissement commercial, le lexique employé par ses dirigeants est légitime. Toutefois, alors

1 Giunchi Francesco et Maureen Marozeau, « La grande aventure "Electra RMN" », in *Le Journal des Arts*, 5 novembre 2010.
2 Brèves, « L'autorité de contrôle de la concurrence enquête sur le partenariat entre Electra et la RMN. », in *L'Oeil*, 28 février 2011.
3 Sophie Flouquet, « Jean-Ludovic Silicani, président de la Réunion des Musées Nationaux : "Etablir un nouveau partenariat avec les musées." », in *Le Journal des Arts*, 30 mars 2007.
4 Retranscription d'un entretien accordé à *Les Echos de l'Eco*, www.lesechostv.fr, 16 mars 2011.

qu'elle affirme dans le même temps assurer des missions de service public, on peut s'étonner de la référence quasi-systématique aux termes de l'évaluation de l'efficacité et de la performance propres au secteur privé. Cela s'applique d'ailleurs autant à ses missions commerciales, pensées stratégiquement en fonction de l'exigence du marché et de parts de marché accessibles, qu'à son mode de fonctionnement administratif, pensé comme celui d'une entreprise privée et en besoin de gains de productivités. Pour la RMN-GP, la visite muséale s'inscrit bien dans un processus de production industrialisé de biens culturels. D'une part, les visiteurs sont perçus comme des clients dont il faut exploiter un potentiel d'achat, c'est ce qui transparaît clairement dans la préoccupation pour le *« taux de conversion ».* D'autre part, en tant qu'organisatrice d'expositions, elle évalue à travers la fréquentation du public une possibilité de dégager des bénéfices. Enfin, elle semble normaliser la visite culturelle en la mettant sur le même plan organisationnel que d'autres événements organisés au Grand Palais, tels que des défilés de mode par exemple. On a là un indice permettant d'avancer que la visite culturelle se standardise sur le modèle des événements produits par les industries culturelles.

Doxa entrepreneuriale et déontologie muséale

Au niveau des directions des musées nationaux devenus Etablissements Publics Administratif, l'empreinte du discours entrepreneurial n'est pas si marquée. Cela ne signifie pas pour autant que les directions de ces établissements ne soient pas acquises à la cause du musée-entreprise comme nous l'avons déjà montré. Mais la retenue exprimée par les directions des établissements montre que celles-ci doivent peser leurs propos pour ne pas susciter les critiques, laissant percevoir la dimension tendue de la politique muséale. Cela est tout à fait manifeste dans les propos d'Henri Loyrette que nous avons déjà relatés. On a vu que celui-ci affirme systématiquement que les mesures qui semblent *a priori* affaiblir un service public muséal, sont en fait des moyens de le

renforcer. Pour remettre en cause la mutualisation des recettes organisée par la RMN, il commence par évoquer *« le principe de la mutualisation, auquel je suis très attaché (...) [1]»* De la même manière, en cherchant à défendre la politique d'encouragement du mécénat d'entreprise par l'établissement, il affirme que *« le mécénat est nécessaire pour toutes les actions difficiles que nous conduisons. Si nous voulons avoir une politique de publications et d'expositions qui ne sacrifie pas uniquement à l'audimat ou à des impératifs commerciaux, il faut être appuyé. [2]»* D'autres secteurs du monde muséal, que ce soient les personnels de musées que nous avons rencontrés ou l'Association Générale des Conservateurs des Collections Publiques de France (AGCCPF), soutiennent pourtant que le recours au mécénat favorise des financements permettant les meilleurs retombées en terme de communication pour les entreprises. C'est d'ailleurs ce que mettent en avant les missions de recherche de mécénat des musées nationaux, comme celle du ministère, faisant valoir le prestige social que les entreprises peuvent en retirer.

Un article de presse résume de manière significative la position difficile dans laquelle se retrouve le président-directeur du Louvre, et indique en filigrane la tension ravivée par la mutation des musées nationaux : *« A la tête d'une entreprise industrielle ou financière, Henri Loyrette incarnerait à coup sûr le dynamisme et la réussite. Mais il dirige l'un des plus grands musées du monde et son engagement (...) est vécu par beaucoup d'hommes de l'art comme une trahison. [3]»* Au-delà de l'effet journalistique de la formule, et de l'exclusivité masculine qu'elle induit, l'évocation de la « *trahison »* n'est autre que la trace manifeste de la question démocratique qui agite le musée national. D'autre part, la manière dont la présidence du Louvre affirme qu'il est nécessaire de faire appel à la gestion et aux financements privés pour maintenir le dynamisme de l'établissement fait écho à ce que Michel Husson appelle la *« rhétorique de la dénégation. »* Selon le sociologue, il

1 Bernard Géniès et France Huser, « Les musées en crise » in *Le Nouvel Observateur*, 28 mars 2002.
2 Michelon Olivier, « Henri Loyrette : "Nous serons évalués sur nos résultats." » in *Le Journal des Arts*, 16 mai 2003
3 Michel Guerrin et Emmanuel de Roux, « Henri Loyrette confronté à la mondialisation des musées. », in *Le Monde*, 26 décembre 2007

s'agit de prétexter du besoin de réforme pour sauver la pérennité du service public[1]. Si l'expression s'applique avec efficacité aux propos d'Henri Loyrette, elle a le défaut de présenter ces transformations économiques sur un mode conspirationniste quand bien même elle a l'intérêt de mettre en évidence le caractère systématique de démontage des services publics, ainsi que les rapports de force qui s'expriment dans le choix des mots employés et les éléments langagiers. Pour notre part, on enrichira cette approche de celle de J. Rancière et la manière dont il présente la *doxa* économique comme le pôle d'une *« légitimité oligarchique nouvelle [2]»*, une nouvelle forme de mise à l'écart du conflit politique. Dans cette lecture, il apparaît alors plus clairement qu'il n'est pas question d'un complot économique mais d'un processus social évoluant dans la tension. Cela renvoie une fois de plus à la manifestation de la question démocratique, les processus sociaux ne pouvant être réduits à de simples échanges communicationnels rationnels mais à des échanges conflictuels sensibles[3].

Mais la retenue verbale des directions d'établissements muséaux n'est pas toujours de mise. Avant d'être ministre de la Culture, Christine Albanel dirigeait l'EPA du musée et domaine de Versailles. Elle déclarait alors :

> *« Il ne faut pas s'y tromper, le château de Versailles est une PME, il est entré dans une logique d'entreprise et, de fait, dans une obligation de résultat. [4]»*

Quant à Serge Lemoine, alors à la tête de l'EPA d'Orsay, il arguait :

> *« Le musée est une entreprise qui a son autonomie [5]»* ou encore, *« nous devons faire un peu comme dans l'industrie, c'est-à-dire créer des établissements qui ont la taille critique. S'ils sont trop petits, ils ne peuvent pas se développer et végètent ou meurent. Les grands établissements ont vocation à se développer encore. Le Musée d'Orsay représente un secteur*

1 Michel Husson, *Les casseurs de l'Etat social*. 2003, Paris, La découverte, 118 p.
2 Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*. 2005, Paris, La fabrique, p. 86
3 Voir : Jean-Marie Vincent (1987), *Opus cité*.
4 Michèle Leloup, « Versailles chantier », in *L'Express*, 19 avril 2004.
5 Retranscription d'un entretien donné aux « Matins de France Culture », *France Culture*, 21 décembre 2004.

artistique très particulier dans lequel il est numéro un dans le monde. [1]*»*

Selon nous, le vocable entrepreneurial développé ne signifie pas la soumission de l'Etat aux principes de réalités économiques. Il illustre plutôt la manière dont les administrateurs culturels sont acquis à une approche économiste du système muséal qu'il s'agit de promouvoir. En ce sens, se faisant promoteurs d'une logique économique, ils se font les relais d'un principe oligarchique. Cela permet de dresser certaines conclusions dans la perspective de notre argumentation.

Discours gestionnaire et principe républicain

Paradoxalement, la *doxa* entrepreneuriale développée dans les politiques muséales conforte l'emprise du principe républicain dans les musées nationaux. Alors qu'une première lecture pourrait laisser penser que le principe républicain est remplacé par le principe économique, il apparaît que le second est le prolongement du premier. Ce sont les lectures croisées de T.W. Adorno & M. Horkheimer et de J. Rancière qui permettent de construire cette idée : la philosophie de l'Etat républicain est celle d'une séparation du sujet politique et de l'objet administré, permettant d'objectiver la politique, effacer le dissensus qui lui est propre et ainsi légitimer un pouvoir oligarchique[2]. Quant à la *doxa* économique, qui semble alors être un *logos*, elle est la forme nouvelle de légitimation de ce pouvoir. Principes républicain et économique sont alors les deux faces d'un même principe qui est celui de police. Une police du résultat comptable vient remplacer une police administrative, soulevant un problème de fond quant à l'action politique puisque l'Etat ne peut alors être perçu comme un rempart contre des tendances économiques, mais comme un nœud dans les relations sociales tissées par l'échange marchandisé lui-même. Plus largement encore, reprenant la définition de la modernisation économique faite par J. Rancière, on peut écrire que la Révision Générale des Politiques Publiques (RGPP) dont l'objectif explicite est de moderniser le

1 Philippe Régnier, « Serge Lemoine : "La RMN n'a plus de raison d'être." », in *Le Journal des Arts*, 14 mars 2008.
2 Sur cette idée, nous renvoyons à l'argumentation développée dans nos deux premiers chapitres.

fonctionnement de l'Etat[1], participe au *« mariage du principe de la richesse et du principe de la science nouvelle qui fonde la légitimité oligarchique.* [2]*»* Pour Serge Lemoine évoquant le musée d'Orsay, la RGPP est d'ailleurs une bonne chose pour le monde muséal : *« Je suis tout à fait favorable à la Révision Générale des Politiques Publiques. Il aurait fallu le faire depuis longtemps. (...) Je suis convaincu que la RGPP est salutaire.* [3]*»* D'autre part, suivant l'idée d'un principe de validation du pouvoir développé par M. Foucault, il faut admettre que l'Etat s'élabore philosophiquement dans le sillage de la validation marchande. C'est le même ressort conceptuel qui a permis d'assimiler l'espace public bourgeois à la République, ce qui ne signifie pas pour autant l'inexistence d'autres espaces publics. Il semble alors que les directions des musées nationaux, suivant la tendance du musée-entreprise, reproduisent un pouvoir oligarchique. C'est à cette dimension de l'institution muséale que l'on s'intéressera ensuite plus particulièrement en posant la question de ses modes d'appropriation, au regard de ses modes de gestion.

Il convient d'insister sur un autre élément lié au vocable économique et gestionnaire développé dans et autour de l'institution muséale. Perçu de manière symptomatique, comme la partie la plus visible, il confirme nettement la tendance à l'élaboration d'un musée national de type nouveau. La première conclusion qui vient d'être énoncée renforce l'hypothèse de la naissance des musées-entreprises à travers la réforme des musées nationaux. Si le musée s'engage dans une voie entrepreneuriale, il s'apparente alors bien à une industrie culturelle. Cette hypothèse se voit confirmée par les propos qui viennent d'être cités. Ce qui y transparaît c'est que le visiteur est de plus en plus perçu comme un client et que la visite muséale tend à devenir un bien de consommation culturelle standardisé. Or, plus que le résultat d'une évolution technique c'est plutôt la manière d'appréhender les publics de manière gestionnaire qui engage cette standardisation. C'est donc davantage une évolution administrative qui est en question, même si la préoccupation gestionnaire peut être perçue comme

1 Franck Mordacq, *La réforme de l'Etat par l'audit*. 2009, Paris, LGDJ, 209 p.
2 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*, p. 86
3 Philippe Régnier, « Serge Lemoine : "La RMN n'a plus de raison d'être." », in *Le Journal des Arts*, 14 mars 2008.

technique dans la mesure où elle se veut rationnelle. Ici encore, la place des publics étant soulignée, il s'agit de savoir comment évolue la publicité propre au musée républicain dans leur nouvelle configuration ; c'est à nouveau la question de l'appropriation symbolique de l'espace muséal qui se pose. Le discours gestionnaire appliqué au monde des musées ne va pas sans soulever des résistances. Celles-ci marquent l'existence d'un espace public oppositionnel. On verra qu'on ne peut appréhender ces oppositions de manière uniforme, la réforme des musées engageant également contre elle une affirmation des discours élitistes. Ces derniers se basant sur la construction d'une autorité, qui ferait référence ou qui identifierait, c'est d'abord à la reconfiguration des pôles d'autorités dans l'institution muséale, par la réforme de leurs modes de gestion, qu'il faut s'intéresser.

La construction d'une autorité gestionnaire

Les conservateurs, *« chefs d'orchestres »* déchus

L'administrateur général et *« le rôle ingrat du croque-mitaine »*

Réflexions sur la logique gestionnaire

La gestion culturelle, scientifique et administrative a longtemps été le fait des conservateurs du patrimoine dans les musées nationaux. On a vu que ce corps de métier a acquis peu à peu sa spécialisation à mesure que le musée se développait et trouvait son assise administrative. Le corps de métier a été unifié de manière législative en 1990 puis en 2007[1]. Fonctionnaires de catégorie A, *« les conservateurs du patrimoine exercent des responsabilités scientifiques et techniques visant à étudier, classer, conserver, entretenir, enrichir, mettre en valeur et faire connaître le patrimoine. Ils peuvent participer à cette action par des enseignements ou des publications. Ils concourent à l'application du code du patrimoine.[2]»* Les conservateurs du patrimoine sont répartis en cinq branches correspondant à leur spécialisation : les musées sont l'une d'entre elles. Une représentation classique du conservateur de musée voit ce dernier comme le maître du musée, représentation alimentée par les figures historiques majeures qu'ont été celles d'Alexandre Lenoir (1761-1839), Dominique Vivant Denon (1747-1825) ou bien plus récemment Georges-Henri Rivière (1897-1985). En effet, les tâches des conservateurs de musées se sont élargies en dehors des missions scientifiques : ils ont dirigé et administré les musées. Au sein des musées nationaux, les conservateurs du patrimoine sont issus de la filière dite d'Etat, par opposition à la filière dite territoriale. Selon le ministère de la Culture :

> *« l'image ancienne voire poussiéreuse du conservateur de musée a volé en éclats depuis bon nombre d'années : d'un rôle de responsable strictement scientifique, le conservateur est*

1 Décret n°90-404 du 16 mai 1990, consolidé en août 2007, portant statut particulier du corps des conservateurs du patrimoine.

2 Article 3, *Ibid.*

devenu aussi, avec la mutation du monde des musées, un gestionnaire, parfois véritable chef d'entreprise. [1]*»*

Interpellés par cette présentation, tentons de comprendre ce que représente le corps des conservateurs de musée et comment leur autorité est reconfigurée dans la réforme des musées nationaux[2].

Les conservateurs, *« chefs d'orchestres »* déchus

Les présidents-directeurs de musée devenus EPA sont issus du corps des conservateurs du patrimoine, spécialisés dans les collections nationales, bien que cela ne relève pas d'une obligation législative. Cela indique l'autorité symbolique acquise par ce corps de métier dans le monde muséal. Une première lecture laisse donc penser que c'est toujours ce corps de métier qui dirige les musées nationaux, le conservateur de musée devenu un *« véritable chef d'entreprise »* pour reprendre les mots du ministère. La situation est toutefois un peu plus complexe. Partons de l'exemple du fonctionnement administratif du musée d'Orsay. Nous avons vu que, depuis la transformation des musées en EPA, le Conseil d'administration est l'instance décisionnelle la plus haute dans l'établissement. Composé de quatorze membres, outre son président, trois conservateurs seulement siègent à ce Conseil[3]. Les conservateurs de l'établissement siègent eux dans son Conseil scientifique tel que le prévoit l'article 26 du décret. Mais celui-ci n'a pas de valeur décisionnelle et bien qu'il soit consulté, les prises de décisions reviennent au Conseil d'administration :

« Ce conseil est consulté sur les questions scientifiques et muséologiques et sur les orientations de la politique culturelle de l'établissement avant qu'elles ne soient soumises au

1 Ministère de la culture et de la Communication, *Fiche pratique : devenir conservateur de musée*, http://www.culture.gouv.fr

2 Remarquons par ailleurs que le programme de leur concours de recrutement sera probablement réformé pour 2012.

3 Article 15, Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003, consolidé en juin 2010, portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie.

conseil d'administration. [1]»

Avec la création des EPA, la configuration de l'autorité étant réorganisée, les conservateurs de musées voient leur pouvoir décisionnel diminué au sein de l'établissement, relevant d'une nouvelle configuration de l'autorité dans l'institution. C'est d'ailleurs ce que fait remarquer l'Association Générale des Conservateurs des Collections Publiques de France[2] (AGCCPF). Nous allons maintenant étudier le contenu du numéro spécial de sa revue, *Musées et collections publiques de France*, intitulé *Livre Blanc des musées de France.* On verra ainsi, dans cette parole collective et représentative d'une profession généralement dans la réserve, comment se positionne le corps des conservateurs face au mouvement de réforme des musées nationaux.

Dans son *Livre blanc des musées de France*, l'AGCCPF dénonce :

> *« Une illusion d'optique est induite par les renforts des divers métiers qui autrefois étaient tous intégrés dans la fonction du conservateur. (...) Un conservateur doit avoir des notions de tous ces métiers à la fois ; cela était valable autrefois, ça l'est encore aujourd'hui ; mais la connaissance de la conservation du patrimoine et celle de la collection dont il a la charge dominent l'ensemble de ces actions et justifient sa place à la direction du musée. Que se passerait-il si le conservateur disparaissait, remplacé par un assemblage de compétences diverses ? Il y manquerait le chef d'orchestre, le seul qui ait une vision d'ensemble de la gestion des collections.* [3]»

L'AGCCPF craint alors que n'apparaissent des musées sans conservateurs.

> *« Le très grand danger d'un déplacement du pouvoir décisionnel, traditionnellement détenu par des conservateurs du patrimoine, au profit d'une logique dominante d'ordre comptable et non patrimonial, n'est pas un fantasme : il est déjà en place ou en train de se mettre en*

1 Article 26, *Ibid.*
2 Cette association, qui compte plus de 1000 adhérents, est dirigée par un Conseil d'Administration de 21 membres représentant statutairement les responsables des collections nationales, collectivités territoriales et chaque catégorie de discipline.
3 AGCCPF (2010), *Revue citée*, p. 50

place dans certains EP "à la pointe du modernisme." [1]»

C'est bien le musée-entreprise que l'association voit s'élaborer à travers la destitution de l'autorité des conservateurs :

> *« Est-ce le modèle de l'entreprise qui est ici copié ? Cette référence, au demeurant extrêmement banalisée, n'apporte en l'occurrence qu'un assèchement du sens tout à fait préjudiciable à l'esprit du musée. (...) Elle pourrait aboutir à une nouvelle logique, totalement technocratique (...) Le décideur, qui ne sera peut-être pas toujours un conservateur, prendrait des avis uniquement techniques, sans avoir à se soumettre au veto d'un conservateur du patrimoine. [2]»*

Si l'AGCCPF se défend de tout réflexe corporatiste, il semble toutefois intéressant de noter les tensions qui apparaissent au sein même de l'institution républicaine et qu'exprime ce numéro spécial de la revue. Il montre le caractère particulièrement tendu du système muséal et des enjeux de pouvoir à l'intérieur celui-ci. Le *« conservateur, cadre de catégorie A+, doit être positionné à un niveau correspondant à son statut. Ses qualités d'expert dans son domaine devraient être mieux affirmées et respectées. Il doit être logiquement et systématiquement consulté dans ses domaines de compétences [3]»* revendique l'association. Le problème qui apparaît à la lecture de la revue est que, selon ses auteurs, le conservateur dispose ou doit disposer de toutes les compétences, qu'il est présenté comme le *« véritable "couteau suisse" (...), source incommensurable d'économies de moyens, en ce sens qu'il a la faculté de rassembler des données aussi diverses que celles de l'administration, de la science et de la conservation matérielle dans une seule tête. [4]»* Mais l'association des conservateurs semble, en énonçant cela, loin des réalités matérielles des grands musées nationaux tels qu'ils sont aujourd'hui. Leur essor, leur fréquentation massive, leurs activités multiples, tendent de manière évidente à diversifier les tâches et leur répartition dans l'organisation structurelle des établissements. Face à cette diversification, on peut difficilement souhaiter la

1 *Ibid.*, p. 51
2 *Ibid.*, p. 51
3 *Ibid.*, p. 62
4 *Ibid.*, p. 50

construction d'une autorité décisionnelle confiée à un corps de métier unique.

Outre cette présentation à la gloire du conservateur, il faut bien remarquer l'événement inédit que constitue la publication de ce document. Il indique que le musée national est en mouvement, que des lignes de partage de pouvoir s'y déplacent, et que la naissance des musées-EPA en est l'axe de rotation administratif. Le fait que le Conseil scientifique où siègent les conservateurs soit soumis aux décisions d'un Conseil d'administration dans lequel ils sont minoritaires en est la preuve. Ceux-ci ne peuvent d'ailleurs convoquer d'eux-mêmes un Conseil d'administration extraordinaire puisque cette procédure n'est rendue possible qu'à la demande de la majorité des membres de ce dernier[1].

L'administrateur général et *« le rôle ingrat du croque-mitaine »*

Qui sont ceux qui menacent le pouvoir des conservateurs ? Pour l'AGCCPF la ventilation des corps de métiers dans le musée signe la fin de l'autorité du conservateur, *« la question essentielle est celle du positionnement des autres professionnels qui ont pénétré le monde des musées par rapport au conservateur qui doit jouer un rôle de chef de projet.[2]»* AGCCPF dresse ainsi une liste des spécialistes intervenant dans le musée, *« c'est (...) le cas des universitaires, historiens d'art, chercheurs plus particulièrement dans le rôle de commissaires d'expositions »* qui créent une *« confusion entre le métier de conservateur et celui de chercheur »*, c'est aussi le cas *« des "muséographes" et scénographes »* alors même que *« le conservateur est un muséographe.[3]»*

Pour notre part c'est à une autre catégorie que nous nous intéresserons, elle aussi pointée par le *Livre blanc des musées de France*, ce sont les *« hauts fonctionnaires souvent sortis de l'ENA ou des*

1 Tel que prévu par exemple par : Article 18, Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003, consolidé en juin 2010, portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie.
2 AGCCPF (2010), *Revue citée*, p. 60
3 *Ibid.*, p. 61

administrateurs qui prennent la direction des musées. [1]» C'est au rôle de l'administrateur général dans les EPA que l'on doit s'intéresser. A la lecture des décrets de créations de ces établissements publics, l'administrateur général apparaît être le bras droit du président de l'établissement. Reprenons l'exemple du décret consolidé de création de l'Etablissement Public du musée d'Orsay pour y voir ses attributions. L'administrateur général peut convoquer le Conseil d'administration *« en cas de vacance, d'absence ou d'empêchement du président. [2]»* Il assiste aux séances du Conseil mais sa voix n'est que consultative[3]. Le président peut lui déléguer sa signature et il se charge à sa place de *« l'exécution courante des recettes et des dépenses de l'établissement »* en cas d'empêchement[4]. Il assiste aux réunions du Conseil scientifique[5]. Enfin,

> *« l'administrateur général est, sous l'autorité du président, chargé de l'administration et de la gestion de l'établissement public. Il prépare et met en œuvre les décisions du président et du conseil d'administration. Il est nommé par arrêté du ministre chargé de la culture, sur proposition du président de l'établissement. [6]»*

Dans un ouvrage qui fera bientôt référence, Jean-Michel Tobelem synthétise pertinemment le fonctionnement de cet exécutif bicéphale :

> *« L'organisation du travail en commun repose généralement sur la confiance, une grande proximité et des échanges réguliers sur la plupart des dossiers, une façon de former un "tandem" efficace. Définir précisément des prérogatives résultant de la reconnaissance des aptitudes, des compétences et des qualifications de chacun – mais sans pour autant constituer des bastions inexpugnables – c'est permettre de mettre en place en bonne intelligence une organisation fluide, sans gaspillage d'énergie et porteuse d'efficacité, au bénéfice du projet muséal. [7]»*

1 *Ibid.*, p. 60
2 Article 18, Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003, consolidé en juin 2010, portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie.
3 Article 19, *Ibid.*
4 Article 23, *Ibid.*
5 Article 26, *Ibid.*
6 Article 25, *Ibid.*
7 Jean-Michel Tobelem (2010), *Opus cité*, p. 118

L'administrateur général a donc une haute fonction exécutive au sein de l'Etablissement public administratif. Il met en œuvre la politique décidée par le président et le Conseil d'administration, il est unanimement considéré comme le *« numéro deux »* de l'établissement public. Quand nous nous sommes intéressés à la *doxa* entrepreneuriale qui se développe dans le musée on a vu que les administrateurs généraux avaient des positions tranchées. Cela était clair dans les propos de l'administrateur de la RMN, particulièrement préoccupé à calculer *« le taux de transformation à la sortie des expositions (nombre de visiteurs devenant acheteurs) et la valeur du panier moyen. [1]»* Mais la RMN constitue un cas à part dans la mesure où elle est un établissement commercial. Le cas est tout de même plein d'enseignement dans la mesure où c'est bien l'administrateur général qui dans ce cas se voyait confier une mission de rééquilibrage des comptes. Il ne devait alors pas seulement exécuter une politique mais opérer des choix stratégiques, c'est-à-dire concevoir une politique[2]. Mais concentrons-nous sur les administrateurs généraux des musées nationaux devenus EPA. On a déjà cité celui de l'établissement public du domaine et du musée de Versailles prenant part au débat culturel en déclarant : *« Dire que la croissance des tarifs nuit à la démocratisation culturelle est un non-sens. [3]»*

Au musée du Louvre, Didier Selles, administrateur général en poste jusqu'en 2009, affirmait qu'il n'y avait pas lieu de craindre une marchandisation de l'espace muséal. *« Ceux qui dénoncent la marchandisation de la culture se trompent. En recourant à l'initiative privée, je crois sincèrement que nous sommes parvenus à réaliser des objectifs inespérés sans rien abdiquer de notre mission de service public. Au contraire, même ! [4]»* déclarait-il dans un article de presse qui saluait la réforme des modes de gestions des musées nationaux et adéquatement intitulé, *« Musées, la révolution du business. »* L'administrateur général est ici bien dans son rôle de défense de la dimension de service

1 Sophie Flouquet, « Thomas Grenon, administrateur général de la RMN, "L'essentiel de ma mission : conduire une mutation." » in *Le Journal des Arts*, 21 octobre 2005.
2 *Ibid.*
3 Sophie Flouquet, « L'entrée au musée toujours plus chère. », in *Le Journal des Arts*, 21 janvier 2011.
4 Armelle Héliot, « Musées : la révolution du business. », in *Le Figaro*, 14 septembre 2007.

public du musée malgré ses préoccupations financières. Une représentation qu'on peut remettre en cause par ailleurs, l'administrateur général ayant été *« la cheville ouvrière du projet d'Abu Dhabi. [1]»* Fait intéressant, dans une autre intervention de Didier Selles, il n'est plus question de gestion administrative mais d'histoire de l'art. A l'occasion du partenariat entre le Louvre et le High Museum d'Atlanta, un article de presse s'interroge sur une pièce présentée comme étant un tableau de Vélasquez. Selon l'article l'œuvre ne serait pas directement issue du maître mais de son atelier[2]. Ce qui devrait alors faire débat scientifique devient une affaire de finance, le Louvre réfutant avoir prêté un *« vrai-faux »* Vélasquez. C'est alors l'administrateur général qui répond à l'article, insistant sur le fait que c'est bien une toile du maître : *« Pour évoquer le cœur le plus ancien des collections du Louvre, les collections royales, quelle œuvre pouvait le mieux incarner la profondeur et l'incroyable lien entre palais et collections que ce portrait d'infante ? [3]»* Il est alors difficile de savoir sur quoi prend position l'administrateur général. On pourrait se réjouir qu'un diplômé de l'ENA et issu de la Cour des Comptes prenne part à un débat relevant de l'histoire de l'art, ce qui serait le témoignage d'une ventilation des savoirs et du partage des intelligences. Toutefois, dans la mesure où le partenariat avec Atlanta est motivé par des raisons financières, on peut légitimement penser que l'administrateur cherche davantage à lever le discrédit qu'impliquerait le prêt d'une toile de maître qui n'en serait pas une. Derrière le débat d'histoire de l'art se trouve la défense du contrat passé avec le High Museum.

Didier Selles ne se présentait en tout cas pas comme l'ami des conservateurs lors de son passage au musée du Louvre. *« Avant, c'était un musée de conservateurs fait pour les conservateurs, désormais, il doit accueillir M. Tout-le-monde »* déclare-t-il pour qualifier sa mission en tandem avec Henri Loyrette et ajoute que *« la machine tourne à plein rendement. »* Quand à l'auteure de

1 Roxana Azimi, « Bruno Maquart quitte la direction de l'agence France-Museum sans que son remplacement ne soit prévu. », in *L'Œil*, 25 juin 2010.
2 Vincent Noce, « Velasquez fait le jeu d'Atlanta. », in *Libération*, 4 décembre 2006.
3 Droit de réponse de Didier Selles dans : Vincent Noce, « "Vrai-faux" Velasquez, le Louvre réagit. », in *Libération*, 25 décembre 2006.

l'article, elle décrit un administrateur général *« qui tient dans la hiérarchie le rôle ingrat du croque-mitaine. [1]»* Un tandem qui a fait long feu, Didier Selles quitte le Louvre pour retourner à la Cour des Comptes en raison de tensions grandissantes entre lui et le président-directeur. *« "Loyrette est devenu un solo leader qui veut tout contrôler dans le détail, est absent la plupart du temps et ne sait pas travailler en équipe. Il se soucie essentiellement de son image et de l'art contemporain au Louvre", confie un familier. [2]»* Par-delà la pique adressée au président-directeur du Louvre, il faut comprendre que c'est une équipe exécutive qui doit parler d'une seule voix, que forment le président d'un établissement et son administrateur général. Ce qui est d'ailleurs confirmé par le fait que, statutairement, le président de l'établissement propose la désignation de l'administrateur. Théoriquement, le ministère ne fait que la valider. Cela exprime également la puissance structurelle du binôme à la tête de l'établissement qui doit représenter un point de vue consensuel. Les tensions entre les deux personnages devant se régler par l'exclusion de l'un d'entre eux. C'est d'ailleurs le même scénario qu'a connu la RMN-GP avec le départ de Thomas Grenon après la nomination de Jean-Paul Cluzel à la tête de l'établissement *« le climat était devenu tendu entre les deux hommes, une situation qui explique son départ de la RMN. [3]»*

Quand Didier Selles quitte le Louvre en 2009, c'est son adjoint qui reprend le poste, Hervé Barbaret. Dans un article de 2008 où il décrit avec enthousiasme les bienfaits de la Loi organique relative aux lois de finances (LOLF, loi financière à valeur constitutionnelle de modernisation de gestion de l'Etat), Hervé Barbaret déclare qu'il rejoint avec fierté l'établissement public du Louvre.

> *« Le musée du Louvre, est piloté depuis plus de six ans par un binôme exécutif – son président-directeur, Henri Loyrette et son administrateur général, Didier Selles – qui a radicalement transformé la gestion de l'établissement, engendrant une dynamique*

1 Véronique Maurus, « Nom de code : Pyramide. », in *Le Monde*, 19 août 2005.
2 Roxana Azimi, « Bruno Maquart quitte la direction de l'agence France-Museum sans que son remplacement ne soit prévu. », in *L'Œil*, 25 juin 2010.
3 Brèves, « Thomas Grenon quitte la RMN pour prendre la direction du Muséum national d'histoire naturelle. », in *L'Oeil*, 22 décembre 2010.

exceptionnelle. [1]»

Le profil professionnel de H. Barbaret est relativement identique à son prédécesseur : il est diplômé de l'ENA et magistrat de la Cour des Comptes. Il a également été en poste au ministère de la défense, conseiller commercial pour l'ambassade de France en Inde. Il a été directeur général de la Cité de l'architecture et du patrimoine pendant sa préfiguration. Il décrit ainsi sa fonction d'administrateur général :

> *« Pour résumer, l'administrateur général a pour tâche de s'assurer que la "boutique tourne", que l'établissement fonctionne, dans tous les domaines (la sécurité-sûreté, le financement, la gestion des ressources humaines, le bâtiment lui-même, etc.), de manière à ce que le président, qui est le patron de l'établissement, puisse disposer d'un outil en état de marche. [2]»*

C'est, selon lui, bien grâce à la modernisation de l'Etat que les musées ont trouvé une nouvelle *« liberté »* de gestion :

> *« C'est la LOLF, en 2001, qui a vraiment installé et mis en pratique l'idée qu'une administration moderne, ce sont des gens responsables, qui ont des objectifs et qui doivent avoir une autonomie dans la gestion des moyens dont ils disposent. [3]»*

Voyons maintenant comment l'administrateur général évoque les objectifs de performance attachés au musée. Rappelons que ceux-ci sont issus du contrat pluriannuel passé avec l'Etat justifiant ses dotations et s'inscrivent dans la logique de la RGPP du calcul de l'efficacité des institutions publiques. Le contrat de performance

> *« fait apparaître des objectifs chiffrés : sur les recettes, sur le nombre de visiteurs, sur la proportion des moins de vingt-six ans parmi ces visiteurs, la fréquentation moyenne de l'auditorium, le projet social, toute la déclinaison opérationnelle de notre stratégie. [4]»*

1 Hervé Barbaret, « Le parcours d'un magistrat de la Cour des comptes. », in *Comptes et nouvelles, revue de l'association des magistrats de la Cour des Comptes*, 2008.
2 Laure Bordonaba et Hervé Barbaret, « Le musées et l'argent. Entretien avec Hervé Barbaret, administrateur général de l'établissement public du musée du Louvre. », in *Cahiers philosophiques n°124*, 2011, pp. 107-122
3 *Ibid.*
4 *Ibid.*

Hervé Barbaret reconnaît que *« les données quantitatives prévalent »* mais qu'elles s'élaborent dans *« le souci et la possibilité de les inscrire dans un contexte qualitatif. »* Mais ce contexte reste assez flou dans la manière dont l'administrateur l'envisage :

> *« le musée est au cœur de Paris, et si l'on souhaite qu'il soit au service de la nation, il faut qu'il puisse rayonner hors les murs. Il faut que le reste de la nation, et même de l'univers, puisse profiter de ses collections et des propos qu'il a pu rassembler en matière d'histoire de l'art. [1]»*

Cet appel au rayonnement national et universel renvoie à la manière dont nous avons caractérisé, au fil de notre discussion, le musée national dans son assise républicaine. Un caractère qui prend de nouvelles formes, diplomatiques en l'occurrence, comme le montre le projet de Louvre des Sables.

On a tenté de développer plus haut, avec l'aide de J. Rancière, que le discours économiste était une nouvelle forme de légitimation du pouvoir oligarchique, *« mariage du principe de la richesse et du principe de la science nouvelle qui fonde la légitimité oligarchique. [2]»* Partant, l'hypothèse est émise que le principe républicain se déplace d'un principe de police administrative vers celui d'une police du résultat comptable. Cette idée résonne de manière évidente dans les propos d'Hervé Barbaret. Quand il évoque la manière dont se négocient les objectifs de performance de l'établissement il déclare :

> *« Ce sont ensuite des débats assez techniques, assez pointus : nous allons discuter sur l'inflation, sur l'évolution de la réalité de nos charges... Au-delà de ces éléments très technocratiques, il y a un débat de philosophie politique. Celui qui décide, c'est le contribuable. Si le contribuable, à travers ses représentants, vote la loi de finances par laquelle on réduit la contribution versée par l'État aux musées, c'est un acte démocratique. Et dès lors, je ne le remets pas en cause, il serait vraiment malvenu de le discuter. Mais*

1 *Ibid.*
2 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*, p. 86

alors, si l'État cherche à réduire ou simplement à maintenir sa contribution, il faut que nous parvenions à compenser cette perte par le développement des ressources propres. Il nous faut trouver des moyens qui nous permettent de continuer : les contributeurs privés, ou l'usager lui-même par la tarification. [1]»

Outre le fait que l'administrateur général semble dire que le mode de suffrage électoral français est censitaire, il convient de relever la manière dont est confiée – de façon tautologique – la dimension technocratique aux experts ; l'expression démocratique est dès lors réduite à la délégation de la décision à des représentants et le visiteur ramené à sa participation financière. C'est le mariage entre les polices administrative et du compte, synthétisé dans le principe républicain, qui s'exprime ici. Nous partageons donc le point de vue d'Hervé Barbaret, il s'agit bien d'un débat de philosophie politique, dans lequel les lignes de partage sont celles de la définition du politique.

Nous en savons moins sur l'administrateur général du musée d'Orsay, Thierry Gausseron à l'heure où nous écrivons ; il dirige également le Comité de pilotage du musée. Pour la French-American Foundation, il fait partie des Young Leaders 2008[2] au même titre que d'autres jeunes talents de la réussite sociale (banquiers, présidents-directeurs-généraux et autres directeurs financiers). Titulaire d'une maîtrise de philosophie, il est également diplômé de l'Ecole Navale et de l'ENA. Il a été officier de marine avant de rejoindre l'Inspection générale des affaires sociales. Peut-être plus discret que ses confrères du Louvre, il s'exprime rarement dans la presse ou dans les revues spécialisées. On sait néanmoins qu'il ne déplore pas les prêts d'œuvres d'art en échange de contreparties financières. On lisait à propos de la tournée des pièces Impressionnistes du musée en 2010 :

« "Chaque fois, nous louons les tableaux. Cela nous rapportera entre 9 et 10 M€, qui serviront à payer leurs déplacements, leur entretien et surtout l'essentiel des travaux du

1 Laure Bordonaba et Hervé Barbaret (2011), *Article cité.*
2 http://www.french-american.org/leadership/young-leaders/decouvrez-youngleaders-2008.html

musée", précise Thierry Gausseron, l'administrateur général. [1]»

Tout comme à son confrère du Louvre, nous lui avons adressé une demande d'entretien qui est restée sans réponse.

Réflexions sur la logique gestionnaire

Globalement, il semble que la fonction de l'administrateur général dans les Etablissements Publics Administratifs soit bien une clé de compréhension du nouveau pôle décisionnel mis en place par la réforme des musées nationaux. Diplômés de l'ENA pour la plupart d'entre eux, on comprend la crainte qu'ils suscitent chez les conservateurs des musées. On assiste en effet à un transfert de pouvoir d'un pôle technocratique à un autre. La fonction des administrateurs généraux correspond en outre aux nouvelles formes de gestion du secteur public telle que la décrit la littérature consacrée aux principes de management dans la fonction publique[2] ; elles sont issues de la transformation des modes de gestion de l'Etat (LOLF et RGPP en particulier). Cette reconfiguration permet par ailleurs de comprendre comment se remodèle la tension entre le principe républicain et la question démocratique dans l'institution muséale.

Le premier effet de la logique gestionnaire de profit introduite dans le musée est, encore une fois, la manière dont les publics sont traités de manière quantitative, donc objective. Pour notre part, nous avons postulé sur le caractère insaisissable des publics. C'est d'ailleurs ce caractère problématique qui conduit à vouloir les objectiver par différents procédés. Pour la philosophie de l'Etat les publics sont, en fonction des époques, des sujets à éduquer ou à édifier esthétiquement, donc des objets, ou encore des masses ou des flux à canaliser. Quelle que soit l'approche développée, il est toujours

1 Eric Biétry-Rivierre, « Les trésors d'Orsay en tournée mondiale. », in *Le Figaro*, 5 décembre 2009.
2 Voir par exemple : Serge Alcian et Dominique Foucher, *Le management dans le service public*. 2002, Paris, Organisations, 446 p. et Annie Bartoli, *Management dans les organisations publiques*. 2009, Paris, Dunod, 405 p.

question d'extérioriser la question des publics, de la rendre objective ; c'est une lecture positive des publics qui est construite. Selon notre argumentation, le musée s'inscrit dans le principe républicain dans la mesure où celui-ci élabore l'existence des sujets politiques comme des objets représentés. Nous sommes bien conscients de la difficulté conceptuelle de porter une représentation négative des publics, on verra plus loin comment l'enquête de terrain nous a encouragé à adopter cette position. Cette théorie négative des publics a comme principal fondement celui de l'égalité des intelligences telle que la pense J. Rancière. Il l'applique d'ailleurs à la relation aux phénomènes culturels et artistiques dans l'essai *Le spectateur émancipé*. Le visiteur dans le musée n'est pas unique, il n'est pas objectivable. Le bien culturel muséifié *« ne s'adresse plus à aucun public spécifique, mais au public anonyme indéterminé des visiteurs de musées. [1]»* Une théorie négative des publics s'appuie également sur la nécessité dialectique de ne pas penser des faits mais des processus. Si les visiteurs sont objectivés, ils sont identifiés. Or les processus d'identification sont animés par leur force contradictoire, le refus des identités, le non-identique qui résiste à la réification[2]. C'est pour conjurer ce sort, cette perte d'efficacité politique, que les sciences sociales, et à leur suite le ministère de la Culture et les départements des publics des établissements, cherchent à établir une catégorisation sociale des visiteurs. Pouvoir les traiter scientifiquement, revient à les placer dans un processus d'objectivation. Penser les publics de manière indéterminée s'appuie alors, *a contrario*, sur la formule de T.W. Adorno en forme de défi épistémologique, selon laquelle *« la dialectique est la conscience rigoureuse de la non-identité. [3]»*

L'approche gestionnaire du public permet *a priori* de résoudre le problème de leur indéfinissabilité, ce que l'artifice langagier de l'emploi du pluriel, « les publics », n'a pas réussi à résoudre. En pure objectivité elle les quantifie en nombre et en capacité de payer leur droit d'entrée, puis de consommer dans les espaces commerciaux. Elle ne fait alors qu'entériner une objectivation qui était

1 Jacques Rancière (2008), *Opus cité*, p. 65
2 Voir par exemple : Theodor W. Adorno (1992), *Opus cité*. ; Max Horkheimer, *Théorie traditionnelle et théorie critique*. 1996, Paris, Gallimard, 324 p. ; John Holloway (2010), *Opus cité*.
3 Theodor W. Adorno (1992), *Opus cité.*

déjà à l'œuvre, tout en la déplaçant de la question sociale vers la gestion financière. Mais elle présente l'intérêt de s'exprimer de manière beaucoup plus concrète. Ainsi les contrats d'objectifs passés entre les musées et l'Etat évaluent une performance en nombre de visiteurs. Les administrateurs généraux se font alors le relais du contrôle de cette performance et traitent ainsi la question des publics à leur tour de manière quantitative. *« Et puis, il y a ce défi de pouvoir accueillir 12 millions de visiteurs d'ici 2014* [1]*»* déclare Hervé Barbaret. Cette préoccupation quantitative les pousse à être très attentifs aux politiques tarifaires. Sur la question des gratuités catégorielles, l'administrateur général du Louvre se demande : *« Était-ce une priorité ? Est-ce vraiment un axe majeur de la démocratisation culturelle ? Peut-être. Je n'en sais rien. Toujours est-il que certains choix ont été faits, et qu'ils sont assez onéreux.* [2]*»* Il n'est plus question ici pour lui d'en appeler au respect du choix démocratique des électeurs dont les représentants décrètent une gratuité catégorielle. Il paraît évident que quantifié dans une logique gestionnaire de rentabilité, le visiteur est de plus en plus perçu comme un client. On en veut pour preuve l'apparition dans l'organigramme du musée d'Orsay par exemple, d'un Département des publics et de la vente.

Une nouvelle forme d'objectivation des publics se met en place et vient troubler celle liée au principe républicain historique. La contestation de l'autorité des conservateurs dans le monde muséal est un signe éclatant de ce déplacement. Dans le *Livre blanc des musées de France*, on comprend que le prestige du corps de métier est abîmé. *« On entend encore souvent : "Quelle chance vous avez de faire ce métier !" Ce qui pourrait laisser supposer que le conservateur jouit encore d'un certain prestige ?* [3]*»* En cela, la situation des conservateurs rappelle celle des universitaires face aux réformes récentes de leurs cadres de travail. Et ce n'est sûrement pas pour rien, alors même qu'elle place les universitaires parmi les nouveaux intervenants menaçant leurs fonctions dans le musée, que l'AGCCPF énonce dans le même mouvement : *« Néanmoins, il est*

1 Gwénaëlle Loaëc, « Le Louvre. Hervé Barbaret relève les défis. » in *Le Télégramme*, 20 décembre 2009.
2 Laure Bordonaba et Hervé Barbaret (2011), *Article cité.*
3 AGCCPF (2010), *Revue citée*, p. 60

indispensable de réaffirmer de manière plus étroite les liens entre l'université, le monde de la recherche, les musées et le grand public. [1]» Ce dernier est d'ailleurs relativement absent du *Livre blanc*, six pages sur les cent-vingt-sept qu'en compte la revue, lui sont consacrées. Rassemblés sous les dénominations de *« public »*, *« publics »* et *« grand public »*, jamais d'usagers alors qu'il est question de *« service public »*, il convient toujours bien de les éduquer.

Le prestige s'est déplacé et fonctionne sur de nouveaux ressorts. La place des conservateurs est intéressante à ce titre, car si le corps de métier constate le déclin de son prestige, le musée en lui-même conserve le sien et adopte celui de la richesse en se mettant davantage du côté du luxe, ce que nous verrons par la suite. Il faut néanmoins admettre que la reconnaissance sociale repose désormais plutôt sur un rapport chiffré au monde, qu'à un titre administratif. Plus précisément, la place administrative entérine de manière plus évidente qu'auparavant la distribution des places dans les relations sociales basées sur l'économique. On doit d'ailleurs relever l'intéressement des équipes dirigeantes à la performance des établissements.

> *« Si l'établissement n'atteint pas ses objectifs, le contrat suivant réduira d'autant les moyens consentis. Par ailleurs, une part de la rémunération (environ 10 %) des dirigeants (le président et l'administrateur général) correspond à un intéressement symbolique si certains objectifs sont réalisés. [2]»*

Poussant la logique jusqu'au bout, le Louvre a même décidé de placer en bourse les bénéfices tirés du projet à Abu-Dhabi[3]. L'objet de la manœuvre financière est de créer un *« fonds de dotation »*, c'est-à-dire placer de l'argent sur les marchés financiers et n'en utiliser que les revenus[4]. On peut s'interroger sur la pertinence d'une telle mesure dans un contexte de crise financière aiguë. De l'intéressement financier aux placements boursiers, la nouvelle validation du discours oligarchique

1 *Ibid.*, p. 61
2 Laure Bordonaba et Hervé Barbaret (2011), *Article cité.*
3 Nathaniel Herzberg, « Le Louvre veut placer sur les marchés financiers l'argent d'Abu-Dhabi. », in *Le Monde*, 5 mars 2008.
4 Jean-Michel Tobelem (2010), *Opus cité*, p. 99

se précise, et s'apparente à une tendance ploutocratique.

A ce stade de l'argumentation, on peut préciser quelle est la logique gestionnaire en jeu, rappelant que la police administrative a également une ambition gestionnaire : canaliser l'expression politique. Il faut donc insister sur le fait que la logique de gestion qui se met en place dans les musées nationaux, que nous nommons la police du résultat comptable, est une gestion de profit, basée sur un rapport chiffré et financier au monde. Les nouvelles modalités administratives induites par la réforme permettent et favorisent la mise en œuvre de cette logique. Ainsi le passage d'une police administrative à une police du compte est le déplacement d'une logique gestionnaire administrative à une logique gestionnaire de profit. Il faut par ailleurs constater que la promotion de cette logique gestionnaire de profit appliquée au musée national est largement partagée. L'AGCCPF elle-même défend le rôle des conservateurs du patrimoine en tant que bons gestionnaires. Quand elle dénonce la mise en avant du travail scénographique et de ses professionnels, elle affirme qu'il *« convient (...) de mettre en garde les maîtres d'ouvrages sur les risques de dérive financière qui peuvent en résulter.*[1]*»* Ailleurs, c'est également la rigueur gestionnaire qu'elle met en avant en écrivant que *« pour les conservateurs, les créations hâtives de nouveaux Etablissements Publics, loin d'être la panacée des musées, contiennent en germe des augmentations importantes des coûts de fonctionnement pour les années à venir. »* L'AGCCPF affirme même que ces transformations statutaires sont *« contraires à l'esprit de la RGPP.*[2]*»* De la même manière, quand la Cour des comptes remet en cause dans le rapport de 2011 les résultats de dix années de mutations, ce n'est pas la logique gestionnaire qu'elle interroge[3]. Au contraire, elle soutient que celle-ci n'a pas encore trouvé son assise définitive dans le système muséal public.

> *« La véritable question qui se pose aujourd'hui aux musées nationaux n'est pas celle de l'autonomie culturelle et de gestion, à laquelle tous les acteurs du monde muséal se sont*

1 AGCCPF (2010), *Revue citée*, p. 61
2 *Ibid.*, p. 50
3 Cour des Comptes, *Les musées nationaux après une décennie de transformations, 2000-2010*. Mars 2011, 270 p.

ralliés de longue date. Elle porte plutôt sur les objectifs d'efficience qui doivent être attachés à la transformation statutaire. (...) Mais au-delà de son intérêt en termes de développement culturel, cette transformation statutaire n'était corrélée à aucune stratégie d'efficience. Il n'était pas attendu des nouveaux établissements publics qu'ils coûtent moins cher à l'Etat, et de fait, cela n'a pas été le cas. [1]»

De manière générale, il semble que toute approche gestionnaire a tendance à objectiver le fonctionnement du système muséal quantitativement. Cela transparaît par exemple dans l'ouvrage de Jean-Michel Tobelem sur la gestion muséale, dont nous reconnaissons par ailleurs toute la valeur et la pertinence. Si l'auteur met en garde le lecteur sur la spécificité non-lucrative des musées nationaux notamment, il semble que c'est toujours, en dernier lieu la réflexion comptable qui l'emporte. A ce titre la conclusion de l'ouvrage est intéressante :

« Les crises boursières, les incertitudes économiques et les menaces terroristes dans un monde instable marquent assurément la fin de l'exubérance des années 1990 dans le monde occidental (...). C'est à présent la crise économique des années 2008-2010 qui marque un changement de perspective, sur fond de crises écologiques, de mise en évidence des limites du libéralisme économique et de préoccupations relatives au développement durable. Ce recul de quelques années face au bouleversement que connaît l'univers des musées conduit à la nécessité de formuler un certain nombre de réflexions supplémentaires. Sur la question des ressources des institutions muséales, tout d'abord, qui tend à s'imposer avant d'autres considérations, on peut admettre que les musées n'ont jamais eu assez d'argent, qu'ils n'en ont pas assez actuellement et qu'ils n'en auront jamais assez. [2]»

La logique gestionnaire de profit place donc la question financière au centre de ses problématiques, ce qui est tout à fait pertinent, mais on peut regretter le manque d'une approche critique plus globale

1 *Ibid.*, p. 19
2 Jean-Michel Tobelem (2010), *Opus cité*, pp. 293-294

qui questionnerait cette logique. Celle-ci opposerait à la question financière le droit de répondre par des voies alternatives et questionnerait les fondements de la dynamique gestionnaire de profit. L'auteur continue, fermant toute perspective critique :

> *« Le modèle du musée global player appartiendrait-il déjà au passé (...) ? Seul l'avenir pourra le dire. Il semble quoi qu'il en soit qu'il n'y aura pas de retour en arrière : le musée fait partie de la société, il évolue au rythme de ses transformations. (...) Si il y a quelque audace ou blasphème à considérer le musée sous l'angle économique ou gestionnaire en relation avec les problématiques du marché, cette approche semble véritablement justifiée. (...) Cela permet au musée de se situer en tant que besoin sur le terrain d'un espace de négociation avec ses partenaires et son environnement. [1]»*

Si pour notre part nous ne soutenons pas à l'instar de Jean-Michel Tobelem des propositions concrètes, notre ambition est de situer le musée dans une critique spécifique entre question démocratique et principe républicain, de voir au-delà de sa forme réifiée. Il semble pertinent de ne pas partir des formes fétichisées que sont les problématiques gestionnaires pour mener notre analyse, mais plutôt de les restituer dans leurs fondements processuels. Ce développement conceptuel mène à une théorie critique de la société à travers celle du musée, *« la théorie critique de la société constitue, dans son ensemble, le développement d'un seul et unique jugement sur l'existence. [2]»* Il s'agit de replacer l'évolution du musée dans ses contradictions et ses tensions, ces dernières n'étant pas des effets collatéraux de l'institution muséale, mais les fondements sociaux qui l'animent. Ce sont des dimensions qu'une approche gestionnaire de profit, dont encore une fois on reconnaît la cohérence technique, ne peut percevoir qu'en se soumettant implicitement à une existence autonome de l'autorité et/ou du principe économique. Notre discussion, historique notamment, a montré que cette autonomie n'existait pas de manière transhistorique et qu'il

1 *Ibid.*, pp. 295-296
2 Max Horkheimer (1996), *Opus cité*, p. 62

convenait de penser l'autorité économique dans une approche processuelle.

Après avoir placé les musées nationaux dans une analyse en terme d'industries culturelles, mis en évidence le discours entrepreneurial qui s'y développe, qualifié la nouvelle logique gestionnaire de gestion de profit et présenté les déplacements d'autorité au sein de l'institution, le visage du musée-entreprise se précise et se perçoit dans un mouvement de déplacement. Ce qui anime la tension entre le principe républicain et la question démocratique, c'est la nécessité pour le premier de canaliser l'insaisissabilité troublante de la seconde. Répétons-le : le principe républicain, le principe de police, est déjà une volonté de gestion. Le musée public, constitué par l'institution muséale et l'espace qu'elle ouvre à un public indéterminé, est exemplaire pour observer cette tension. Comme notre discussion historique l'a montré, l'idée de musée s'appuie sur une ressource commune, la propriété publique des collections nationales établies en patrimoine, qu'il s'agit de mettre en visibilité. Celle-ci est organisée scientifiquement par un corps d'experts, selon les principes de la Raison éclairée, pour éduquer le public et lui conférer une identité commune. Plus récemment cette organisation scientifique cherche à organiser l'expérience esthétique. Cette nouvelle préoccupation continue de porter un projet social communautaire même si elle s'en défend. La gestion du public s'établit historiquement par l'autorité administrative de l'Etat qui distribue les places, de ceux qui organisent le musée à ceux qui le visitent, c'est la police administrative qui est le substrat du principe républicain. A la suite des premiers éléments apportés, on observe que cela s'est aujourd'hui déplacé dans une nouvelle distribution des places, soutenue par le nouveau visage de la police, devenue celle du résultat comptable. On assiste alors à des glissements importants, le patrimoine devient une marchandise, les visiteurs de musées deviennent des clients, l'autorité administrative devient l'autorité du profit, le modèle éclairé devient le modèle du marché. Posé en ces termes, gardant à l'esprit la teneur de notre discussion historique, on pressent dans ces glissements une certaine cohérence, nous y reviendrons. Il faut relever d'autre part que la place des visiteurs reste

centrale, malgré ces glissements importants, puisqu'il est toujours question d'en gérer la présence. Si une reconfiguration est à l'œuvre, elle n'exclut donc en rien la tension motrice entre ce que nous avons nommé le principe républicain et la question démocratique.

Selon nous, la nouvelle autorité gestionnaire doit être perçue comme un processus construit et en mouvement, et en aucun cas comme une forme définitive et autonome. Or, ce sont bien des facettes de ce processus que nous venons de décrire en considérant notamment les transferts d'autorité à l'intérieur des musées nationaux et les discours qui s'y développent. C'est cette analyse que nous poursuivrons et préciserons maintenant en s'intéressant aux nouveaux modes d'appropriation/expropriation des espaces muséaux, c'est-à-dire à la reconfiguration de la publicité de l'espace muséal.

Les nouvelles frontières de l'appropriation symbolique de l'espace muséal

Appropriation oligarchique ?

Expropriation publique ?

Appropriation oligarchique, expropriation publique : un champ de bataille

Si le musée est un espace public, il s'agit de comprendre qui s'y exprime et comment. En tant qu'institution républicaine on a vu qu'il participait à un principe de police et donc de partage du sensible et de sa reproduction. Cela renvoie aux problématiques propres à la publicité bourgeoise déterminant les droits et les modalités de chacun à s'exprimer politiquement. Dans le musée national c'est évidemment les fonctions identitaires du patrimoine national qui correspondent d'abord à une confiscation du politique, en inscrivant une finalité aux objets exposés et en définissant la légitimité de certaines pratiques culturelles par rapport à d'autres. Suspendant les œuvres, le musée national ne les offre pas tant à la contemplation universelle qu'elle leur confie une mission communautaire, que cette dernière soit esthétique ou pédagogique, articulée à la raison d'Etat. Mais une telle lecture ne doit pas laisser percevoir le musée comme un espace définitivement clos, au contraire. Son jeu contradictoire implique le mouvement dans la mesure où, dans le sillage de l'espace public bourgeois, évolue un espace public oppositionnel. Le musée national est un lieu manifeste de l'expression de cette tension, puisque l'ambition identitaire qui lui est attachée nécessite la présence d'un public large, toutefois on doit convenir que ce dernier n'investit pas forcément les objets exposés d'une représentation identitaire. L'ambition communautaire du musée est toujours bien présente de nos jours à en croire les déclarations du ministre qui affirme que *« La France est un musée ! (...) La France est un pays moderne, mais confronté à une crise : il a donc besoin de repères, d'être fier de son patrimoine, de son Histoire.*[1]*»* Où l'on retrouve les missions

1 Christophe Barbier et Annick Colonna-Césari, « Frédéric Mitterrand : "La France est un musée ! », in *L'Express*, 30 mars 2011

thérapeutiques du musée et du patrimoine, remèdes contre l'anomie sociale. Notons par ailleurs, ici aussi, un déplacement de la préoccupation républicaine. Quand les intellectuels de la Troisième République s'interrogeaient sur l'anomie sociale, c'était face à l'industrialisation et contre les troubles insurrectionnels, en d'autres termes face à l'organisation sociale liée à l'organisation du travail industriel et de la production de valeur, et, contre le scandale démocratique de leurs remises en cause politique. Aujourd'hui, quand bien même les crises financières présentent le champ économique dans une sphère autonome, la prise de position ministérielle indique le besoin d'un retour moral à l'Histoire et au patrimoine orchestré par les institutions de l'Etat. Si au contraire, on perçoit les crises économiques comme des crises de l'abstraction, et donc comme des crises de la domination sociale, l'appel aux repères moraux du patrimoine n'est pas tant un anachronisme qu'une manière de réaffirmer un ordre établi sur des *« abstractions réelles* [1]*»*, ce qui constitue une différence fondamentale de perspectives et d'analyses.

La présence du public est la raison d'être du musée public, or il faut reconnaître que le public est une part indéterminée et indéterminable au sein de celle-ci, elle pose donc la question démocratique à l'institution muséale. Appréhendée ainsi, la présence publique dans le musée national, plus qu'une marque de soumission aux pratiques dominantes, peut-être perçue comme une remise en question de celles-ci. L'enjeu est alors l'appropriation symbolique de l'institution, permettant ou interdisant un agir multiple. La sociologie des publics de musée insiste sur les écarts de capitaux culturels qui déterminent la manière dont cette appropriation est rendue possible. La dimension indéterminée des publics contrarie cette idée, admettant que plusieurs formes d'appropriation de l'espace muséal sont possibles. Demandons-nous dès lors en quoi la nouvelle configuration du monde des musées nationaux retravaille ces possibilités.

1 Jean-Marie Vincent (1987), *Opus cité,* p. 70

Appropriation oligarchique ?

Les effets les plus visibles dans l'analyse de la réforme des musées sont le renforcement, pour un groupe réduit, des mécanismes d'appropriation de l'institution. En cela, on peut parler d'une tendance à l'appropriation oligarchique. L'espace muséal lui-même s'ouvre à de nouveaux modes d'occupation. Ce sont également les biens culturels exposés dans le musée qui changent de statut symbolique. C'est dans ce même registre qu'on assiste également à un transfert des pôles d'autorité au sein de l'institution. Le musée national est ouvert à et légitimé par la déambulation publique depuis ses origines. Mais cette appropriation publique de l'espace muséal connaît une profonde mutation à travers les dispositions propres à *« l'occupation de domaine*[1]*»* introduites par leurs transformations statutaires en Etablissements Publics Administratifs, notamment à partir de 2003. Comme nous l'avons déjà mentionné, les édifices muséaux, et les espaces d'exposition eux-mêmes, se convertissent à l'occasion en des espaces de réceptions privées. C'est le besoin de dégager des ressources propres qui pousse les établissements à louer les espaces dont ils disposent. Le premier effet de ces locations est bien sûr de transformer temporairement un domaine public en un espace privé. Mais ce constat ne suffit pas, il convient également de se demander qui sont les clients de telles opérations et, au-delà de la transaction locative, quelles relations symboliques ces acteurs entretiennent avec l'institution muséale.

Louer les espaces muséaux est relativement onéreux. En 2008, la location du hall Napoléon du Louvre coûtait 62000 euro hors-taxe et un accès privé aux espaces d'exposition, 44000 euro hors-taxe[2]. Si on considère que le revenu salarial moyen était la même année de 18800 euro[3], de telles locations ne s'adressent évidemment pas au plus grand nombre. C'est d'ailleurs en tant que produit

1 Exemple : Article 28, Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003 portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie, consolidé en 2010 (Décret n° 2010-558 du 27 mai 2010 relatif à l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie)

2 Brochure « Réceptions Manifestations privées », *Musée du Louvre*, 2008

3 INSEE, Revenu salarial moyen et décomposition sur l'ensemble du champ salarié, 2008, insee.fr

de luxe, *« de prestige »*, que les établissements les vendent. En effet, les clients de telles locations sont des grandes entreprises qui y organisent des cérémonies de vœux par exemple[1], ou des organisateurs d'événements internationaux à fortes retombées financières[2]. Il convient en outre de rappeler que les tarifs de telles locations sont loin d'être transparents. Si nous avons pour notre part pu consulter un document publié par le musée du Louvre en 2008, il a été impossible de connaître les prix de locations des espaces muséaux dans les autres établissements. Les tarifs ne sont communiqués que sur demande de devis et, manifestement, celles que nous avons adressées dans le cadre de cette enquête n'ont pas parues dignes d'intérêt. Cela rappelle que le journal *Le Monde* écrivait avoir réussi à déterminer les recettes liées à la réception Eurosatory, 148000 euro, grâce à des *« informateurs.*[3]*»* Ce manque de transparence est lié, encore une fois, au fait que les établissements redoutent une critique d'ordre déontologique. Si elle n'en communique aucun tarif et renvoie aux directions des musées, la RMN-GP indique sans détour sur son site internet qu'il est possible de disposer d'une *« privatisation des espaces d'un musée.* [4]*»*

Ce que nous tenons à relever pour notre part, c'est le jeu contradictoire engagé par cette logique : les musées nationaux affirment d'un côté une ambition de démocratisation et de l'autre revendiquent une dimension prestigieuse – voire luxueuse – pour louer leurs espaces. Cela renvoie à l'idée d'une refeodalisation de l'espace public par la sphère privée, développée par J. Habermas. Cela implique également des traitements différents des publics, qu'ils soient visiteurs ou « locataires » comme nous le mentionnait un agent du musée d'Orsay cité précédemment :

> *« Voir des gens se balader dans le musée la coupe de champagne à la main, alors qu'on a fait la chasse aux mâcheurs de chewing-gum pendant la journée, ça te fait poser des questions. »*

1 On pense à l'événement déjà mentionné organisé par EDF au musée d'Orsay. Voir Clarisse Fabre, « Les musées nationaux sur les traces de l'entreprise. » in *Le Monde*, 6 mars 2005.
2 On pense cette fois à la réception organisée dans le cadre du salon de l'armement Eurosatory. Voir *Ibid*.
3 *Ibid.*
4 http://www.rmn.fr/francais/informations/questions-reponses

Le phénomène de la location d'espaces et les nouvelles dispositions d'appropriation symbolique du musée national qui en découlent, sont directement liées à la recherche de ressources propres. On pourrait donc les percevoir comme des phénomènes nécessaires et restant à la marge de l'activité muséale. Toutefois, mises en perspective avec le développement du mécénat, ces nouvelles formes d'appropriation du musée deviennent centrales, la mise à disposition d'espace étant une des contreparties offertes aux entreprises mécènes. Cela signifie que les mécènes se voient offrir une part symbolique de plus en plus importante du musée et y affirment en outre une présence physique, un rapport de propriété déléguée. Celui-ci n'est pas sans rappeler les mécanismes d'appropriation des établissements culturels développés par les classes sociales supérieures tels que les décrivent notamment les enquêtes sociologiques de Michel et Monique Pinçon-Charlot[1]. Par exemple, ces mécanismes se développent dans des liens personnels et privilégiés avec le sommet de la hiérarchie muséale, permettant l'accès à l'espace muséal lors des jours de fermeture. Ces mécanismes sont désormais renforcés par une assise administrative et contractuelle, et non plus par des réseaux informels propres aux capitaux sociaux. De plus, les noms des entreprises mécènes peuvent être inscrits sur le cartel d'un bien culturel dont elles ont financé l'achat ou dans les salles dont elles ont financé la restauration. Ainsi, la galerie d'Apollon du Louvre expose le nom de son mécène, le pétrolier Total, gravé dans la pierre. Certains redoutaient même que la prestigieuse galerie royale soit rebaptisée en Galerie Total Apollon[2].

Nous avons déjà remarqué que les services de recherche de mécénat du ministère et des établissements mettaient en avant les retombées prestigieuses de telles opérations pour convaincre les mécènes potentiels. Il en va de même pour la RMN-GP qui évoque sur son site internet des *« visites privilèges et événementiels de prestige »*, une *« visibilité médiatique forte et de prestige »*

1 Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Grandes fortunes : dynasties familiales et formes de richesses en France*. 2006, Paris, Payot, 428 p.

2 Magali Jauffret, « Du Louvre à Beaubourg, une dérive commerciale vécue de l'intérieur. » in *L'Humanité*, 28 juillet 2011.

et la possibilité de *« signer de sa marque un événement culturel majeur. [1]»* Enfin, les mécènes se voient offrir un accès gratuit au musée, ce qui mis en relation avec les tarifications à la hausse des prix d'entrées, engage également la question de l'appropriation symbolique de l'institution. Toutes les missions de recherche de mécénat mettent en avant la mise à disposition de *« laissez-passer coupe-file à offrir à vos collaborateurs, vos clients et vos partenaires. [2]»* L'offre d'un mode d'accès facilité au musée est systématiquement présenté comme l'offre d'un « privilège » dans les documents de recherche de mécènes. Ici encore, la transparence n'est pas de mise. Il est difficile de savoir à qui les musées accordent la gratuité dans le cadre des opérations de mécénat, et c'est principalement par voie de presse qu'on connaît ces dispositions. Ainsi on apprend au détour d'un article sur la restauration de la Galerie d'Apollon que les *« heureux salariés de Total [vont] disposer de privilèges que leur envieront bien des citoyens : pendant dix ans, et sur présentation de leur badge, les "Total" pénétreront gratuitement dans le plus beau musée du monde. [3]»* Comme mentionné plus haut, cela est également le cas pour les entreprises Accenture, Crédit Lyonnais et Ernest & Young[4].

Le manque de transparence concernant ces liens renforcés entre musées nationaux et grandes entreprises a deux origines issues de l'idée même du privilège. D'une part, le privilège est marqué du sceau du secret, c'est le fait d'être privilégié qui implique celui de connaître l'avantage privilégié, de fait, ceux qui ne disposent pas du privilège ne peuvent partager le secret, l'intimité du privilège. D'autre part, ce manque de transparence est lié à la contradiction éclatante entre une institution qui se revendique publique et qui permet pourtant sa privatisation. Dans un espace marqué par la tension exercée par la question démocratique, il convient de ne pas afficher, voire de cacher, les modalités d'appropriation privilégiées pour effacer leur caractère oligarchique. La forme du musée-

1 « Etre au cœur de l'événement », rmn.fr/français/mecenat, 2011.
2 Dossier d'appel à mécénat pour une OIPM (Œuvre d'intérêt patrimonial majeur), « Paul Cézanne, Le Festin », *Musée d'Orsay*, 10 p.
3 Armelle Héliot, « Un mécène indispensable et vigilant. », in *Le Figaro*, 26 novembre 2004.
4 Elisabeth Lebovici, « Le Louvre gratuit pour ses mécènes. », in *Libération*, 11 janvier 2005.

entreprise engage donc des relations privilégiées avec de grandes entreprises : que se soient en leur louant des espaces, en leur mettant des espaces à disposition comme contreparties, en leur offrant un accès facilité. On voit donc comment se formalise administrativement et contractuellement, à partir d'une relation commerciale, les nouvelles formes d'appropriation symbolique de l'institution.

Cette relation entre le musée national et les grandes entreprises est également renforcée par la mise en place de Conseils d'administration dans les EPA. Les décrets qui établissent ces nouveaux statuts marquent la naissance de ces Conseils, présidés par les directeurs d'établissements, et qui se voient placés au-dessus des Conseils scientifiques d'un point de vue décisionnel. On a vu qu'à cette occasion s'opéraient des transferts d'autorité à l'intérieur des musées nationaux, voyons maintenant qui siège dans ces Conseils d'administration, à partir de l'exemple du Musée d'Orsay. L'article 14 de son décret de transformation en EPA mentionne que son président *« préside le conseil d'administration et dirige l'établissement. [1]»* Ce Conseil centralise, délibère et ratifie toutes les prises de décisions concernant la vie de l'établissement. Ses attributions sont détaillées dans seize alinéas allant de *« la politique scientifique et culturelle »* au *« budget et ses modifications »*, en passant par les *« autorisations d'occupation et d'exploitation du domaine public »*, *« le règlement intérieur de l'établissement et les règlements de visite des musées »* ou encore *« les conditions générales d'emploi et de rémunération des agents contractuels. [2]»* C'est donc l'organe décisionnel le plus important dans l'institution. L'article 15 mentionne la composition de ce Conseil ; il est formé de quatorze membres (dix-neuf au musée du Louvre) dont *« six personnalités choisies en raison de leur compétence ou de leur fonction, dont une en raison de sa connaissance des publics des musées nationaux, désignées par arrêté du ministre chargé de la culture. [3]»* On est d'abord interpellé par le déséquilibre : six personnes sur quatorze, dont une seule personne sur les six doit avoir une connaissance des problématiques liées à la présence des visiteurs. D'autre part, on doit relever le

1 Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003, consolidé en 2010, portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie.
2 Article 20, *Ibid.*
3 Article 15, *Ibid.*

mode de désignation discrétionnaire qui est mis en place, alors que d'autre modalités auraient pu être imaginées : vote des personnels, des représentants syndicaux, ou encore, des visiteurs eux-mêmes.

Ces nominations de personnalités extérieures renforcent une appropriation oligarchique des établissements muséaux, ce qui paraît à première vue contradictoire puisqu'ils ouvrent l'institution sur le monde extérieur. Il suffit pour constater ce renforcement de consulter les arrêtés de désignations de ces personnalités. Au Louvre par exemple, on trouve les nominations successives de présidents-directeurs-généraux de grandes entreprises tels que Henri de Castries (AXA), Thierry Desmarest (Total)[1], Louis Schweitzer (Renault)[2], Denis Jeambar (Editions du Seuil)[3]. Ces nominations en fonctions de *« compétences »* posent la question de l'estimation de ces dernières. En l'occurrence, si ces personnes disposent de compétences c'est avant tout celles liées à la gestion marchande. Toujours au Louvre, on retrouve des personnalités déjà évoquées dans ces pages. Mentionnons Denis Olivennes, pourfendeur de la gratuité, ancien dirigeant de la FNAC et président-directeur-général d'Europe 1[4], Marc Fumaroli académicien et auteur de *L'Etat culturel*, ou encore Jacques Rigaud, fonctionnaire historique du ministère des Affaires Culturelles, ancien président-directeur-général de RTL et ancien président de l'Association pour le Développement du Mécénat Industriel et Commercial (ADMICAL)[5]. De la même manière, on trouve au conseil d'administration du musée d'Orsay l'écrivain Jacques Attali, Antoine Gosset-Grainville de la Caisse des Dépôts et Consignations, le conseiller du président Sarkozy et président du groupe Banque Populaire – Caisse d'Epargne François Pérol[6]. Il en va de même au conseil d'administration de la

1 Journal officiel de la République française, Arrêté du 25 mai 2011 portant nomination au conseil d'administration de l'Etablissement public du musée du Louvre
2 Journal officiel de la République française, Arrêté du 23 mai 2005 portant nomination au conseil d'administration de l'Etablissement public du musée du Louvre
3 Journal officiel de la République française, Arrêté du 11 mars 2008 portant nomination au conseil d'administration de l'Etablissement public du musée du Louvre
4 Journal officiel de la République française, Arrêté du 16 mars 2011 portant nomination au conseil d'administration de l'Etablissement public du musée du Louvre
5 Journal officiel de la République française, Arrêté du 8 octobre 2007 portant nomination au conseil d'administration de l'Etablissement public du musée du Louvre
6 Journal officiel de la République française, Arrêté du 9 septembre 2010 portant nomination au conseil

RMN-GP où siègent par exemple Patricia Barbizet, directrice générale d'Artémis (holding de François Pinault) et Pierre Mariani président du comité de direction de Dexia[1].

Il est bien légitime de s'étonner de la présence de ces hommes et femmes d'affaires dans les musées nationaux et à la RMN-GP, d'autant qu'ils siègent dans l'organe décisionnel le plus important de ces établissements. Quand bien même leur participation est honorifique, ils ne sont pas rémunérés et seuls leurs frais liés à cette fonction sont pris en charge, leur présence exprime une certaine mainmise oligarchique sur le système muséal. En outre, cela met en évidence sous un autre angle que les institutions de l'Etat sont davantage des relais du pouvoir économique que des remparts contre celui-ci. Loin de leur image de sanctuaires républicains les musées nationaux apparaissent comme les lieux du prestige culturel et de l'ostentation de richesse. C'est à une certaine mutation de la « culture cultivée » que l'on assiste, celle-ci s'affirmant davantage du côté du luxe que d'une supposée austérité républicaine. Le musée national est définitivement loin d'être, selon une représentation classique, la chasse-gardée et poussiéreuse du corps de métier spécialisé des conservateurs des collections nationales.

Un dernier élément vient appuyer ce constat, s'inscrivant à nouveau dans le besoin pour les musées de développer des ressources financières. Taillée sur mesure pour les bâtiments parisiens en quai de Seine, dont font partie les musées du Louvre et d'Orsay ainsi que les galeries du Grand Palais, une nouvelle disposition du Code du patrimoine permet l'installation de bâches publicitaires sur les parties des bâtiments classés en cours de restauration[2]. Le même Code interdit l'affichage publicitaire sur les monuments historiques mais aussi dans un périmètre qui les entoure. On pourrait s'interroger sur la privatisation de l'espace visuel public, une analyse qui ne manquerait pas d'intérêt, mais c'est plutôt le choix des annonceurs par les musées qui nous intéresse. Au musée d'Orsay, côté

d'administration de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie

1 Journal officiel de la République français, Arrêté du 21 mars 2011 portant nomination au conseil d'administration de l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées

2 Décret n°2007-645 du 30 avril 2007 pris pour l'application de l'article L. 621-29-8 du code du patrimoine.

Seine, les parfums des marques Chanel et Yves-Saint-Laurent se sont affichés sur 270 m² avant de laisser la place à la marque Burberry[1]. Le Louvre quant à lui affichait les montres Breguet et organisait l'exposition « Breguet au Louvre. Un apogée de l'horlogerie européenne » (25 juin, 7 septembre 2009). Si le cas des bâches publicitaires est une illustration de l'inscription des musées dans la consommation, ce ne sont pas n'importe quels biens de consommation qui y sont consacrés. Ce sont ceux issus de l'industrie du luxe, signe du type de prestige que les musées nationaux, comme les annonceurs, souhaitent mettre en avant[2]. Ces différents exemples – accès privilégiés des mécènes, privatisation de l'espace muséal, personnalités nommées dans les Conseils d'administration, choix d'annonceurs publicitaires de luxe – précisent à nouveaux la nature de la forme oligarchique qui est en jeu. Situé du côté de la richesse et de son ostentation, l'appropriation oligarchique de l'institution et de l'espace muséaux, s'apparente à une confiscation ploutocratique. Cela nous renseigne par ailleurs quant aux glissements qui s'opèrent dans la forme du musée-entreprise. On passe d'une appropriation administrative, fondée sur l'expertise et le communautaire, à une appropriation financière, alimentée par le prestige du musée et la puissance liée à la richesse monétaire.

Expropriation publique ?

Le problème posé par ces nouvelles formes d'appropriation des institutions muséales est renforcé par ce qui s'apparente dans le même temps à des dispositions d'expropriation publique. Bien sûr par définition, une appropriation oligarchique est déjà une expropriation du plus grand nombre. Mais on doit relever certains éléments tournés vers les visiteurs des musées qui selon nous marquent des formes de dépossession, ou en tout cas des obstacles à leurs modes d'appropriation. Le premier élément sur lequel on doit revenir concerne la politique tarifaire des musées nationaux devenus

1 Florence Evin et Laurence Girard, « La publicité s'installe sur les bâtiments. », in *Le Monde*, 27 janvier 2011.
2 Voir à ce sujet : Lucien Karpik (2007), *Opus cité*.

EPA. Les tarifs des droits d'entrée dans les musées sont à la hausse, ce que le *Journal des Arts* qualifie de *« dommage collatéral de l'autonomie des établissements. [1]»* La tendance engagée par le musée du Louvre s'est généralisée : remise en cause des principes de gratuités catégorielles et hausse des tarifs. Cela même au moment où les établissements mettaient en place des dispositifs de gratuité pour leurs mécènes. On aimerait ici insister sur une contradiction qui semble fondamentale dans la manière dont sont présentées les politiques tarifaires.

En 1967, Malraux déclarait à l'Assemblée Nationale : *« Il faut bien admettre qu'un jour on aura fait pour la culture ce que Jules Ferry a fait pour l'instruction : la culture sera gratuite. [2]»* Cette référence à J. Ferry est bien ambiguë si l'on considère l'école obligatoire comme un moyen d'acculturation républicaine et patriotique, ce que le musée pensé par la Troisième République était également comme nous l'avons vu. Mais restons-en à la question tarifaire. Aujourd'hui, le ministère de la Culture comme la plupart des directions de musées s'oppose au principe de gratuité. Dans un contexte où les établissements se doivent de générer leurs ressources propres, la billetterie est un élément essentiel. Il est alors difficile pour eux de ne pas penser les entrées gratuites et réduites comme un manque à gagner. En 2005, Henri Loyrette défend l'augmentation des tarifs du Louvre en affirmant que *« l'entrée au Louvre coûte moins cher qu'une place de cinéma. [3]»* Outre le fait que le choix de la comparaison soit intéressante, nous avons vu plus haut que l'enquête à laquelle il se réfère montre précisément le contraire[4].

Pour notre part, nous proposons de pousser la réflexion un peu plus loin. Si la gratuité d'accès aux musées est bien un manque à gagner pour les établissements engagés dans une logique gestionnaire de profit, il convient d'interroger la dimension idéologique de la question. Evoqué plus haut parmi

1 Sophie Flouquet, « L'entrée au musée toujours plus chère. », in *Le Journal des Arts*, 21 janvier 2011.
2 Journal Officiel, Débats Assemblée Nationale, n°94, 10 novembre 1967, pp. 4759-4761
3 Clarisse Fabre, « Henri Loyrette, président du Louvre : "L'entrée au Louvre coûte moins cher qu'une place de cinéma à Paris." », in *Le Monde*, 16 janvier 2005.
4 Bruno Maresca, « Quel "prix" pour le Louvre ? La stratégie tarifaire au service de l'élargissement du public. » *Crédoc*, novembre 2004.

des éléments contextuels à la réforme des musées nationaux, nous avons vu comment le gouvernement prenait position à l'occasion de la loi dite Hadopi, suivant les conseils d'un entrepreneur culturel, pour les industries culturelles. Le rapport qui préconisait la répression de l'échange de fichiers culturels sur internet était écrit par Denis Olivennes, auteur de *La gratuité c'est le vol*[1] et que nous avons retrouvé au Conseil d'administration de l'établissement du Louvre. Les prises de positions contre la gratuité dans le domaine culturel ne datent pas de cet événement. En 2004 déjà, le ministre Renaud Donnedieu de Vabres s'attaquait au *« mythe de la gratuité »* et déclarait :

> *« J'entends dénoncer et battre en brèche ce nouveau mythe. (...) C'est précisément pour préserver la liberté que je me bats. (...) D'abord, ne pas s'interdire d'interdire. L'arsenal juridique existe pour faire respecter le droit. Il faut l'appliquer sans faiblesse. Surtout quand il a valeur d'exemple. (...) Ce n'est pas une bataille d'arrière-garde. Nous sommes les pionniers d'un nouveau combat pour la liberté et pour la culture. L'un de ces combats dont Victor Hugo disait : "Il porte l'homme à l'homme et l'esprit à l'esprit." [2]»*

C'est une prise de position forte que livre alors le ministère. Mais ce combat de l'avant-garde ministérielle n'a en fait pas d'autre ressort qu'une idée reçue, ou une idéologie, comme l'énoncent les enquêtes qui affirment que l'échange gratuit de biens culturels stimule l'offre et donc la création[3]. Au-delà des intérêts financiers des industries culturelles en jeu – qui font passer l'idée reçue au statut d'idéologie – se développe un principe selon lequel ce qui est gratuit n'a pas de valeur. L'accès au plaisir esthétique se doit d'être pensé comme un coût à payer. Une idée qui est même partagée par Marie-Christine Labourdette, directrice des Musées de France quand elle rend compte de l'expérimentation de la gratuité dans les musées nationaux, expérimentation qu'elle soutient pourtant :

> *« Mais il n'est pas question d'entrer dans un musée comme dans une galerie marchande,*

1 Denis Olivennes (2007), *Opus cité*.
2 Renaud Donnedieu de Vabres, « La piraterie sur internet, crime contre l'esprit. », in *Le Monde*, 19 juin 2004.
3 Voir par exemple : Annelies Huygen, *Ups and down. Economic and cultural effects of file sharing on music, film and games*. 2009, Amsterdam, TNO, 128 p.

pour faire sécher son parapluie pendant une averse en regardant trois tableaux. Un billet sera délivré, pour donner au jeune l'impression d'être en quelque sorte invité après une démarche volontaire de sa part. Ce ne sera pas l'acte gratuit de consommation que vous craignez. [1]»

La gratuité a bien été étendue aux visiteurs de moins de 26 ans dans les musées nationaux. Mais un rapport rendu la même année[2], si il reconnaît les avantages de la gratuité en terme d'ouverture pour des publics aux *« origines sociales modestes »*, énonce :

« Les résultats de l'expérimentation menée en 2008 n'ayant pas été totalement probants, la mission considère qu'il serait pertinent de convenir d'une clause de rendez-vous un an après la mise en œuvre de la gratuité partielle afin d'en évaluer les effets, notamment quant à la composition sociologique du public. En effet, la gratuité n'est pas une fin en soi. »

D'autres arguments pourraient être mis en avant pour souligner le caractère idéologique de la condamnation de la gratuité. S'exprimant au Louvre même, Maurice Godelier déclarait par exemple :

« [Il existe] des objets dont vous allez donner les bienfaits, sans les donner eux-mêmes. Vous devez les garder pour les transmettre. C'est un don, mais pas entre vivants contemporains ; ce que vous allez donner entre vivants contemporains, c'est le bénéfice de leur usage. (...) Tout n'est pas à vendre dans la réalité humaine, c'est-à-dire que même dans le monde dominé par le marché où nous vivons, il y a des limites à la mercantilisation des rapports sociaux, y compris de la personne humaine, dans ses parties et ses membres. [3]»

Une réflexion qui s'inscrit évidemment dans la lignée des travaux de l'anthropologue sur le don et les échanges de l'immatériel[4]. On pense également à l'essai de l'homme de théâtre Jean-Louis Sagot-

1 Commission des Finances, de l'Economie générale et du Plan. *Mission d'évaluation et de contrôle, musée du Louvre*, 19 février 2009, p. 13

2 Nicolas Perruchot, Richard Dell'Agnola, Marcel Rogemont (2009), *Rapport cité*.

3 Maurice Godelier, in Louvre, conférences et colloques, *Institutions culturelles au plus près du public*, 2002, Paris, La Documentation française, pp. 140,142

4 Voir notamment : Maurice Godelier, *L'énigme du don*. 1996, Paris, Fayard, 315 p. et Maurice Godelier, *Au fondement des sociétés humaines*. 2007, Paris, Albin Michel, 292 p.

Duvauroux *De la gratuité*[1], qui radicalise la pensée de M. Godelier : il y défend le principe de gratuité comme une opposition fondamentale aux principes du marché. On doit aussi faire référence à François Mairesse, lui-même directeur de musée en Belgique, qui pose la question du droit d'entrée dans la perspective du don et écrit notamment :

> *« Ces deux points de vue [pour ou contre la gratuité des musées], apparemment inconciliables, présentent cependant un trait commun que l'on pourrait définir comme une conception relativement restreinte de la participation du visiteur au sein du débat. Somme toute, il revient à ce dernier d'accepter ou non les termes d'un échange qui lui est imposé et dont le contrat repose sur des règles claires mais peu modulables : payer et obtenir le droit de visiter le musée ou refuser et rester à l'extérieur. En tout état de cause, il n'y a pas de discussion sur le prix – mis à part quelques cas exceptionnels engendrant le remboursement de la prestation, s'apparentant à une sorte de garantie "satisfait ou remboursé" en vigueur plus ou moins tacitement au sein du marché. [2]»*

Ces différentes références, montrent qu'il est possible de développer une réflexion différenciée sur le principe de gratuité. La gratuité pour les personnes de moins de 26 ans était récemment louée par le ministère de la Culture qui affirmait qu'elle *« facilite l'accès aux lieux culturels [3]»* Mais la précédente ministre déclarait fermement pour sa part : *« Je suis contre la gratuité pour tout le monde tout le temps, on s'est rendu compte que ça ne renouvelle pas les publics, alors que les jeunes n'y viennent pas spontanément. [4]»* Remarquons que les résultats de l'expérimentation de la gratuité auxquels se réfère la ministre n'ont pas été publiés entièrement mais seulement de manière partielle dans les rapports que nous avons cités. On se souvient que l'administrateur général de

1 Jean-Louis Sagot-Duvauroux, *De la gratuité*. 2006, Paris, L'Eclat, 216 p.
2 François Mairesse, « Le droit d'entrée au musée dans la perspective du don. », in La lettre de l'OCIM, 2007, pp. 23-30
3 Communiqué du ministère de la Culture et de la Communication, *Frédéric Mitterrand étend la gratuité des musées et des monuments nationaux à tous les jeunes qui résident dans l'Union Européenne, quelle que soit leur nationalité*. 31 juillet 2009
4 Pierre Mathieu, « Christine Albanel : "Le musée sera gratuit pour les jeunes." » in *La Dépêche*, 22 mars 2009.

Versailles Denis Berthomier déclarait quant à lui : *« dire que la croissance des tarifs nuit à la démocratisation culturelle est un non-sens. [1]»* Celui du Louvre, cité plus haut, recadrait clairement la question dans une préoccupation financière : *« Est-ce vraiment un axe majeur de la démocratisation culturelle ? Peut-être. Je n'en sais rien. Toujours est-il que certains choix ont été faits, et qu'ils sont assez onéreux. [2]»*

Ce que l'on observe, c'est que dans le même mouvement la gratuité est louée comme un moyen d'accès facilité aux lieux culturels et critiquée comme une dévalorisation des biens et des pratiques culturelles. De la même manière, les directions de musées nationaux s'emploient à expliquer que les hausses de tarifs n'ont pas d'effets prohibitifs pour les publics, alors même qu'elles vantent le « privilège » de l'accès gratuit à leurs mécènes. Ces prises de position contradictoires permettent d'abord d'insister sur la dimension idéologique du débat. Quand bien même la gratuité est concédée par petites tranches, le ministère affirme que ses résultats ne sont pas probants. Mais il reste que, de manière générale, le débat sur la gratuité dans les échanges culturels est parasité par les intérêts des industries culturelles. Or il apparaît à travers les prises de position des directions d'établissements que c'est également en terme de manque à gagner que les musées nationaux doivent aborder la question de la tarification. Autrement dit, les musées nationaux et le ministère, bien qu'ils s'en défendent, évaluent désormais les visiteurs de musée comme des clients, de la même manière que les industries culturelles évaluent leur clientèle. Claude Fourteau écrit quant à elle :

> *« La passion n'est jamais bien loin dans la controverse qui oppose les tenants de la gratuité à ceux du paiement de l'accès aux biens culturels, et les arguments échangés frappent plus souvent par le poids des convictions que par le recours à la preuve. La faiblesse et la force du sujet résident là, dans l'émotivité qui empreint la problématique du couple gratuité-culture et qui est elle-même à prendre en compte comme un signe de la puissance de son*

1 Sophie Flouquet, « L'entrée au musée toujours plus chère. », in *Le Journal des Arts*, 21 janvier 2011.
2 Laure Bordonaba et Hervé Barbaret, « Le musées et l'argent. Entretien avec Hervé Barbaret, administrateur général de l'établissement public du musée du Louvre. », in *Cahiers philosophiques n°124*, 2011, pp. 107-122

objet et des valeurs qu'il recouvre. [1]»

Pour la chercheuse, ancienne responsable de la politique des publics du Louvre, la gratuité doit s'accompagner d'un souci particulier de médiation. Mais ce n'est pas tant cette conclusion que l'on retiendra. Ce qui est intéressant c'est qu'elle évoque la *« controverse »* et la *« passion »* qui entourent la question. Car c'est bien ainsi que l'on doit envisager l'intérêt même du débat. Malgré la pertinence évidente de l'analyse du principe de gratuité dans les musées par C. Fourteau, son approche cherche à dépassionner la question en l'analysant scientifiquement, en replaçant les capitaux culturels au centre de la question de l'accès au musée. On comprend bien sûr que cela relève d'un intérêt central pour une évaluation de la politique des publics dans les musées. Dans le même temps, sortir la question de la controverse, c'est aussi commencer à en éluder la dimension politique. Car rappelons comment appréhender cette dernière, la politique est

> *« la rencontre de deux processus hétérogènes. Le premier est celui du gouvernement. Il consiste à organiser le rassemblement des hommes en communauté et leur consentement et repose sur la distribution hiérarchique des places et des fonctions. Je donnerai à ce processus le nom de police. Le second est celui de l'égalité. Il consiste dans le jeu des pratiques guidées par la présupposition de l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui et par le souci de la vérifier. Le nom le plus propre à désigner ce jeu est celui d'émancipation. [2]»*

Pris dans les termes de notre discussion, la question de la gratuité et sa mise en débat, est une des manifestations de la tension politique propre aux musées nationaux, que la modernisation de leurs modes de gestion a ravivée et reconfigurée. Le fait que la question des politiques tarifaires ait soulevé des objections marque l'activation de la question démocratique dans l'espace muséal, en l'occurrence le refus d'une expropriation publique. De plus, ces objections se sont développées en dehors des cadres établis du monde muséal et en opposition avec les directions d'établissements et

1 Claude Fourteau, « La gratuité, point aveugle des politiques culturelles. », in *La Lettre de l'OCIM*, 2007, pp. 15-22
2 Jacques Rancière (2004), *Opus cité*, p. 112

le ministère. Elles sont bien la trace d'un espace public oppositionnel, et qui plus est, posent frontalement la question d'une abstraction des rapports sociaux basée sur la valorisation monétaire. On pourrait ajouter à cela, les milles astuces que développent les visiteurs pour resquiller le droit d'entrée, qui sont par définition non quantifiables. C'est d'ailleurs ce que l'on peut comprendre à travers les dires d'une contrôleuse du musée d'Orsay que nous avons rencontrée en 2009 :

« Si on est là, c'est bien pour empêcher les gens de resquiller. Et ils sont nombreux, à nous présenter des documents qui sont censés leur donner le droit à une entrée gratuite.

- Et que faites-vous face à un visiteur qui essaie de tricher ?

- C'est difficile à dire... Je pense qu'on ne réagit pas tous de la même manière. Certains sont très stricts, d'autres plus coulant...

- Et dans votre cas ?

[Elle rit avant de répondre]

- Je suis désolée, je préfère ne pas répondre à cette question. »

D'autres éléments peuvent être mis en avant concernant la manière dont les directions d'établissements mettent en place, peut-être malgré elles, des dispositifs d'expropriation publique. A ce titre, on pense à l'interdiction de photographier que certains établissements tentent ou ont tenté d'instaurer et qui a tendance à se généraliser. En 2005, le musée du Louvre décide d'interdire les prises de vues photographiques dans l'établissement. Face à l'impossibilité de tenir la mesure, elle est finalement abandonnée un peu plus tard. En 2010, le musée d'Orsay établit à son tour l'interdiction de photographier dans les salles de l'établissement et maintient la mesure malgré la critique des agents de surveillance qui affirment que la mission est impossible et dégrade nettement leurs relations avec les visiteurs. En juin 2010, le député Patrick Beaudouin (UMP) adresse une question écrite à ce propos au ministre de la Culture :

« Le musée d'Orsay vient de mettre en place une interdiction générale. Ces interdictions

sont généralement présentées comme inspirées par le souci du confort du visiteur et de la fluidité des visites, même si beaucoup y voient aussi, sinon davantage, des motivations pécuniaires. Ces décisions soulèvent un certain nombre de questions. Il est permis de s'interroger sur la légitimité d'interdire la reproduction d'œuvres appartenant au patrimoine public, par des visiteurs ayant payé leur billet. [1]»

La réponse du ministre est publiée l'année suivante :

« La diffusion croissante des appareils photographiques numériques, notamment ceux intégrés aux téléphones portables, a amené des changements dans les pratiques des visiteurs des musées et monuments, qui sont aujourd'hui beaucoup plus nombreux à prendre des photographies. De plus, certaines de celles-ci sont ensuite utilisées sur des sites Internet ou des blogs. L'utilisation de flashs, nuisibles pour la conservation des œuvres malgré leur interdiction, et les difficultés de circulation des visiteurs devant les œuvres les plus emblématiques portant préjudice au confort de la visite de l'ensemble des publics ont conduit le musée d'Orsay à prendre cette décision qui a d'ailleurs été bien accueillie par les agents de surveillance. [2]»

Il ressort de cette déclaration le besoin de contrôler les *« pratiques des visiteurs. »* A notre connaissance il n'existe pas d'étude conclusive sur l'effet néfaste des flashs sur les œuvres. Comme l'écrivent les muséologues et juristes Serge Chaumier et Véronique Parisot :

« Beaucoup écartent l'usage du flash prétextant de façon un peu rapide que c'est par souci de conservation préventive. La raison avancée est rarement la justification réelle, alors que le confort des autres visiteurs est le plus souvent en jeu. [3]»

Pour le ministre il faut également se prémunir d'une publication de ces images sur internet. On comprend mal pourquoi, étant donné que les œuvres exposées aux musées d'Orsay comme au musée du Louvre ne sont pas soumises au code de la propriété intellectuelle. Celle-ci passe dans le

1 Journal officiel de la République française, *Question 81937 de M. Patrick Beaudouin au ministre de la Culture et de la Communication*, 22 juin 2010, p. 6801
2 Journal officiel de la République française, *Réponse à la question 81937*, 8 mars 2011, p. 2254
3 Serge Chaumier et Véronique Parisot, « Un nouvel interdit dans le musée », in *La lettre de l'OCIM*, 2008, pp. 23-30

domaine public soixante-dix ans après la mort du créateur.

> *« Le musée se considère à tort, en tant que propriétaire et gardien des œuvres, comme titulaire d'une sorte de droit "voisin" du droit d'auteur. Il n'existe rien de tel. Le domaine public, comme son nom l'indique, appartient au public, quel que soit par ailleurs le dépositaire des œuvres présentées. Si le musée peut également se montrer avide de faire respecter un droit de propriété et d'en tirer des bénéfices, il doit donc le faire sur un autre fondement juridique. [1]»*

Si l'utilisation de flash est bien un trouble visuel pour l'ensemble des visiteurs, ce que la déclaration officielle n'admet pas prétextant le souci de conservation, la question de la circulation devant les œuvres est quant à elle un argument erroné. Qu'un visiteur prenne une prise de vue photographique ou qu'il contemple simplement un objet, il est difficile de déterminer un temps maximum auquel aurait droit le visiteur face à un objet exposé, à moins d'affirmer la standardisation de la visite. De la même manière, il faudrait également interdire la prise de note devant des œuvres, ainsi que la contemplation béate. Quant à l'approbation des agents de surveillance, on peut en douter. Si au musée d'Orsay, l'interdiction totale est un allègement de la charge de travail pour les agents, c'est d'abord parce qu'elle vient remplacer une mesure d'interdiction des flashs. Pour les agents, il s'agit donc *a priori* d'une tâche en moins, puisqu'ils n'ont plus à guetter les visiteurs ne sachant régler le flash de leur appareil photographique. Ils doivent cependant toujours être les garants de l'interdiction de photographier même si tout le monde ou presque dispose désormais d'un appareil de prise de vue, sur les téléphones mobiles notamment, comme le ministre le remarque. D'autre part, à en croire un document de la section syndicale CGT du musée d'Orsay, la mesure n'est pas si bien reçue par les agents. Le texte dénonce d'ailleurs le fait que cette disposition ait été prise sans concertation :

> *« Puisqu'il est d'ores et déjà annoncé ici et là dans des services que l'interdiction totale de photographier dans le musée est une mesure pérenne et définitive – AVANT même qu'elle*

1 *Ibid.*

soit soumise au débat et au vote du CTP (...) – nous nous sentons autorisés à livrer nos réflexions sur le sujet – avant même le CTP. [1]»

Il est intéressant de noter que le syndicat, comme les chercheurs en muséologie cités plus haut, posent la question de l'appropriation à travers le droit de photographier dans le musée. Pour le syndicat :

« Ces photos prises par nos visiteurs venus de loin, souvent mises sur des blogs personnels de voyages et partagées sur les réseaux sociaux, sont les ambassadeurs de la notoriété du musée, et contribuent à sa célébrité, autant qu'un article dans la presse. Les familles ne photographient pas que les œuvres ; elles photographient aussi l'architecture, l'espace, l'ambiance de la gare qui est un monument historique : sa fameuse horloge, sa verrière, la salle des Fêtes, le panorama parisien vu du 5e étage, etc. Et elles se photographient elles-mêmes dans ces lieux, pour dire en les revoyant et en les montrant : "J'y étais et c'était magnifique." Qui parmi nous, à l'occasion d'un voyage d'agrément dans un pays étranger, ne prend jamais aucune photo des chefs-d'œuvre locaux ? [2]»

Pour leur part S. Chaumier et V. Parisot écrivent :

« Il est étonnant de constater les mille et une manières des visiteurs pour ruser et transgresser l'interdit. Même si la transgression est toujours source de jouissance, comme nous l'a dévoilé Georges Bataille, ce qui se joue ici semble être d'un autre ordre. Les enquêtes de public que nous avons pu conduire régulièrement dans diverses institutions nous ont démontré que la photographie jouait un rôle important au musée. Elle est un instrument d'appropriation de l'institution et de ce qui est exposé par les visiteurs. Prendre en photo, – même et surtout si le geste tend à devenir banal avec la photographie numérique, si peu coûteuse et si aisée – , c'est une façon de mettre un peu de soi, ce que l'on

1 Section Musée d'Orsay – CGT, « Y'a pas photo », 12 avril 2010, 4 p.
2 *Ibid.*

cible. [1]*»*

Si on fait appel à W. Benjamin et à son essai sur la photographie[2], il convient de lui attribuer toute la charge négative, et donc émancipatrice, dont il est porteur. En effet, une lecture positive de la perte de l'aura liée à l'unicité de l'œuvre évacue le potentiel propre à la pratique photographique. Car W. Benjamin annonce dans son essai de nouveaux modes d'appropriation qui se développent comme autant de failles dans la standardisation technique des biens culturels. Ainsi la *« liquidation de la valeur traditionnelle de l'œuvre d'art »* engage également un rapport émancipé à celle-ci. L'évocation de la transgression d'un interdit par S. Chaumier et V. Parisot appelle d'ailleurs une telle lecture. Mais il convient, comme il et elle l'indiquent, de voir au-delà de la jouissance créée par la transgression et y lire une remise en cause de l'ordre muséal. On touche donc à nouveau le principe de police qui anime l'institution muséale et la manière dont il est contrarié par une question démocratique, engagée par la présence et les pratiques des visiteurs. Le fait même que chacun fasse référence à une éventuelle publication sur internet des images, que se soit pour justifier la pratique ou pour la condamner, montre d'ailleurs que les questions de la reproductibilité et de la diffusion trouvent de nouveaux développements dans l'ère contemporaine.

Il faut donc pousser plus loin la question de la perte de l'aura dans le musée national. Le musée républicain ne liquide pas l'unicité de l'œuvre d'art, ce qu'il liquide c'est le rapport d'ordre cultuel au bien culturel. C'est ce qu'énonce W. Benjamin, mais c'est aussi ce que présuppose Kant dont l'esthétique raisonnée impose la suspension de l'œuvre. Mais le musée républicain attache une aura particulière aux œuvres qu'il expose. Il leur confère une aura républicaine, une aura sécularisée, leur imaginant la fonction de rassembler une communauté divisée. En ce sens on voit clairement comment le musée républicain met en scène une certaine interprétation du principe de la Raison. Or celle-ci est contrariée par la présence des publics qu'elle est censée éduquer ou former

1 Serge Chaumier et Véronique Parisot, « Un nouvel interdit dans le musée », in *La lettre de l'OCIM*, 2008, pp. 23-30
2 Walter Benjamin (2003), *Opus cité*.

esthétiquement : d'abord puisque rien ne permet de postuler la réception homogène des biens culturels et puisqu'on peut imaginer les visiteurs comme des réfractaires à cette éducation. Ce qu'il convient alors de percevoir c'est que le musée-entreprise exacerbe l'interdit, ici celui de photographier, et prend position contre la possibilité de *« liquider la valeur traditionnelle »* du bien culturel républicanisé et s'oppose aux nouvelles possibilités d'appropriation de l'espace. La police du compte, la logique gestionnaire de profit, apparaît tout aussi objectivante et répressive que la police administrative. Elle combine la dimension communautaire de l'institution à ses manques à gagner financiers. Elle canalise le flux des visiteurs de manière quantitative tout en cherchant à contrôler les modalités d'appropriations subjectives de l'espace muséal. En ce sens, c'est bien d'expropriation publique, de limitation de l'illimité démocratique[1], dont il s'agit.

Tout comme la question de la politique tarifaire, de nombreux acteurs se sont saisis de l'interdiction de photographier pour la dénoncer. On doit ainsi noter la création du collectif OrsayCommons qui transgresse l'interdit sur le mode de la performance collective. Il décrit ainsi son but :

> *« OrsayCommons est une performance pro-photo, pro-remix et pro-domaine public au musée d'Orsay. (...) Des dizaines de visiteurs entrent au musée d'Orsay. Ensemble, ils sortent leurs appareils photos, leurs iPhones, leurs Androids et partagent les photos en temps réel via Twitter, Flickr, Facebook. Les images débordent de partout sur le web, elles construisent un double numérique de la performance collective. L'interdiction de prendre des photos est rendue ridicule et ineffective. Prendre des photos lors de OrsayCommons est un acte collectif, quotidien, joyeux, réflexe, réfléchi, sérieux, pas sérieux. OrsayCommons montre que le musée est aussi un terrain de remix culturel. (...) Pourquoi participer à OrsayCommons ? Parce que nous aimons les musées, que nous aimons l'art, nous aimons prendre des photos et que nous aimons que la culture soit partagée. Parce que nous sommes en colère que des institutions publiques s'approprient des œuvres dont elles sont*

1 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*.

dépositaires pour l'ensemble de la société. Parce que nous ne voulons pas d'un musée mausolée, où les visiteurs circulent comme des robots dans les allées. Parce que nous voulons un musée vivant, en lien avec son époque. [1]*»*

Ainsi, des visiteurs se donnent rendez-vous au musée pour en contester les dispositifs répressifs. C'est ici encore, une dynamique propre à l'espace public oppositionnel, mettant en exergue la reproductibilité technique des biens culturels, que l'on observe. Dans le sillage de cette lecture, on constate que les moyens techniques issus de l'industrie culturelle deviennent des outils de contestation du monopole culturel exercé par ces dernières. Une contestation toute imprégnée de négativité dans la mesure où elle trouve sa source dans le refus, ou le débordement, d'un règlement.

Appropriation oligarchique, expropriation publique : un champ de bataille

Les expressions d'appropriation oligarchique et d'expropriation publique sont fortes et peuvent laisser entendre une approche schématique de l'espace muséal. Pourtant elles ont l'intérêt de mettre en évidence la tension que nous voulons caractériser en termes de principe républicain et de question démocratique, de manière idéal-typique. A première vue, elles désignent le même phénomène puisqu'une appropriation, toute symbolique qu'elle soit, correspond à une expropriation. Mais en développant différents exemples on voit que, d'une part, l'appropriation oligarchique relève bien d'une mainmise sociale sur l'institution muséale et que, d'autre part, l'expropriation publique conteste des moyens publics de s'approprier de manières multiples l'espace muséal. Dans le même mouvement s'opère l'écart entre le renforcement de l'appropriation oligarchique (privilèges accordés aux mécènes et nominations discrétionnaires de chefs de grandes entreprises dans les Conseils d'administrations par exemple) et l'ambition du contrôle des pratiques des visiteurs au sein de l'espace muséal. C'est en ce sens que l'on peut qualifier ce mouvement de confiscation

1 http://sites.google.com/site/orsaycommons/

ploutocratique. Mais, et ce sera important pour la suite de notre argumentation, il convient d'insister sur le fait que ces mouvements d'appropriation et d'expropriation soulèvent des oppositions. Celles-ci activent la question démocratique dans l'espace muséal, et constituent la trame de la tension qui anime le musée-entreprise, une dimension dont nous continuerons à approfondir l'analyse en revenant sur les différentes mobilisations qui prennent place dans et à la marge de l'institution muséale. Avant d'aborder ce point, qui renvoie directement à la manifestation de la question démocratique vis-à-vis de l'institution et de l'espace muséal, et leur caractère tendu, précisons en quoi les nouvelles logiques développées dans l'institution s'articulent de manière cohérente avec le principe républicain. Ce qui caractérise le musée-entreprise n'est pas tant un principe républicain renouvelé ou relégué, mais les glissements qui le constituent et qu'il réalise.

Le continuum républicain de l'interventionnisme culturel

Du musée des Lumières aux industries culturelles : la trace de l'abstraction

La personnification des politiques culturelles

Avant de s'intéresser à la reconfiguration de la question démocratique dans l'espace muséal, il est important d'insister sur ce qui fonde la continuité du principe républicain dans celui-ci. Tout semble indiquer un retrait de l'Etat. De même, tous les acteurs du monde muséal que nous avons rencontrés, ont évoqué devant nous le désengagement de l'Etat dans le domaine culturel. On verra plus loin, que si une écoute distraite de ces propos laisserait entendre une défense du rôle de l'Etat, les préoccupations et les revendications des acteurs peuvent être perçues différemment. L'interventionnisme culturel qui est propre au principe républicain tel qu'il a été défini est toujours en jeu dans les politiques publiques de la culture. On verra alors que les glissements caractérisés plus haut s'inscrivent dans la cohérence d'une politique de l'identité. C'est une première série de conclusions à ce propos que nous souhaitons livrer ici.

Du musée des Lumières aux industries culturelles : la trace de l'abstraction

On a vu que les musées nationaux s'apparentent de plus en plus à des industries culturelles. S'ils en sont une forme particulière dans la mesure où ce sont des établissements sans but lucratif, cela ne les empêche pas d'avoir des obligations de résultats. Les établissements muséaux adoptent, par ailleurs, un discours et un mode de fonctionnement proche de celui des entreprises privées. En cela, ils semblent en à première vue se dégager des logiques propres aux services publics. Mais adopter ce point de vue reviendrait à reconnaître l'Etat comme une entité à part, dégagée de l'ensemble des

relations de pouvoirs qui constituent le social. On a vu au contraire que l'Etat reposait sur un principe de validation qui était propre à l'économie de marché et à la création d'un certain type de valeur, l'Etat constitutionnel libéral se formant sur les bases de l'espace public bourgeois. *« L'Etat n'est qu'un nœud dans un réseau de relations de pouvoir. Serions-nous condamnés à y être pris, sans tenir compte d'où nous sommes partis ? [1]»*

Il convient alors d'insister sur la filiation évidente entre la police du résultat comptable et la police administrative. La première se trouvant réaffirmée par les pratiques gouvernementales actuelles. On doit aussi remarquer que les processus d'appropriation par le sommet hiérarchique de l'institution muséale, qui ont toujours marqué son histoire, se trouvent aujourd'hui renforcés. On doit alors conclure que les principes de réalités économiques contemporains ne font que consacrer les liens entre le pouvoir d'Etat et la synthèse sociale réalisée par l'économie politique. Ayant conscience du schématisme de cette expression imagée, il semble que le masque social qui habillait l'Etat se décompose peu à peu. On pourrait apporter plusieurs types d'interprétations à ce phénomène, sur la manière dont se recomposent aujourd'hui les jeux du pouvoir et de l'anti-pouvoir, mais on s'éloignerait quelque peu de notre préoccupation. Il est en tout cas pertinent d'affirmer qu'aujourd'hui, de manière peut-être plus flagrante qu'à la fin du XXème siècle, se manifestent clairement les liens entre les principes économiques et les principes de gouvernance. La nouvelle dynamique muséale, les effets de la réforme des musées nationaux, en sont des exemples. Cela permet en outre de ne pas adopter une lecture nostalgique de la situation, qui mènerait à la conclusion que les fonctionnements antérieurs étaient plus efficients. Demandons-nous plutôt si ceux-ci trouvent une continuation cohérente dans la situation actuelle et donnent lieu à la reconfiguration de la question politique, de la tension qui anime le musée public.

Ce phénomène de glissement des modes de gouvernance se précise dans les Contrats d'Objectifs et

1 John Holloway (2007), Opus cité, p. 40

de Moyens, devenus plus tard les Contrats de Performances, que passent les musées nationaux devenus EPA avec l'Etat. C'est ce qui permet d'affirmer par ailleurs que l'autonomie des musées nationaux n'est pas une autonomie culturelle mais gestionnaire et relative. L'existence même de ces contrats est bien la preuve du lien fort entre l'Etat et les établissements. On doit d'ailleurs noter que le contrat est tripartite, il n'est pas seulement passé entre l'établissement et son ministère de tutelle, celui de la Culture, il implique également le ministère du budget. L'idée est simple : sur une période de trois ans, l'Etat s'engage à verser une subvention en échange de quoi le musée s'engage à réaliser certains objectifs, en terme de fréquentation notamment, et à accroître ses ressources propres. L'obligation de résultats des musées nationaux est donc directement issue de leurs relations avec l'Etat. De la même manière, l'approche quantitative de la fréquentation publique l'est également. Ce n'est donc pas un désengagement de l'Etat qui implique les effets pervers induits par l'autonomisation des musées nationaux que sont la soumission aux financements privés, le déséquilibre social de l'appropriation symbolique de l'espace muséal, les transferts d'autorité au profit du pôle gestionnaire et la mise en concurrence des établissements. C'est exactement le contraire : ces modes de gestion consacrent les liens entre l'Etat et les établissements. L'Etat ne se désengage pas des musées nationaux, son engagement y est formalisé différemment. Une simple lecture des Contrats de performances exprime la manière dont l'approche quantitative y est consacrée[1]. Il n'est donc pas juste de postuler sur un désengagement de l'Etat comme une certaine approche a tendance à le soutenir. Bien qu'on puisse y souscrire en se livrant à une première lecture de la situation actuelle des musées nationaux, adopter une telle interprétation affaiblit toute analyse critique[2]. Il convient plutôt de comprendre que l'on assiste à un nouvel engagement de l'Etat qui a tendance à étouffer les espaces d'autonomie qui avaient pu s'élaborer, de manière contradictoire, dans les brèches de la gestion bureaucratique qui prévalait. Mais il n'est pas question de prendre part

1 « Tableaux relatifs aux contrats de performances du musée du Louvre pour les années 2003 à 2005 », in Yann Gaillard, *Rapport d'information. Quatre établissements culturels et leurs tutelles*. Commission des finances, 12 juillet 2007.

2 Cas représentatif, cet article qui dénonce la mutation des musées : Philippe Pataud Célérier, « Vers un désengagement de l'Etat. », in *Le Monde Diplomatique*, février 2007.

pour l'un ou l'autre de ces modes de gestion. Il s'agit plutôt, pour élaborer une approche critique, de comprendre en quoi l'un s'est nourri de l'autre.

Outre l'interventionnisme culturel, le fil conducteur entre les anciens et les nouveaux modes de gestion n'est pas facile à mettre en évidence. Il est à repérer dans l'ombre de ce qui constitue le supposé monopole politique de l'Etat. On peut le deviner en repartant de la place accordée au visiteur de musée. On a vu que celle-ci évoluait, allant du besoin de l'éduquer, à celui de l'édifier pour arriver à celui de le quantifier financièrement, ce qui implique de le percevoir en tant que client consommateur. Dans tous les cas, il est question d'objectiver la place des publics, de penser les visiteurs dans une extériorité. Or cette objectivation repose sur les processus d'abstraction des relations sociales, eux-mêmes soutenus par le principe de police défini auparavant. On peut d'ailleurs caractériser la trace de cette abstraction dans l'ensemble des débats que nous avons soulevés, qu'ils soient ceux de l'appropriation symbolique, de la question tarifaire ou du régime esthétique dans lequel le musée place les biens culturels. Chacun d'entre eux est un terrain conflictuels et non une forme figée. Dans chacun de ces débats est apparu la nécessité de penser des processus plutôt que des faits établis, c'est-à-dire de proposer une lecture allant au-delà des formes réifiées. A ce titre, il faut bien comprendre que c'est cette même ambition de critique de l'abstraction qui pousse T.W. Adorno et M. Horkheimer à construire dans le même mouvement, une critique de la dialectique de la Raison et de la production industrielle des biens culturels. L'une comme l'autre participant au même principe de réification, il s'agit de mettre en crise une conception de l'abstraction issue de la séparation du sujet et de l'objet comme étant une forme naturelle.

La personnalisation des politiques culturelles

L'interventionnisme culturel sous la Cinquième République se caractérise par une forte personnalisation des politiques culturelles. Nous avons déjà mentionné que chaque mandat présidentiel était marqué par la volonté personnelle du président de la République d'agir sur l'institution muséale. Cette dimension est intéressante dans la mesure où elle ne relève pas d'une disposition constitutionnelle mais d'une tradition républicaine. En fonction des interprétations, celle-ci est liée à l'histoire du mécénat aristocratique ou à la personnalisation de l'interventionnisme culturel du ministère Malraux. Il reste que la fonction présidentielle, dans la Cinquième République, alimente de manière spécifique le principe républicain et que ses prérogatives culturelles doivent être perçue en ces termes. D'une part, la figure du président incarne, en le personnalisant, l'Un et l'indivisible de la République. D'autre part, malgré le jeu parlementaire, il dispose institutionnellement de la fonction autoritaire d'un pouvoir concentré. C'est sur ces bases que la présidence de la République intervient culturellement, et c'est à partir de la construction spécifique que cette tradition républicaine – qui, on le comprend, ne relève pas d'autre chose que du principe républicain lui-même – que l'interventionnisme présidentiel doit être analysé. Le mandat présidentiel de Nicolas Sarkozy (2007-2012) ne déroge pas à la règle malgré les critiques récurrentes qui y voient l'absence de toute perspective culturelle. Pour notre part, nous affirmons qu'au contraire ce mandat présidentiel s'inscrit bien dans une dynamique culturelle historiquement cohérente. En ce sens elle perpétue la tradition républicaine, alimentée par le principe républicain, même si elle adopte le nouveau visage d'une police imposant la valeur financière comme référence. Plusieurs éléments confirment cette hypothèse, outre la poursuite de la réforme des musées nationaux pendant ce mandat présidentiel. A ce titre la lettre de mission adressée à la ministre de la Culture à la suite de l'élection présidentielle est révélatrice dans la mesure où elle affirme la place

de l'Etat dans le champ culturel en se référant directement à l'héritage malruxien[1].

Il convient alors de revenir sur les épisodes contextuels à la réforme des musées nationaux évoqués plus haut. La politique culturelle sous le mandat de Nicolas Sarkozy a d'abord été marquée par la mise en place de la loi dite Hadopi, qui comme on l'a vu, s'inscrit dans la suite cohérente de la prise en compte des industries culturelles dans l'interventionnisme culturel datant des années 1980. Mais elle se prolonge dans une posture explicitement répressive vis-à-vis des administrés, ce qui est inédit pour le ministère de la Culture, même si la prise de position n'est pas nouvelle. On se souvient de la tribune du précédent ministre de la Culture qui déclarait partir en guerre contre le *« mythe de la gratuité. [2]»* A notre sens, une telle prise de position est une expression significative des préoccupations culturelles de l'Etat, même si elles apparaissent sous un nouveau jour. Elle est une évolution cohérente, d'une part, de la prise en compte des intérêts des industries culturelles et, d'autre part, du principe de police. Elle révèle aussi la prise de position, que nous avons qualifié d'idéologique, contre la gratuité, qu'il convient de percevoir comme la condamnation de tout échange qui sortirait des cadres de l'échange de marchandises. Au-delà de la défense pragmatique des intérêts financiers des industries culturelles, il faut déceler dans cette prise de position l'affirmation que la synthèse sociale que propose le principe républicain doit se réaliser dans le cadre mercantile. A ce propos, J. Holloway écrit :

> *« La critique de l'Etat en tant que forme de relations sociales vise autant l'interrelation de l'Etat avec la reproduction générale du capital que la spécificité historique de l'Etat en tant que forme d'organisation des affaires humaines. [3]»*

Cette réflexion fait écho à la manière dont M. Foucault évoque un principe de *« véridiction »* attaché à la pratique gouvernementale[4]. Elle s'articule dans l'argumentation proposée ici et s'inscrit à nouveau dans une critique de l'abstraction des relations sociales basée sur la production de valeur,

1 Nicolas Sarkozy, « Lettre de mission à Madame la ministre de la Culture et de la Communication », 1 août 2007.
2 Renaud Donnedieu de Vabres, « La piraterie sur internet, crime contre l'esprit. », in *Le Monde*, 19 juin 2004.
3 John Holloway (2007), *Opus cité*, p. 141
4 Michel Foucault (2004), *Opus cité*, p. 38

cette dernière étant perçue comme une forme sociale et non pas un fait transhistorique et naturel.

La mise en place d'un Conseil de la Création Artistique (2009-2011) est également le signe d'une volonté culturelle forte au sommet de l'Etat. Il s'agissait en effet de disposer d'une commission préposée aux questions culturelles et directement soumise à la présidence de la République. Difficile alors de penser que cette dernière ne dispose pas d'une ambition culturelle explicite. Sa mise en place était, elle aussi, une référence directe à la création d'un véritable ministère d'Etat chargé des affaires culturelles sous la Cinquième République, puisqu'elle fut annoncée la veille du cinquantenaire du ministère de la Culture. Si cette commission met en évidence le besoin pour la présidence de passer outre le ministère de la Culture, elle est bien la preuve que des préoccupations culturelles sont exprimées au sommet de l'Etat. Qu'elle soit directement rattachée à l'Elysée s'inscrit dans cette tradition républicaine de la personnalisation présidentielle des politiques culturelles.

Au niveau de la politique muséale, l'expression de la volonté présidentielle est également importante. On a vu dans ces pages, en évoquant les questions tarifaires, que l'accès gratuit aux musées nationaux pour les personnes âgées de moins de 26 ans émanait d'une volonté présidentielle, ce qui confirme par ailleurs que l'autonomie des établissements muséaux est toute relative : *« Ce sont les ordres de l'Elysée... »* déclarait un responsable du musée du Louvre à ce sujet[1]. Cette décision se retrouve quantifiée dans les Contrats de performances des musées nationaux devenus établissements publics. De la même manière, le fait que le projet de Louvre des Sables ait été fortement appuyé par le sommet de l'Etat, avant et après 2007, et qu'il soit marqué par une ambition diplomatique, est bien le signe de son investissement dans les politiques culturelles. On doit également rappeler que la nomination de personnalités extérieures au monde muséal dans l'instance décisionnelle la plus haute des musées-EPA, leur Conseil d'Administration, est décidée par le ministère de la Culture. Il apparaît encore une fois que l'Etat garde la main et contrôle l'institution

1 Pages Culture, « SOS Racisme porte plainte contre les musées pour discrimination » in *Libération*, 27 mai 2009.

muséale autonomisée. Si on considère les personnes ainsi désignées, on peut d'ailleurs se demander si ces nominations ne seraient pas une des formes de récompenses distribuées par l'exécutif. Enfin, il convient de mentionner l'intervention du ministre de la Culture en juin 2010 pour faire interdire deux concerts qui devaient avoir lieu devant la pyramide du Louvre[1]. Les événements étaient organisés à l'occasion d'un partenariat entre le magasine *Les Inrockuptibles* et l'établissement du Louvre pour sensibiliser les jeunes publics. Si le ministère invoqua des raisons de sécurité, la presse révéla que cette interdiction répondait au souhait de l'épouse du président de la République, les événements risquant d'en concurrencer un autre qu'elle soutenait[2].

Enfin, le rôle identitaire des musées et du patrimoine s'est affirmé voire renforcé. Pour le ministre en place depuis 2009, *« la France est un pays moderne, mais confronté à une crise : il a donc besoin de repères, d'être fier de son patrimoine, de son Histoire. [3]»* Cela s'exprime également dans l'ambition présidentielle d'ouvrir une Maison de l'Histoire de France, distincte du Musée de l'Histoire de France. Ce dernier est une des composantes de l'Etablissement Public du domaine de Versailles, qui fut imaginé puis inauguré, rappelons-le, par Louis-Philippe pendant la monarchie de Juillet[4]. Si la Maison de l'Histoire de France n'a pas encore vu le jour et ne porte pas le nom de musée, c'est bien la consécration d'un patrimoine national au sens large et de l'identité qui en est issue, qui sera mis en visibilité sur le mode de l'exposition muséale. Elle ne sera, selon sa mission de préfiguration, *« ni une école d'application identitaire, ni la tribune d'une histoire officielle (...) non plus un étalage de diversités et de pluralités d'où seraient perdues de vue la singularité et la continuité de notre pays. [5]»* Cet objectif est mis en doute dans la tribune d'un collectif d'historien citée plus haut qui y voit : *« La vitrine historique de l'"identité nationale". (..) A une pseudo-"crise identitaire" du pays, un remède tout aussi "identitaire" est supposé nécessaire : une injection*

1 Brèves, « Pour quelles raisons Frédéric Mitterrand a-t-il annulé deux concerts au Louvre ? » in *L'Oeil*, 30 avril 2010.
2 Dominique Simonnot, « Carla interdit le rock au musée du Louvre. », in *Le Canard Enchaîné*, 28 avril 2010.
3 Christophe Barbier et Annick Colonna-Césari, « Frédéric Mitterrand : "La France est un musée ! », in *L'Express*, 30 mars 2011
4 Cf. Chapitre I
5 Comité d'orientation scientifique, *Avant-projet de la Maison de l'Histoire de France*, janvier 2011, p. 74

rassurante de roman national. [1]*»* Des critiques similaires sont adressées au projet par le syndicat CGT-Culture, qui écrit au ministre à l'occasion de la création du Syndicat national des musées et domaines (SNMD) :

> *« La confédération CGT s'est prononcée dès décembre 2010 contre la Maison de l'Histoire de France, projet idéologique et réactionnaire. Le S.N.M.D s'inscrit pleinement dans ce combat de toute la CGT contre ce projet présidentiel. L'Etat n'a pas pour rôle d'instrumentaliser les contenus culturels des musées, mais celui d'impulser une véritable politique permettant l'accès du plus grand nombre au patrimoine universel.* [2]*»*

Si la préfiguration de cet établissement est polémique, c'est parce que certains redoutent que l'Etat y écrive sa propre histoire. A la suite de la réflexion menée ici, il est légitime de se demander, si une institution de l'Etat peut construire un discours autre que positif et hagiographique sur l'Etat-nation et son historicité. Outre l'implication, au temps de son existence, du ministère de l'Identité nationale et de l'Immigration souhaitée par l'Elysée dans le projet, c'est bien une histoire positiviste qui s'y profile. Un des rapports qui soutient la création de l'établissement, présenté par le conservateur du patrimoine Hervé Lemoine, développe la thèse d'une crise identitaire française qui trouverait ses racines dans les *« politiques éducatives de la décennie 1970-1979* [3]*»* et paraît regretter que *« le socle de culture historique bâti sous la IIIe République [ait] considérablement changé.* [4]*»* Il faudrait donc selon lui, à travers *« l'histoire civile et militaire de la France »* construire *« un discours de l'Etat sur l'histoire* [5]*»* pour *« revenir à une histoire singulière »* suite à la promotion problématique d'*« une histoire plurielle.* [6]*»*

1 Isabelle Backouche, Christophe Charle, Roger Chartier, Arlette Farge, Jacques Le Goff, Gérard Noiriel, Nicolas Offenstadt, Michèle Riot-Sarcey, Daniel Roche, Pierre Tourbet, Denis Woronoff, « La maison de l'histoire de France est un projet dangereux. », in *Le Monde*, 21 octobre 2010.
2 CGT – Culture, S.N.M.D, *Lettre ouverte à Monsieur Frédéric Mitterrand*. Septembre 2011, 2 p.
3 Hervé Lemoine, *Pour la création d'un centre de recherche et de collections permanentes dédié à l'histoire civile et militaire de la France*. Rapport aux ministères de la Culture et de la Défense, avril 2008, p. 18
4 *Ibid.*, p. 17
5 *Ibid.*, p. 25
6 *Ibid.*, p. 25

A partir de ces différents éléments, on peut affirmer que la tendance n'est pas à la dissolution de l'interventionnisme culturel, au contraire ce dernier s'affirme. D'une part, la nouveauté est l'affirmation d'un univers culturel qui tend à être perçu exclusivement dans les termes des industries culturelles. Une forme de contradiction nouvelle se développe dans l'institution muséale entre désengagement et réengagement du pouvoir, contradiction qui était auparavant animée par les formes d'intervention de l'Etat qui minimisaient les effets de la marchandisation sur l'institution. C'est l'abstraction des relations sociales construites sur l'échange marchandisé qui est replacée au centre de l'action de l'Etat, celui-ci devant être perçu autant comme le relais que le produit de cette abstraction, un des agents des processus plus globaux de séparation du sujet et de l'objet ; la discussion ayant montré par ailleurs que le principe de gouvernance républicaine s'alimentait de cette séparation. D'autre part, cet engagement s'inscrit manifestement dans la tradition républicaine de la Cinquième République, en faisant de l'interventionnisme culturel une des prérogatives présidentielles, tout en renouant explicitement avec la dimension identitaire de l'interventionnisme culturel. Il convient donc d'insister sur ce point : le principe républicain, bien que quelque peu reconfiguré, est toujours en jeu dans les politiques culturelles et par extension bien sûr dans les musées nationaux. Dénoncer un désengagement de l'Etat, ne fait donc *a priori* aucun sens, si ce n'est reconnaître à l'Etat une existence autonome et nier l'abstraction des relations sociales issues d'un contexte plus global. Il conviendra toutefois, par la suite, de questionner pertinemment la manière dont les acteurs se placent vis-à-vis de la question de l'Etat et de son interventionnisme culturel.

Reposer la question démocratique

Les nouveaux sans-titres à gouverner

Sous la pyramide muséale

L'espace muséal comme espace agité

L'altérité irréductible des visiteurs

Quantifier l'altérité des visiteurs et saisir leur insaisissabilité ?

Même si nous les avons déjà évoqués dans le fil de la discussion de manière éparse, nous reviendrons maintenant sur les obstacles que rencontre la réforme des musées nationaux, traces manifestes de la question démocratique élaborée dans un espace public oppositionnel. Auparavant, quelques remarques préalables doivent être énoncées, pour renforcer l'idée selon laquelle la question démocratique n'apparaît que dans une problématisation des frontières de la politique. La réforme des musées n'entraîne pas de clivage particulier au niveau des partis politiques. En effet la « loi musée », celle qui a lancé le processus de la réforme contemporaine, a été préparée en 2001 et promulguée en 2002 par le gouvernement de Lionel Jospin dit de la Gauche plurielle (1997-2002). C'est également pendant cette période qu'a été préparée l'autonomisation des grands musées nationaux parisiens sur le modèle du Louvre. C'est donc dans une dynamique engagée par la gauche parlementaire que s'inscrit la politique muséale des années suivantes menée par la droite parlementaire. Si on a relevé la prise de position d'Anne Hidalgo (Parti Socialiste) contre les modifications de la politique tarifaire du Louvre[1], c'est le député Patrick Beaudouin (Union pour un Mouvement Populaire) qui a récemment dénoncé l'interdiction des prises de vues photographiques au musée d'Orsay.

1 Hary Bellet, « Interpellé par des artistes, le Louvre s'explique sur sa politique de gratuité. », in *Le Monde*, 5 décembre 2005.

Il convient également de rappeler ce qui permet de percevoir les obstacles rencontrés par la réforme comme des expressions d'une question démocratique dans le système muséal. Dans les premiers mouvements de l'argumentation, nous avons été confrontés à la difficulté de définir ce que pourrait être la question démocratique[1]. Plutôt que de trancher sur une définition particulière, ou sur son impossibilité, voyons plutôt comment elle s'est manifestée au carrefour de la pensée des différents auteurs mobilisés. Chez J. Rancière par exemple, la question démocratique est l'expression du tort politique, l'absence de titre à gouverner.

> *« Or, le seul qui reste, c'est le titre anarchique, le titre propre à ceux qui n'ont pas plus de titre à gouverner qu'à être gouvernés. (...) La démocratie n'est ni un type de constitution, ni une forme de société. Le pouvoir du peuple n'est pas celui de la population réunie, de sa majorité ou des classes laborieuses. Il est simplement le pouvoir propre à ceux qui n'ont pas plus de titre à gouverner qu'à être gouvernés. [2]»*

C'est cette absence de titre, un non-titre qui rappelle la dimension négative évoquée par T.W. Adorno, qu'il convient de savoir percevoir comme tel et qui fait écho au concept d'anti-pouvoir[3]. Avec cette approche, on doit conjuguer celle de la théorie d'un espace public oppositionnel. Le musée national en tant que musée républicain, entretient une relation de parenté avec l'espace public bourgeois, ce qui se confirme à ce stade de l'argumentation par deux nouveaux éléments. On a observé, d'une part, sa reféodalisation, évolution contemporaine de cet espace public selon J. Habermas et d'autre part, le fait qu'une partie du débat sur la réforme muséale se déroule dans la presse, forme propre à l'expression publique légitime[4]. Mais nous avons vu que la publicité bourgeoise ne dispose pas d'un monopole, un espace public oppositionnel se développe à ses côtés.

> *« L'espace public prolétarien exclut l'espace public bourgeois, dans la mesure où le premier dissout les éléments constitutifs du second, qui sont pour parti détruits, pour parti assimilés. L'espace public bourgeois procède de même, obéissant à des intérêts diamétralement*

1 Cf. Chapitres I et II
2 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*, p. 54
3 John Holloway (2007), *Opus cité.*
4 Jürgen Habermas (1992), *Opus cité.*

opposés, avec toute sorte d'espace public prolétarien qui n'est pas en mesure de s'appuyer sur un contre-pouvoir, afin de mettre en échec l'attaque dont il fait l'objet. [1]»

Il s'agit dès lors de percevoir les mouvements de cet espace public oppositionnel dans sa diversité, mais aussi dans ce qu'ils ont d'imperceptibles.

Enfin, c'est dans une approche liée à la préoccupation développée par James C. Scott que nous voudrions nous inscrire ici[2]. Le politologue caractérise les relations de dominations par un double jeu permettant de dépasser des perceptions déterministes. Toute relation de pouvoir peut être caractérisée par l'existence d'un *« texte public »*, qui est celui du pôle de domination, et d'un *« texte caché »*, qui *« consiste en des propos, des gestes et des pratiques qui confirment, contredisent ou infléchissent, hors de la scène, ce qui transparaît dans le texte public. [3]»* Rapporté à l'institution muséale, le texte public concernerait les fonctions identitaires du patrimoine et dans ses mutations actuelles, la logique gestionnaire de profit et le nouveau pôle d'autorité qui s'y développent. Il reste alors à déterminer les expressions du texte caché, qu'elles soient bruyantes ou au contraire *« infrapolitiques »*, élaborées dans *« une grande variété de formes discrètes de résistance qui n'osent pas dire leur nom [4]»*, et qui résonneraient dans l'espace muséal. Dans la dichotomie établie entre un texte public et un texte caché, on retrouve les frontières établies entre le légitime et l'illégitime, auxquelles nous nous sommes confrontés tout au long de l'argumentation : légitimité des pratiques culturelles d'abord, mais aussi légitimité de la publicité.

Si les différentes formes d'opposition à la réforme des musées nationaux et à leur évolution vers le modèle du musée-entreprise, ont déjà été évoquées au fil de la discussion, il s'agit maintenant de les articuler dans ces approches théoriques[5]. Nous partirons des plus visibles pour aller vers celles qui

1 Oskar Negt (2007), *Opus cité*, p. 82
2 James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne*. 2009, Paris, Amsterdam, 269 p.
3 *Ibid.*, p. 19
4 *Ibid.*, p. 33
5 Insistons : si elles ont déjà été évoquées, c'est qu'elles sont parties prenantes de la tension entre le principe

sont les moins perceptibles, tout en gardant à l'esprit que la question démocratique évolue toujours dans un dialogue conflictuel avec le principe républicain. En insistant sur ce point, nous écrivons qu'il n'est pas question de construire une théorie de la démocratie, qui existerait de manière *ad hoc*, mais de mettre en évidence que c'est dans le conflit que doit être perçue la dynamique propre à la politique. Le noyau de cette dynamique réside dans les processus d'identification et les luttes négatives qui en sont les corollaires. Le besoin de distinguer institution muséale et espace muséal, qui s'est manifesté au fur et à mesure dans notre argumentation, trouve ici un sens plus précis.

Les nouveaux sans-titres à gouverner

Revenons d'abord sur *Le livre blanc des musées de France*, numéro spécial de la revue *Musées et collections publiques de France* de l'AGCCPF[1]. Dans ce document, il transparaît la dénonciation de la construction d'un nouveau pôle d'autorité au sein des musées nationaux et en particulier de ceux devenus Etablissements Publics Administratifs. A travers sa réflexion sur l'évolution du monde muséal, l'association des conservateurs des collections publiques déplore la perte de leur pouvoir décisionnel. Au-delà de leurs compétences scientifiques, ils revendiquent la reconnaissance de leur autorité statutaire, comme nous l'avons souligné.

> *« Cadre de catégorie A+, c'est-à-dire (...) cadre dirigeant, le conservateur est-il vraiment considéré comme tel ? Il appartient à cette catégorie "d'experts" tels les ingénieurs et les médecins de la fonction publique. A ce niveau de qualification et d'expertise, le conservateur est logiquement placé dans la proximité des élus ou des exécutifs et devrait, à leurs côtés, participer par ses qualifications à la définition des politiques. Il faudrait procéder à l'examen approfondi des organigrammes. (...) Le conservateur, cadre de*

républicain et la question démocratique. Nous sommes donc inévitablement face à un problème épistémologique, séparer les dynamiques de l'ordre et de la résistance nous rendrait aveugles aux mouvements processuels en jeu.

1 AGCCPF (2010), *Revue citée.*

catégorie A+, doit être positionné à un niveau correspondant à son statut. Ses qualités d'expert dans son domaine devraient être mieux affirmées et respectées. Il doit être logiquement et systématiquement consulté dans ses domaines de compétences [1]»

Si la démocratie est une absence de titre à gouverner, que le principe de police est au contraire le contrôle de la distribution de ces titres, alors il apparaît que les conservateurs de musées dénoncent la perte de leur titre. Cela minimise-t-il pour autant la dimension démocratique de leur revendication ? Si il est difficile de répondre à cette question, elle renseigne sur la dimension intrinsèquement polémique et conflictuelle du principe républicain ; une polémique qui s'exprime dans la polysémie même de l'occurrence *république*. Toutefois il faut reconnaître sans pour autant en minimiser la portée, que si cette publication est inédite, elle s'inscrit bien dans les cadres de l'expression politique admise par la publicité légitime. Le document a d'ailleurs été présenté et soumis au débat, dès février 2011 lors de sa parution, au Conseil Economique Social et Environnemental, organisme consultatif dont l'existence est constitutionnelle.

Il est difficile de voir autre chose que la nostalgie d'un titre à gouverner dans la dénonciation de la perte d'une légitimité, dont le fondement s'est déplacé. Pour notre part, si l'on reconnaît bien dans l'initiative des conservateurs une expression de la question démocratique, en tant qu'action contradictoire, c'est davantage dans sa prise de position contre la dérive mercantile des musées et leur mode d'administration entrepreneuriale. Mais on peut se demander comment cette critique s'adresse au ministère de la Culture et de la Communication – sur quelle médiation – dans la mesure où les revendications déontologiques qu'elle établit sont déjà affirmées par ce dernier. Il suffit pour le constater de consulter la « Circulaire 2007/007 du 26 avril 2007 portant charte de déontologie des conservateurs du patrimoine français pour l'application de l'article L.442-8 du code du patrimoine. [2]» Celle-ci, signée par la ministre de l'époque, stipule que *« nul ne doit oublier que la*

1 *Ibid.*, p. 62
2 Ministère de la Culture et de la Communication, Circulaire 2007/007 du 26 avril 2007 portant charte de déontologie des conservateurs du patrimoine français pour l'application de l'article L.442-8 du code du patrimoine, 12 p.

mission et l'activité d'un musée de France est une mission de service public [1]» dont la fonction du conservateur est garante. Ce dernier *« s'oblige à protéger le musée et le public contre toute conduite illégale ou contraire à la déontologie. [2]»* Elle indique par ailleurs, de manière contradictoire, que *« les collections des musées de France ne se monnaient pas. Elles ne peuvent être assimilées à une marchandise. (...) Le prêt des collections d'un musée, en échange d'une somme d'argent, n'est acceptable que dans des cas exceptionnels, et dans la mesure où les enjeux sont culturels, scientifiques et de coopération interinstitutionnelle ou internationale. [3]»*

Que s'agit-il alors de défendre pour l'AGCCPF dans la mesure où le ministère affirme lui-même que les collections des musées ne sont en aucun cas des marchandises ? Il paraît clair que c'est plutôt la logique gestionnaire de profit qui pose un problème et qui déroge aux vœux du ministère et des conservateurs. Mais comment comprendre alors que les conservateurs soutiennent eux-mêmes la Révision Générale des Politiques Publiques qui engage pourtant cette dynamique ? Ce qu'il faut alors comprendre, c'est que ce sont les transferts d'autorité à l'intérieur de l'institution muséale, le déplacement des titres à gouverner, qui active ici la question démocratique et peut-être l'occasion d'un dépassement. Si l'AGCCPF affirme se livrer à une auto-critique de la fonction de conservateur, il semble qu'elle ne surmonte pas certaines contradictions. Ce qui, affirmons-le encore, ne l'empêche pas d'activer la question démocratique, mais elle le fait d'une manière particulière dans la mesure où elle parle du point vue de ceux qui ont perdu leur titre à gouverner. C'est donc une dimension contradictoire que l'on peut percevoir, une révolte du texte public contre le texte public, contradiction qui exprime de manière exemplaire l'évolution et la situation actuelles de l'institution muséale. A ce titre, nous ne partageons pas le point de vue de Didier Rykner animateur du site *La Tribune de l'Art.* Cette publication en ligne consacrée à l'histoire de l'art est devenu un des pôles de la contestation de la marchandisation des musées nationaux. Pour saluer la parution du numéro

1 *Ibid.*, p. 3
2 *Ibid.*, p. 5
3 *Ibid.*, p. 8

spécial de la revue de l'AGCCPF, D. Rykner écrit :

> *« Alors que nous défendons depuis près de huit ans une certaine conception des musées français, le contenu de ce livre blanc nous semble en tout point conforme à ce que l'on pouvait attendre d'une analyse fine de leur évolution. D'autant que ce travail ne se contente pas d'émettre des récriminations. Il propose des solutions d'un pragmatisme et d'un bon sens évident. Face à ceux qui caricaturent régulièrement le travail et les opinions des conservateurs, jouant parfois avec une mauvaise foi et une stupidité sans borne sur l'homonymie de ce terme avec celui signifiant "réactionnaire", ils prouvent que leur combat n'est évidemment pas celui des anciens contre les modernes. [1]»*

Plutôt qu'une *« analyse fine »*, il convient d'y percevoir une approche contradictoire qui exprime l'ambivalence de l'expression politique dans le cadre de la République. *« République est un terme équivoque, travaillé par la tension qu'implique la volonté d'inclure dans les formes instituées du politique l'excès de la politique. (...) La république est alors un régime d'homogénéité entre les institutions de l'Etat et les mœurs de la société [2] »* écrit J. Rancière. Le cas du *Livre blanc des musées de France*, interroge alors sur l'impact potentiel qu'il peut avoir sur les nouveaux cercles du pouvoir muséal. N'ayant pas donné lieu à une réponse du ministère, il renseigne sur les capacités de l'agir démocratique dans le cadre républicain et les dysfonctionnements de ses institutions en termes démocratiques.

Revenons maintenant sur la tribune *« Les musées ne sont pas à vendre [3]»* signée par Françoise Cachin, Jean Clair et Roland Recht, déjà évoquée plus haut. La teneur du texte est sans équivoque : elle dénonce elle aussi la marchandisation du système muséal national. Elle critique en particulier le fait que les musées nationaux louent leurs œuvres à d'autres établissements alors que c'est traditionnellement le prêt à titre gracieux qui prévaut. Les auteurs y défendent une dimension non-

1 Didier Rykner, « Livre blanc des conservateurs : la balle est dans le camp du ministère. », in *La Tribune de l'Art, latribunedelart.com*, 22 février 2011.
2 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*, p. 71
3 François Cachin, Jean Clair, Roland Recht, « Les musées ne sont pas à vendre. », in *Le Monde*, 12 décembre 2006.

marchande des œuvres d'art qui ne devrait en aucun cas donner lieu à des échanges monétaires. Comme nous l'avons montré le texte n'est pas sans ambiguïté. En effet, un des arguments mis en avant dans la critique de cet échange pécuniaire, est qu'il serait injuste de priver les visiteurs nationaux et étrangers qui ont payé leur droit d'entrée au musée, d'une partie de ses collections : *« Pourquoi les sept millions de visiteurs annuels du Louvre, payants pour la grande majorité, devraient-ils être privés de ces œuvres si longtemps ? [1]»* Nous avions aussi relevé le raisonnement contradictoire qui permet aux auteurs de défendre dans un même mouvement la *« valeur universelle »* des œuvres et les retombées financières liées à leur présence dans les musées nationaux en raison du tourisme international. Comme nous l'avons également mentionné la dimension ambiguë du texte est liée à la personnalité de ses auteurs. Françoise Cachin a été Directrice des Musées de France et si, après son départ du ministère, elle n'a cessé de critiquer les dérives commerciales des musées, elle a bien participé à engager cette dynamique en tant que promotrice de la « loi musée » et en préparant l'autonomisation des établissements. Quant à Jean Clair il publiait, peu après avoir signé cette tribune, un essai où il décrivait le dégoût que lui inspirait *« la saleté laissée [2]»* par les *« foules bruyantes [3]»* qui se pressent au musée du Louvre. Ce pamphlet affirmait que la relation aux arts ne pouvait être un loisir et semblait décrire une fin de l'art, s'inscrivant dans une idée de fin de l'histoire et de la politique.

La teneur politique de la tribune pose problème. En effet, elle se décline *« d'un point de vue moral »* contre *« l'utilisation commerciale et médiatique des chefs-d'œuvre du patrimoine national, fondements de l'histoire de notre culture et que la République se doit de montrer et de préserver. [4]»* Nous avons vu pour notre part que le principe républicain se concilie pourtant avec un principe économique, l'un ne pouvant se comprendre sans l'autre. C'est là que se manifeste une contradiction théorique de ce texte dans la mesure où, s'il propose une critique de la marchandisation des œuvres

1 *Ibid.*
2 Jean Clair (2007), *Opus cité*, p. 38
3 *Ibid.*, p. 103
4 François Cachin, Jean Clair, Roland Recht, « Les musées ne sont pas à vendre. », in *Le Monde*, 12 décembre 2006.

d'art, il ne l'élargit pas à une critique de la marchandise, ce dont il se défend même : *« Nous ne méprisons ni l'argent, ni le mécénat (...) comme l'on risque très rapidement de nous en accuser ! [1]»* Ce caractère ambiguë permettait d'ailleurs à Henri Loyrette de répondre à ces figures importantes du monde muséal qu'elles avaient elles-mêmes participé au mouvement :

> *« Je suis surpris de voir protester des conservateurs qui ont eux-mêmes largement pratiqué ou couvert – et je m'en félicite – ce système d'expositions mécénées. (...) Jean Clair, un des signataires de la tribune du Monde, avait prêté 180 œuvres à la Neue Galerie de Berlin et avait reçu en contrepartie 700 000 euros qui ont servi à monter "Mélancolie" (...). En dix ans, Jean Clair a engrangé plus de 4 millions d'euros grâce à ce mécénat-partenariat. (...) Françoise Cachin, autre signataire, sait très bien qu'il faut parfois payer pour organiser une exposition. Lorsqu'elle était directrice du Musée d'Orsay, elle a fait venir en 1993 les chefs-d'œuvre de la collection américaine Barnes. Elle s'est adressée à la BNP pour trouver les 12 millions de francs que cette exposition coûtait. Et quand elle était à la tête de la direction des musées de France, Françoise Cachin a accepté le départ autour du monde pendant trois ans et demi des chefs-d'œuvre du Musée de l'Orangerie, fermé pour travaux. La contrepartie de ce long "voyage" a été une entrée de 7 millions d'euros dont 5 millions ont été affectés à la rénovation du bâtiment. On pourrait multiplier les exemples. [2]»*

L'échange continue par article de presse interposé, Jean Clair et Françoise Cachin répondant à leur tour aux remarques d'Henri Loyrette. Mais pour répliquer aux accusations de président-directeur du Louvre, ils reprennent les arguments classiques de ce dernier évoquant *« le partage des risques »* et affirmant donc de manière peu convaincante : cela *« n'a rien à voir. [3]»* L'offensive semble se replier d'elle-même, battant en retraite sous le poids de ses propres contradictions.

Les remarques formulées à propos de la prise de position de l'AGCCPF, s'appliquent alors au texte

1 *Ibid.*
2 Emmanuel de Roux, « Entretien avec Henri Loyrette, président du Louvre. "L'argent est important mais ce n'est pas le moteur de notre action à l'étranger." » in *Le Monde*, 9 janvier 2007.
3 Clarisse Fabre, « Deux auteurs de la tribune répondent au patron du Louvre. », in *Le Monde*, 11 janvier 2007

« Les musées ne sont pas à vendre. » La police du compte remplaçant la police administrative, réorganisant les titres à gouverner, donne lieu à une situation dans laquelle une partie du texte public attaque le texte public. Si on conclut sur ce point, on admet la rationalité instrumentale de la communication au sein de l'espace public légitime. Mais si la tribune *« Les musées ne sont pas à vendre »* est plus une charge républicaine qu'un sursaut démocratique, son destin particulier doit interpeller. C'est le site internet *La Tribune de l'Art* qui lui a donné cette nouvelle vie :

> *« De nombreux lecteurs m'ont écrit, depuis des mois, pour demander à* La Tribune de l'Art *de lancer une pétition pour protester contre les projets actuels de délocalisation des collections, que ce soit à Lens, à Atlanta, à Abu Dhabi, à Shangaï (Centre Pompidou) ou à Salvador de Bahia (Musée Rodin). Or, une pétition ne peut fonctionner que si elle s'appuie sur un nombre suffisant de signatures. Les conditions n'étaient pas réunies pour obtenir celles des conservateurs et autres fonctionnaires du ministère de la Culture. Aujourd'hui, chacun peut se retrouver autour de cette prise de position due à trois historiens d'art prestigieux. Tous ont eu la responsabilité de grands musées et Françoise Cachin était encore récemment Directrice des Musées de France. [1]»* écrivait Didier Rykner.

Ouvert à la pétition, le texte recueille plus de 5000 signatures. Cela signifie-t-il pour autant que tous les signataires aient partagé mot pour mot l'opinion des auteurs de la tribune ? Comme D. Rykner le précise, le texte est devenu le point de départ d'une expression plus générale qui lui était antérieure ; l'historien et critique d'art affirmant que les conditions n'étaient jusqu'alors pas réunies pour lancer une pétition, c'est-à-dire avoir une série de premiers signataires faisant figure d'autorité. Par ailleurs, le titre en forme de slogan de la tribune, *« Les musées ne sont pas à vendre »*, est largement fédérateur au-delà des professionnels du monde muséal et de la teneur même du texte. Si le contenu de la tribune était marqué par l'ambiguïté de ses contradictions, c'est sans aucun doute son destin pétitionnaire qui lui a donné la particularité et la force de la question démocratique, portée par plus de 5000 personnes, sans autorité particulière. Un développement que le *Livre blanc des musées de*

1 Didier Rykner, « Pétition », in *La Tribune de l'Art, latribunedelart.com*, 14 décembre 2006.

France peut difficilement espérer, c'est un document technique vendu vingt-cinq euro, même si on ne peut deviner ce qu'en feront ses lecteurs.

Il faut affirmer que, si ces mobilisations au sommet de la hiérarchie muséale soulèvent des problèmes théoriques, elles n'en sont pas moins des éléments de contestation du nouvel ordre établi dans le système muséal, en l'occurrence elles s'accordent à énoncer et critiquer un ordre : celui de la marchandisation. A la suite de notre mise en récit du musée public, on ne peut que questionner la rhétorique et la référence républicaine qu'elles développent. *A priori*, elles ne se proposent que de reproduire ou de revenir à une situation antérieure, elles appellent à un retour de la police administrative contre la police du résultat comptable. Elles mettent alors en évidence les tensions engendrées par une reconfiguration politique du monde muséal. Si on reprend les catégories de James C. Scott, il semble qu'on observe une attaque du texte public par une partie du texte public lui-même. Pour notre part, nous avons vu que la question politique se caractérisait par un dialogue conflictuel entre la question démocratique et le principe républicain, chaque moment démocratique venant troubler un ordre gouvernemental et appelant le retour à un ordre nouveau cherchant lui-même à évacuer le scandale démocratique. On peut se demander dans quelle mesure un appel aux principes moraux et scientifiques de la République peut déstabiliser l'ordre républicain. C'est ainsi que la tribune *« Les musées ne sont pas à vendre »* se laisse contredire pertinemment point par point par la présidence du Louvre. Dans le cadre de la publicité légitime, la critique portée se retrouve alors annulée et n'engendre pas de déstabilisation de la police du compte. C'est de la même manière que le *Livre blanc des musées de France*, présenté dans le cadre de la régulation républicaine, prend la forme d'une missive à laquelle personne ne répond.

Pour autant, serait-on contraint de conclure sur une logique implacable de la reproduction de l'ordre républicain par les appels aux principes moraux de la République ? Adopter une telle lecture

reconnaîtrait l'exclusivité de la publicité bourgeoise et de son corollaire : la rationalité instrumentale de la communication politique. Mais, insistant sur le dialogue conflictuel entre le principe républicain et la question démocratique perçu comme une force motrice, il convient d'aller plus loin. Pour ne pas souscrire à l'hypothèse d'une reproduction inéluctable, il faut d'une part admettre les débordements possibles de ces mobilisations hors de leur cadre républicain, et, d'autre part, chercher des manifestations du texte caché à la marge et en-dehors de l'institution muséale, dans les possibles ouverts par l'espace muséal. Pour ce qui est des débordements du discours spécialisé, on en trouve déjà une manifestation dans la tribune signée par des figures d'autorité du monde muséal devenue pétition aux milliers de signataires. En ce qui concerne des discours alternatifs, un texte caché, exprimés à la marge et à l'extérieur de l'institution, c'est à d'autres professionnels du monde muséal et à l'insaisissabilité des publics que l'on doit se référer.

Sous la pyramide muséale

Pour Jean-Marie Vincent :

> *« La politique n'est plus – pour l'essentiel – stratégie et tactique en vue de la conquête de positions de pouvoir, elle devient plus encore lutte pour de meilleures conditions d'action, pour des relations de communication plus libres permettant une plus grande inventivité sociale. Les individus et les groupes ne se subordonnent plus à des objectifs qui sont censés les dépasser, ils découvrent à travers des confrontations avec les pouvoirs organisés et les structures de domination de nouvelles possibilités d'autodétermination. [1]»*

A la suite de cette proposition, Alexander Neumann dénoue le cadre républicain qui paraît insurmontable, en se référant à Oskar Negt :

> *« au lieu de dénoncer le caractère abstrait de la République, les acteurs exigent la*

1 Jean-Marie Vincent (1987), *Opus cité*, p. 156

réalisation effective de son principe, au nom de leur expérience singulière, subvertissant ainsi sa limitation sociale. Ces formulations critiques dépendent de la formation d'un "espace public oppositionnel", susceptible de concurrencer l'espace public bourgeois. [1]»

C'est à l'inventivité sociale, aux expériences singulières et à la subversion des limitations, qu'il convient dès à présent de s'intéresser.

Ce n'est pas qu'au sommet du monde muséal que des voix se font entendre contre la réforme des musées nationaux. A ce titre l'activité syndicale dans les musées nationaux, que nous avons croisée au fil de la présentation du mouvement de réforme, doit être examinée attentivement. Il est particulièrement intéressant de remarquer que les sections syndicales du personnel dans les musées nationaux, au-delà d'une préoccupation pour les seules conditions de travail, développent une vision de la politique culturelle et de la déontologie muséale. Une logique dialectique évidente, bien que difficilement explicable, si on en croit un syndicaliste, agent de surveillance au musée du Louvre, que nous avons rencontré :

« Le personnel et le patrimoine sont liés… Je ne sais pas comment dire… Quand un établissement est laissé à l'abandon, comment ne pas penser que son personnel n'est pas lui aussi abandonné… De la même manière, un établissement qui n'est plus lié directement à l'Etat, que vont devenir ses agents ? C'est un ensemble de questions comme ça qui se posent. Dans la réforme des services publics en général, que deviennent les gens qui travaillent dans ces services publics. Ce lien, cette articulation, se fait obligatoirement. Les lois qui sont proposées, et qui nous inquiètent, sont celles qui annoncent qu'un poste qui n'est pas pourvu peut être occupé par un intérimaire, un contractuel qui vient du privé. Et régi de droit privé… Jusqu'à présent un poste public, un poste de fonctionnaire, était réservé à un fonctionnaire. »

De la même manière, un syndicaliste de la RMN développait pour nous une vision nuancée des

1 Alexander Neumann (2009), *Opus cité*.

relations entre l'Etat et la culture :

> *« Le service public culturel français est marqué par l'élaboration d'outils spécifiques, notamment depuis la création du ministère d'Etat en 1959. Des systèmes de péréquation des moyens, c'est-à-dire des budgets et des subventions, ont été mis en place. L'objectif initial du ministère est de réaliser un maillage du territoire avec des établissements culturels. Au-delà des moyens, il y a également la question d'un Etat à la fois opérateur et régulateur qui peut impulser une politique culturelle en matière de patrimoine, de collections publiques, d'acquisitions, de conservation, de restauration et d'exposition. L'enjeu actuel est donc le suivant : peut-on conserver cet Etat opérateur ? Il ne faut toutefois pas écarter la question des risques d'un Etat culturel trop puissant qui influencerait fortement les rapports entre art et pouvoir. L'actuel ministère, en cohérence avec la politique de l'actuel gouvernement, veut transformer ce rôle opérateur en un rôle d'Etat conseil, qui laisserait l'initiative privée occuper pleinement la sphère culturelle. »*

On pourrait également citer le secrétaire national du syndicat CGT-Culture, rencontré dans le cadre d'une autre enquête, qui nous disait :

> *« Nous sommes ici convaincus et nous le répétons, la politique du gouvernement nous y contraignant par ailleurs : la Culture est un service public d'utilité sociale, au même titre que l'Education et la Recherche. La Culture possède une force d'émancipation et d'épanouissement, il faut donc en favoriser l'accès. Elle doit être populaire sans être populiste. La politique que mène actuellement le gouvernement nous pousse vers une Culture du tout-divertissement. Il existe par ailleurs un dénominateur commun à ces secteurs : l'égalité de traitement des citoyens. Sans une intervention de l'Etat pour apporter contrôle, régulation et péréquation, on peut tomber très rapidement dans une société à plusieurs vitesses dans ces domaines. »*

Dans ces déclarations de personnels syndiqués du monde muséal on entend que la référence à l'Etat

reste centrale. Ce qu'une première lecture laisse penser, c'est que l'enjeu primordial du combat syndical dans le musée est la défense de l'interventionnisme culturel. Une lecture qui contrarie notre argumentation, puisqu'on a vu qu'au contraire c'est bien une dynamique propre et cohérente à l'Etat qui engage la tendance à la construction du musée-entreprise. Mais ce que ces extraits d'entretiens laissent entendre par ailleurs, ce sont des revendications d'un respect effectif de l'égalité, une activation du principe égalitaire propre à la question démocratique.

> *« Mes engagements syndicaux recoupent mes engagements citoyens, je suis de ceux qui pensent qu'il faut développer, non pas une culture d'Etat, mais un service public culturel qui donne des moyens sur l'ensemble du territoire national pour développer une politique culturelle et un accès équitable et démocratique à la culture. »*

Il apparaît en tout cas que le discours syndical officiel se décline autour des notions culturelles développées par l'Etat, la démocratisation de la culture en restant le pivot. Mais on peut se demander si le discours syndical est soumis à celui de l'Etat ou si le discours de l'Etat intègre des revendications sociales. Face à cette question, il faut reconnaître que c'est le jeu républicain, la raison d'Etat construite sur la publicité bourgeoise, qui est ici à l'œuvre, *« la relation entre l'Etat et la reproduction des relations sociales capitalistes est de type essai et erreur.* [1]*»* Ce à quoi il faut ajouter ce que nous citions plus haut : *« au lieu de dénoncer le caractère abstrait de la République, les acteurs exigent la réalisation effective de son principe, au nom de leur expérience singulière, subvertissant ainsi sa limitation sociale.* [2]*»* Ainsi, un syndicaliste du musée du Louvre déclare :

> *« [Dans la section syndicale], je crois que ce qui nous réunit c'est une certaine idée de la solidarité et de la lutte contre les injustices. C'est ce qui nous unit. Derrière la défense du service public, ou les revendications d'égalité, il y a cette idée de justice. »*

1 John Holloway (2007), *Opus cité*, pp. 140-141
2 Alexander Neumann (2009), *Opus cité.*

Toutefois, dans la discussion avec les personnels de musées, qu'ils soient syndiqués ou non, on comprend que ce n'est pas tant une défense inconditionnelle de l'Etat dont il est question. Ce qui est d'abord en jeu, ce sont les conditions de travail propres à la fonction publique qu'il s'agit de préserver. Une gestion calquée sur celle du privé étant perçue comme une régression sociale. Du côté du personnel de la RMN, on nous déclare :

> *« La transformation de la RMN en EPIC en 1991 a donné lieu à la négociation puis à la signature d'un accord d'entreprise porteur de droits sociaux relativement élevés. La direction cherche aujourd'hui à changer sa politique sociale et à faire des économies sur la masse salariale. Cela se manifeste notamment par le gel des salaires, très peu de créations de postes et une réduction importante des Contrats à Durée Déterminée. »*

On se souvient d'ailleurs que c'est à la suite d'un mouvement de grève que la RMN intégrait un pôle de médiation culturelle lors de sa transformation en EPIC. Du côté des personnels du Louvre, on nous dit :

> *« Il y a ici une sorte de tradition de la fonction publique, ce qui fait qu'on a des conditions de travail sur lesquelles on peut négocier sans risquer d'être licencié. Personnellement, j'ai fait pas mal de boulots non-qualifiés avant d'entrer au Louvre... et je t'assure que j'ai trouvé ici le cadre de travail qui me convient le mieux, malgré la pénibilité. C'est toujours un peu difficile à dire tant les fonctionnaires sont traités de fainéants, mais ce n'est pas parce qu'on a des conditions de travail meilleures que d'autres qu'on devrait les abandonner. Pourquoi chercher à tirer les avancées sociales vers le bas ? »*

Dans cette lignée, on doit remarquer que les syndicats des personnels des musées se voient de moins en moins consultés. Ils décrivent d'ailleurs tous une tension accrue des relations avec leur hiérarchie dans les dix dernières années. Pour un syndicaliste de la RMN par exemple :

> *« Il n'y a pas de licenciements secs, pour l'instant, mais les reclassements et les*

redéploiements réalisés dans des conditions quelquefois douteuses fragilisent les Contrats à Durée Indéterminée. Les salariés subissent de fortes pressions de la part de leur hiérarchie pour accroître "les gains de productivité". »

Pour notre part, il semble que cette tension est palpable dans la mesure où la plupart des personnes que nous avons rencontrées se sont explicitement demandées si leur nom serait cité – *« je dois dire mon nom pour répondre ? »* – leur identification marquant implicitement leur liberté de parole. C'est pourquoi nous optons systématiquement ici pour l'anonymat des personnes interrogées. Une difficulté que nous ne sommes pas seuls à rencontrer, un article de presse évoquant les méthodes managériales de l'actuel directeur du musée d'Orsay énonçait : *« des agents non syndiqués ont bien voulu témoigner. A condition de ne pas dévoiler leur nom. [1]»* Le manque de négociation ressort également des documents syndicaux que nous avons consultés. Concernant l'application de la RGPP dans les musées par exemple :

« Lors du CTP de la Direction des musées de France, la Directrice a déclaré aux représentants syndicaux qu'elle ne pouvait leur exposer l'expertise qu'elle doit présenter à la Ministre au début de la semaine prochaine, étant tenue au devoir de réserve ! [2]»

En 2008, l'intersyndicale Culture lançait une pétition *« Non à la RGPP, outil de saccage du service public ! »* qui recueillit 3000 signatures en moins d'une semaine[3]. Quand un mouvement de grève éclate à ce sujet en 2009, le ministre appelle à un dialogue *« serein »* et l'ouverture de négociations en affirmant sa détermination à appliquer la réforme dans le ministère. Face au manque de négociations, onze représentants syndicaux occupent l'antichambre du bureau du ministre. La suite de l'événement est ainsi relatée dans la presse :

« Ils faisaient le siège depuis le milieu de l'après-midi, pour dénoncer le non-remplacement d'un retraité sur deux. "Quand on a vu les forces de l'ordre arriver, on a dit «OK, on s'en va». Mais les policiers ont fait preuve d'une violence gratuite, sous les yeux du chef de

1 Clarisse Fabre, « Les méthodes très contestées du président du musée d'Orsay », in *Le Monde*, 18 octobre 2008.
2 SUD-Culture, *RGPP et musées : « Nous avons une feuille de route. »*, février 2008, 4 p.
3 Voir : http://cgt.archives.free.fr/spip.php?article112

cabinet de Frédéric Mitterrand", raconte Nicolas Monquaut, secrétaire général de la CGT-Culture. L'entourage du ministre minimisait l'incident : "Les syndicalistes cherchent à théâtraliser le conflit." [1]»

Pourtant, les agents des musées ont une perception remarquablement fine du fonctionnement des établissements. L'un d'entre eux nous fait d'ailleurs remarquer, une année avant la publication du rapport de la Cour des comptes de 2011, que loin de diminuer les dépenses, l'autonomisation des musées et la possibilité pour eux d'externaliser leurs activités, engendre des dépenses supplémentaires. Ce n'est pas pour autant qu'il défend une position gestionnaire, il dénonce au contraire un objectif politique ressenti par son expérience vécue :

« Mais tu sais, contrairement à ce que l'on croit, l'externalisation revient plus cher. Il y a vraiment une volonté politique derrière ça. L'externalisation permet de dégonfler les effectifs de fonctionnaires. Les électriciens, les agents d'entretien et les autres qui viennent du privé et qui travaillent au Louvre, n'entrent pas dans les chiffres des fonctionnaires. C'est clair que le budget des salaires des fonctionnaires est énorme. Alors au niveau du discours politique, c'est pas mal d'avoir moins de fonctionnaires à payer. Mais les budgets de fonctionnement eux se sont accrus énormément ! Dans la réalité, on dépense plus d'argent. Par contre, c'est vrai, quand il embauche un fonctionnaire, l'Etat en a pour 60 ans… 40 ans de carrière, plus la retraite. Mais à court ou moyen terme, un salarié qui vient d'une société extérieure, coûte beaucoup plus cher qu'un fonctionnaire. Le paradoxe, c'est aussi que malgré tout, tant que le Louvre existera, il aura besoin d'électriciens… alors pourquoi pas les embaucher dans la fonction publique ? Puisque ceux qui viennent du privé nous coûtent beaucoup plus cher ! Et ça on ne nous l'explique pas… »

On nous dit également :

« La "gestion de proximité" semble être plus complexe qu'avant. Alors même qu'on vantait

1 Clarisse Fabre, « Musées : le dialogue n'est pas très "serein". », in *Le Monde*, 6 décembre 2009.

ses effets simplificateurs. Il y a un vrai décalage entre le discours qui est tenu et la réalité que l'on vit. »

On peut par ailleurs entendre des propos qui vont à l'encontre de la logique gestionnaire de profit chez un syndicaliste de la RMN-GP :

« Il existe des déficits acceptables. Soumettre les expositions aux seules règles du marché et de la rentabilité entraînera des déperditions en termes de programme culturel, d'éducation et de pédagogie. »

On retrouve dans ces propos, alimentés par l'expérience des personnels, les effets contradictoires d'une rationalisation qui ne porte pas les effets escomptés qui légitiment sa mise en place. De manière générale, et au-delà de leur analyse du mouvement de réforme, il est intéressant de rencontrer les personnels des musées, en particulier ceux qui exercent les tâches impliquant le moins de reconnaissance sociale. Ce sont en outre des personnes peu prises en compte dans les enquêtes sociologiques concernant l'univers muséal, même si elles s'intéressent à ses personnels, privilégiant les individus plus haut placés hiérarchiquement[1]. Nous sommes alors face à des acteurs du monde muséal, situés en bas de l'échelle hiérarchique, mais qui disposent de connaissances qu'on penserait réservées à une élite culturelle. Dans leur majorité, les personnels des musées qui n'exercent pas de fonctions culturelles ne choisissent pas de travailler au musée pour l'amour de l'art. Leur attachement à cette dimension de leur cadre de travail semble alors se développer au fil d'une socialisation particulière. Pour un agent de surveillance du Louvre :

« En fait, j'ai passé ce concours car je faisais des études à ce moment là et je pouvais travailler de nuit au musée. Pendant plus de trois ans j'ai donc pu cumuler cet emploi avec mes études. Puis, j'ai vu que ça me convenait, le travail de nuit me laissait assez de disponibilités. J'ai donc décidé de rester.

1 Voir par exemple : Pascal Ughetto et al., « Le public et le travail des personnels des fonctions publiques nationales et territoriale : le cas des musées. », in *IRES La lettre n°61,* octobre 2004, 6 p., et, Odile Join-Lambert, Yves Lochard, Marie Raveyre, Pascal Ughetto, *Servir l'Etat et l'usager : définition et redéfinition du travail par le public dans le domaine des musées*. IRES, Rapport pour le ministère de la recherche, mai 2004, 280 p.

- C'est donc cette possibilité du travail de nuit qui t'a amené à travailler dans un musée et pas un attrait particulier pour l'art ou le monde muséal ?

- *Oui, c'était clairement ça au début. Mais j'ai pris goût à ce travail et à son cadre. »*

Pour une autre, travaillant au musée d'Orsay :

« Comment te dire ça ? Clairement, les musées, la "haute culture" [elle mime des guillemets], c'était pas ma tasse de thé. Après quinze ans passés au Louvre, c'est différent. Avant de partir en vacances, je me renseigne sur les musées et les sites culturels que je pourrai visiter... C'est peut-être aussi parce que j'ai la carte culture ! [La "carte-culture" est la carte professionnelle du ministère, elle permet d'entrer gratuitement et accompagné dans des établissements sous tutelle du ministère.] »

On peut craindre la disparition de cette particularité tant les modes de socialisations de ces agents se recomposent différemment dans le musée-entreprise. L'externalisation des activités par exemple, détisse les réseaux établis entre les personnels des différents services : lieux de pause différents, horaires différents, hiérarchies différentes et turn-over plus marqué dans les entreprises sous-traitantes. Ainsi, pour un syndicaliste du Louvre :

« Bien qu'ils travaillent sur le même site… en fin de compte ils s'ignorent complètement. Chacun s'ignore. On n'a pas la préoccupation de l'autre et des difficultés qu'il peut rencontrer. Il y a des dizaines de sociétés différentes qui travaillent au Louvre et chacun ignore les difficultés des autres. La structure juridique ne permet pas de travailler ensemble. Au niveau du CHS[1] par exemple, on demande la création d'un CHS de site, qui regrouperait l'ensemble des personnes qui travaillent sur le site du Louvre. On sait que la source principale d'accidents du travail ici, c'est la co-activité, c'est-à-dire quand des activités se télescopent. Par exemple, les uns vont stocker du matériel dans un endroit, d'autres vont avoir besoin de travailler à cet endroit. On nous a toujours refusé la création de ce CHS de site. Juridiquement, on peut en effet nous le refuser. La loi nous bloque

1 Commission Hygiène et Sécurité

complètement. On sait pourtant que la co-activité se développe partout et que c'est une cause d'accidents du travail. »

On comprend par ailleurs que ce n'est pas tant un attachement à l'Etat qui est soutenu, que le souci des conditions de travail qui anime ces prises de position. Le même agent nous déclare :

« Ce n'est pas forcément contradictoire. Rien n'empêche le Louvre de faire appel au privé et d'encourager des gestions du personnel qui soient plus sociales. Nous, en tant que donneur d'ordre, on peut obliger les sociétés extérieures à respecter certains protocoles. Aujourd'hui, le critère sur lequel se base le Louvre c'est le prix. Mais ce n'est pas sûr que ce soit le premier critère dont il faille se soucier. Il faut voir quelle est la qualité du travail de ceux qui n'ont pas de bonnes conditions de travail. Si ils engagent seulement trois personnes pour tout le secteur Denon[1] ce sera mal fait. Le prix c'est sûrement important, mais ce n'est pas un critère suffisant. »

Au-delà de la défense des conditions de travail, on a vu au long de la discussion que les syndicats des personnels des musées développent un discours et des actions qui concernent la politique muséale en général. Il faut d'ailleurs remarquer que ces prises de positions peuvent aller à l'encontre des intérêts objectifs des personnels, ce qui montre qu'il s'agit d'un mouvement plus complexe qu'un réflexe corporatiste. Revenons par exemple sur les prises de position syndicales lors de la réception organisée au Louvre en marge du salon Eurosatory. Il faut rappeler que les agents qui travaillent lors des « mises à disposition de l'espace » bénéficient de primes salariales. *A priori* les personnels de musée, les agents de surveillance en particulier, devraient alors accueillir ces manifestations avec entrain. Pourtant le syndicat SUD-Culture s'est mobilisé contre l'organisation de cette manifestation. Sur fond de dénonciation des politiques militaristes, le syndicat oppose une déontologie qui serait celle de l'espace muséal :

« La paix ne se prépare que grâce au courage et à la volonté politique. Mais pourquoi donc

1 Le Louvre est organisé spacialement en différents secteurs ou ailes.

Sud Culture Solidaires se mêle t-il de cela ? Quel point commun entre Défense et Culture ? Parce que (...), les responsables du Musée du Louvre, pour la sixième fois consécutive, déroulent le tapis rouge devant ces sombres marchands et acheteurs. C'est entre un raout sous la pyramide et une visite privée des chefs-d'œuvre que vont se nouer des contacts et se finaliser des contrats. Une nouvelle fois, sans le moindre état d'âme, notre administration loue des espaces prestigieux de notre patrimoine contre des espèces sonnantes, trébuchantes et nauséabondes. Notre organisation syndicale SUD Culture Solidaires manifestera à cette occasion, comme elle le fait tous les deux ans, son opposition à cette manifestation guerrière. Elle manifestera parce qu'elle refuse que de hauts lieux de Culture, comme le musée du Louvre, qui sont au centre des échanges pacifiques entre les hommes, femmes, et enfants du monde entier, deviennent des officines macabres, des lieux de réjouissance pour ceux qui participent à la destruction de leurs semblables, pour toujours plus de puissance et de profit ! [1]»

Suite à la manifestation organisée par le syndicat à cette occasion, la direction du musée menace certains militants de sanctions disciplinaires. Celles-ci ayant été abandonnées face à une mobilisation intersyndicale, le syndicat précise dans un communiqué :

« Henri Loyrette reste convaincu que ce type d'action est plus politique que syndicale et qu'elle peut nuire au Louvre en terme d'image pour le service de la surveillance et qu'elle demeure condamnable (puisqu'elle aurait pu conduire à un incident ou mettre en danger les agents eux-mêmes). Il a reconnu le caractère respectable des motifs syndicaux qui animent SUD Culture et ses militants sur ce sujet, bien qu'il ne les approuve pas politiquement. [2]»

On peut alors soutenir que la rencontre entre l'action syndicale et l'action politique est une expression forte de la question démocratique, qui doit être perçue comme une manifestation d'un espace public oppositionnel, une critique de l'abstraction des relations sociales. L'agir politique des

1 Communiqué Sud Culture Solidaires, « Contre Eurosatory 2008 », 9 juin 2008
2 Communiqué Sud Culture Solidaires, « La chasse aux SUD est fermée ! », 28 août 2008.

militants syndicaux dépasse leur seule condition salariale. Il apparaît à travers cet exemple des

> *« formes alternatives et collectives donnant une expression publique aux besoins humains qui transgressent la cage d'acier des représentations dominantes, médiatisées. (...) Il s'agit (...) d'un espace public qui accueille l'expérience immédiate et sensible.* [1]*»* A cette occasion, les acteurs *« découvrent à travers des confrontations avec les pouvoirs organisés et les structures de domination de nouvelles possibilités d'autodétermination.* [2]*»*

De la même manière, on se souvient de la dénonciation syndicale des horaires aménagés du musée d'Orsay pour une réception privée de l'entreprise EDF. *« "Le musée, au détriment de sa mission de service public, s'est adapté aux horaires de l'entreprise. C'est l'inverse qui aurait dû se produire", déplore de son côté Franck Guillaumet, secrétaire national CGT-Culture.* [3]*»* Au musée d'Orsay toujours, on a vu que le même syndicat prend position contre l'interdiction de toute prise de vue photographique. On pourrait pourtant imaginer qu'une telle mesure va dans le sens des agents qui n'ont plus ainsi à intervenir quand des visiteurs utilisent un flash :

> *« La question des prises de photos avec flash a toujours été ingérable pour les agents de surveillance. Leur demander, comme on l'a fait jusqu'à présent, de morigéner les flasheurs était mission impossible et inefficace. Cela n'aurait jamais dû faire partie de leurs tâches. Une interdiction totale a l'avantage de clarifier la consigne, et de simplifier la tâche des agents.* [4]*»*

S'il reconnaît donc cet avantage, le syndicat prend pourtant position pour les visiteurs et leur possibilité de s'approprier symboliquement l'espace muséal, en soulignant un déséquilibre :

> *« Le SM'O-CGT est, comme tous les personnels, fier de la renommée mondiale du musée. Est-il absurde de considérer la prise de photos comme un signe de la fierté des visiteurs de se trouver dans un lieu prestigieux et mondialement célèbre comme le musée d'Orsay, un*

1 Oskar Negt (2007), *Opus cité*, p. 216
2 Jean-Marie Vincent (1987), *Opus cité*, p. 156
3 Clarisse Fabre, « Les musées nationaux sur les traces de l'entreprise. », in *Le Monde*, 6 mars 2005.
4 Section Musée d'Orsay – CGT, « Y'a pas photo », 12 avril 2010, 4 p.

haut lieu du patrimoine et un symbole de la culture en France à son plus haut niveau ? (...) La modification du règlement de visite va instaurer une clause léonine : toute la contrainte est supportée par une seule des parties (les visiteurs) tandis que l'autre (le musée) en tire tous les avantages. [1]»

C'est alors à la critique de ces avantages que se livre le syndicat. Il pose notamment la question de la vente des cartes postales et des reproductions d'œuvres, demandant si les prises de vues photographiques ne seraient pas considérées comme un manque à gagner pour la présidence de l'établissement :

« L'un de ces avantages est l'attente de vendre davantage d'albums et de cartes postales. Cependant, on ne peut pas d'un côté demander au grand public de suivre l'évolution constante des technologies, et de l'autre lui interdire de s'en servir, pour protéger artificiellement des niches rentières (les plus grosses marges bénéficiaires de la librairie sont sur les cartes postales). C'est d'ailleurs discriminant, car acheter 20 cartes postales revient cher, et toutes les œuvres exposées ne sont pas reproduites en carte postale. [2]»

Enfin, on doit noter que les syndicats des personnels des musées nationaux ont pris part à la contestation de la révision des politiques tarifaires du musée du Louvre en 2005. Ainsi, l'intersyndicale du ministère de la Culture appelait à rejoindre une manifestation organisée devant la pyramide du Louvre[3]. Un syndicaliste interrogé pendant ce rassemblement nous déclarait :

« Notre présence ici est plus que normale. Les musées nationaux veulent traiter les visiteurs comme des clients. C'est une vision de la culture que nous ne partageons pas et que nous dénonçons. Moi qui suis agent de surveillance, je veux dire que je ne suis pas un simple outil et je veux exprimer ma solidarité avec des usagers des musées qui dénoncent une dérive commerciale. »

1 *Ibid.*
2 *Ibid.*
3 Clarisse Fabre, « La bataille continue sur les prix d'entrée au Louvre », in *Le Monde*, 13 janvier 2005.

La question tarifaire est par ailleurs devenue, dans le musée-entreprise, une arme de l'action syndicale. Fin 2009, une grève de grande ampleur marque les musées nationaux. La revendication de l'intersyndicale est d'exempter les institutions culturelles publiques de la RGPP[1]. Si le mouvement de grève a conduit à des fermetures temporaires d'établissements, certains agents se sont également livrés à des blocages de caisses et ont ouvert gratuitement les musées aux visiteurs. La police du résultat comptable est alors réinvestie dans une contestation contradictoire et implique de nouvelles obligations dans le dialogue social pour les présidences d'établissements. Chaque blocage de caisse ou chaque jour de fermeture imposé par un mouvement social sont autant de manques à gagner pour le musée-entreprise. A côté de toutes ces formes de mobilisations visibles, on doit également noter toutes celles qui le sont moins. Il existe une dimension autoritaire chez des agents de surveillance qui prennent plaisir à exercer un pouvoir sur les visiteurs, une dimension que tout exercice de pouvoir peut entraîner et amplifier[2]. Mais il convient de rappeler qu'il existe également des formes de solidarités et de complicités moins perceptibles voire inavouables. On se souvient par exemple d'une contrôleuse du musée d'Orsay qui laissait entendre, sans pour autant l'affirmer formellement, qu'elle pouvait laisser passer à son point de contrôle, des visiteurs sans billet d'entrée.

L'espace muséal comme espace agité

C'est également à l'extérieur de l'univers professionnel que s'exercent un certain nombre de résistances face aux dispositions induites par la réforme des musées. Il faut d'ailleurs admettre que celle-ci a activé des revendications démocratiques du musée et des débats sur l'appropriation de son espace, à un moment où le système muséal semblait réservé au débat d'experts. Le fait que la presse ait relayé ces questions, bien de que manière plus éparse que les débats issus du sommet du monde

1 Clarisse Fabre, « Le gouvernement inflexible face à la grève des musées. », in *Le Monde*, 4 décembre 2009.
2 Voir par exemple : Theodor W. Adorno, *Etudes sur la personnalité autoritaire*. 2001, Paris, Allia, 435 p.

muséal, en est la preuve. L'initiative qui illustre le mieux cette mobilisation, clairement orientée contre une marchandisation du système muséal, est la création du site internet *« Louvre pour tous »,* formé et animé à l'initiative d'un artiste en 2005 quand le Louvre révise sa politique tarifaire, pour devenir un pôle incontournable de la remise en cause de la réforme actuelle des musées nationaux. Son point fort est d'être un site internet régulièrement alimenté[1] et suivi par de nombreux lecteurs[2]. Son initiative se présente ainsi, revenant sur l'élément fondateur que fut la révision des politiques tarifaires du Louvre :

> *« Cet épisode a révélé la tendance mercantile qui se fait jour dans les grands musées, phénomène qui ne cesse de grandir au détriment de leurs missions d'ouverture au plus grand nombre. Il a permis de rouvrir le débat sur une gratuité pour tous, consubstantielle à la création des musées sous la Révolution française et demeurée effective en France jusqu'en 1922, et au-delà, les dimanches librement ouverts à tous jusqu'en 1990.* Louvre pour tous *se veut un observatoire des pratiques des musées publics, s'attachant à en dénoncer la dérive marchande, à travers articles et enquêtes fouillées : part de plus en plus importante du mécénat pour le meilleur et pour le pire, parrainage déguisé en mécénat, privatisation de l'espace public, merchandinsing douteux, tarification excessive, publi-expositions, fréquentation gonflée, information mensongère... [3]»*

Le fondateur et animateur de *Louvre pour tous*, Bernard Hasquenoph, confirme cette ambition à l'occasion d'un entretien. Si l'initiative s'engage selon lui *« très égoïstement en tant que graphiste »* dont l'accès gratuit au musée est remis en cause, c'est bien son statut de visiteur émancipé qui en est le ressort :

> *« J'ai découvert un aspect des musées que je ne soupçonnais pas jusque là en tant que visiteur, ce que schématiquement on nomme leur marchandisation : les politiques tarifaires, les locations d'espace, le mécénat, le marketing... J'ai alors écrit sur ces sujets en les*

1 Louvrepourtous.fr
2 Selon son animateur, 1000 visiteurs par jour en moyenne et 4300 amis sur le réseau social Facebook.
3 Louvrepourtous.fr

publiant sur mon site parce que je ne trouvais pas l'info dans la presse, je ne la trouve d'ailleurs toujours pas. Je ne suis ni journaliste, ni historien, juste un visiteur, curieux par nature. »

Le site internet s'est depuis professionnalisé et son animateur s'est *« constitué en auto-entreprise en tant qu'éditeur de journal en ligne bien que pour l'instant ce ne soit pas viable économiquement ».* Il s'est surtout imposé dans le monde muséal, *« il n'y a pas un endroit où je vais dans ce milieu où je ne rencontre quelqu'un qui ne connaisse mon site, ce qui me surprend toujours. Pareil du côté des journalistes qui, s'ils me donnent rarement la parole, connaissent parfaitement mon existence et me disent me lire. »*

Nous écrivions plus haut qu'on pouvait caractériser la question démocratique par le trouble qu'elle provoque dans l'ordre lié au principe républicain. C'est ce que l'on retrouve explicitement dans les propos de B. Hasquenoph qui insiste sur la dimension *« critique »* de son initiative. Il explique par ailleurs la manière dont sa capacité de *« nuisance »* est prise en compte par certaines présidences d'établissements :

« Quand [J.-J. Aillagon] a pris ses fonctions au Château de Versailles en 2007, certainement bien conseillé vis-à-vis de l'impact d'Internet, il m'a rapidement identifié comme "source de nuisance" potentielle. Il m'a contacté par mail très sympathiquement, nous avons un peu correspondu. Il m'a appelé une fois au téléphone et m'a invité à venir le rencontrer, ce que je n'ai pas voulu faire. Il m'a cité plusieurs fois sur son blog, en bien et en mal. Il m'a envoyé le catalogue d'une exposition sans que je ne demande rien et comme je pense qu'il a vu que rien n'y faisait, que rien n'affaiblissait mes critiques, il a rompu tout contact mais a fait savoir publiquement, dans une interview qu'il a donné à un blog versaillais, que j'étais toujours le bienvenu à ses conférences de presse annuelles. (...) J'ai senti de sa part une tentative de me neutraliser, ce qu'il a fait d'ailleurs avec le blog

versaillais en question qui, un peu critique au début, l'est devenu de moins en moins. J'ai compris pourquoi quand son auteur a écrit qu'il regretterait le départ d'Aillagon pour les livres et catalogues d'expo qu'il recevait et les invitations aux événements du château. Idem, quand M. Aillagon a fait campagne pour sa reconduction au château, j'ai reçu un long appel téléphonique d'un proche à lui qui avait lancé un comité de soutien sur Facebook, mi charmeur mi menaçant. »

Cela renvoie à la dualité de l'espace public et la manière dont sa forme légitime peut tenter d'aborder sa forme illégitime, en l'occurrence pour en neutraliser la capacité critique. De la même manière, B. Hasquenoph insiste sur la particularité de sa pratique par opposition à celle qui se développe dans l'espace public légitime :

« Le musée est un lieu de conflit, mais peu de personnes le perçoivent de cette manière, surtout à l'intérieur même du monde du musée. Là où cela est flagrant, c'est dans le traitement de l'info autour de l'actualité des musées. Ma plus grande surprise a été de découvrir à quel point la presse est servile vis-à-vis des musées. C'est le plus souvent de l'ordre de la communication, plutôt que de l'information. La culture muséale est perçue comme désincarnée, comme en dehors d'enjeux économiques. Personne ne vérifie jamais les affirmations des grands patrons de musées : les chiffres de fréquentation, les montants du mécénat, etc. (...) A la télé, on traite toujours ce sujet en fin de JT, toujours pour dire que c'est merveilleux, jamais pour critiquer quoi que ce soit. (...) Il faut savoir que j'ai été plusieurs fois contacté par des boîtes de production qui réalisent des documentaires style M6, à chaque fois malgré l'intérêt du journaliste les projets ont capoté parce qu'ils ne parvenaient pas à obtenir des autorisations de tournage de la part des directions de musée dès que celles-ci comprenaient qu'ils n'allaient pas faire un sujet 100% élogieux. A travers l'expérience de Louvre pour tous*, mon plus grand choc a été celui-là, de découvrir qu'il n'y avait quasi aucun travail journalistique en ce qui concerne la gestion des musées. »*

B. Hasquenoh affirme le caractère politique de sa démarche, *« ma prise de conscience de départ, à travers la question basique du tarif, m'a tout de suite amené à considérer que ces questions étaient d'ordre politique. Je dirais même idéologique à travers par exemple la question de la gratuité. »* Mais c'est encore la dichotomie de l'espace public qui revient quand il est question du clivage politique qui s'exprime autour de la réforme des musées nationaux.

> *« J'avoue que ma grande déception en tant que citoyen de gauche, en ce qui concerne la gestion de plus en plus libérale des musées, c'est le peu de différence qui existe entre la droite et la gauche, ou tout du moins entre l'UMP et le PS. C'est flagrant par exemple sur l'affaire du Louvre Abu Dhabi qui pose un certain nombre de questions, sur l'exploitation par exemple du musée en tant que marque, sur la location des œuvres plutôt que leurs prêts, etc... Quelqu'un comme Jack Lang, symbole de la culture PS est par exemple à 100% d'accord avec ce projet. Et que penser encore quand on entend Martine Aubry défendre en interview le bilan de Jean-Jacques Aillagon à Versailles qui représente tout ce qu'il y a de plus libéral dans la gestion d'un musée public ! J'ai l'impression que les problèmes que je soulève à travers certains de mes articles ne sont quasi pas relayés politiquement. »*

La dimension politique extra-institutionnelle – l'infrapolitique – de la question n'exclut pas des prises de positions divergentes entre elles : *« On rejoint vite la question de la défense du patrimoine qui, hélas, bien souvent se retrouve défendue par une mouvance réactionnaire et passéiste dans le pire sens, voire d'extrême-droite. »* Fait intéressant, *Louvre pour tous* diffuse également depuis peu des informations pratiques à l'intention des visiteurs de musée :

> *« La déficience [des sites internet des musées eux-mêmes] m'ouvre un boulevard et parfois, je me dis qu'il faudrait que je me freine sur mes enquêtes de fond pour me consacrer uniquement à la diffusion de ces infos pratiques. Certaines sont tellement introuvables que parfois je me demande si ce n'est pas une volonté des institutions : pourquoi sur nombre de*

sites de musées ne trouve-t-on pas la liste des réductions et gratuités, ni celle des salles fermées journellement par manque de personnel, ou des œuvres manquantes parce que prêtées pour des expositions, autant d'infos qu'il est pourtant si simple de publier et d'actualiser à travers un site. »

Il convient en outre de rappeler l'initiative OrsayCommons qui vise à contester sur le mode de la performance l'interdiction des prises de vue photographiques au musée d'Orsay, mentionnée plus haut.

« OrsayCommons est une performance pro-photo, pro-remix et pro-domaine public au musée d'Orsay. (…) Des dizaines de visiteurs entrent au musée d'Orsay. Ensemble, ils sortent leurs appareils photos, leurs iPhones, leurs Androids et partagent les photos en temps réel via Twitter, Flickr, Facebook. Les images débordent de partout sur le web, elles construisent un double numérique de la performance collective. L'interdiction de prendre des photos est rendue ridicule et ineffective. Prendre des photos lors de OrsayCommons est un acte collectif, quotidien, joyeux, réflexe, réfléchi, sérieux, pas sérieux. OrsayCommons montre que le musée est aussi un terrain de remix culturel. [1]»

Cette initiative actualise avec force la pensée benjaminienne. Motivée par le refus d'une interdiction considérée comme illégitime, elle s'empare des moyens techniques de la reproduction pour contester l'ordre imposé par le musée. Elle permet par ailleurs, d'un point de vue théorique, de rendre toute sa charge subversive à la critique des industries culturelles trop souvent perçue comme une source de l'argumentation élitiste par la dénonciation du divertissement. OrsayCommons permet en l'occurrence d'affirmer une dimension ludique, qui relève autant du loisir et d'une pensée critique. Par extension, on comprend que si le divertissement est une diversion, le loisir peut être considéré par opposition comme une réappropriation des mondes vécus en dehors des cadres administrés et contre l'abstraction des relations sociales.

1 http://sites.google.com/site/orsaycommons/

De manière générale, il paraît évident que ces différentes mobilisations, mais aussi celles des personnels des musées et la réappropriation pétitionnaire de la tribune *« Les musées ne sont pas à vendre »*, se dressent contre un mouvement de marchandisation. A ce titre, elles constituent un espace public oppositionnel dans la mesure où elles contestent l'emprise des principes économiques sur le monde social. Mais puisque cette dynamique doit être perçue comme une tension, un dialogue contradictoire, on peut renverser le point de vue et écrire que le monde social se débat dans un refus de principes économiques qui sont des principes d'organisation sociale. A ce titre, le fait qu'Henri Loyrette ait dénoncé une action politique à travers l'action syndicale qui se déroule à l'occasion de la réception Eurosatory au Louvre acquiert un sens profond.

> *« L'existence de l'Etat implique un processus constant, celui de dissocier certains aspects des relations sociales et de les définir comme "politiques" et, par conséquent, comme séparées de "l'économique." (...) Ce processus d'imposition des définitions des luttes sociales est un même temps un processus d'autodéfinition de la part de l'Etat : comme forme rigidifiée de relations sociales, l'Etat est en même temps un processus rigidifiant les relations sociales. [1]»*

A partir de là, on peut interpréter l'événement, mais aussi la critique de la « marchandisation » du monde muséal en général, comme une critique de l'abstraction des relations sociales. Le refus de la marchandisation, plus que l'appel aux valeurs de la République, étant bien le dénominateur commun aux obstacles qui se dressent devant la réforme des musées nationaux. On peut considérer qu'ils expriment tous, bien que de manière différentes, le refus d'une synthèse sociale exclusivement réalisée par l'échange marchandisé.

1 John Holloway (2007), *Opus cité*, p. 40

L'altérité irréductible des visiteurs

Si nous avons évoqué jusqu'ici des initiatives qui trouvent une certaine formalisation, il reste à mentionner ce qui est le moins perceptible comme résistance à la réforme des musées nationaux : celle manifestée par la simple présence des visiteurs dans l'espace muséal et les pratiques qu'ils y développent. Comme nous l'avons écrit, le principe républicain n'est pas remis en cause par le mouvement de modernisation des modes de gestion, il en est plutôt le prolongement. La mission identitaire du patrimoine, et par extension celle des musées, a d'ailleurs été réaffirmée récemment par le ministre de la Culture et de la Communication selon lequel, la communauté nationale en période de crise économique aurait *« besoin de repères, d'être fière de son patrimoine, de son Histoire.*[1]*»* Nous écrivons pour notre part, que la communauté nationale est une construction sociale bancale, liée au principe républicain. Si cette construction a besoin de repères patrimoniaux, c'est bien pour légitimer son existence et étouffer la question démocratique qui s'y oppose. L'affirmation et la réaffirmation communautaire du patrimoine culturel semble exprimer en filigrane l'impossibilité historique de rassembler un social nécessairement déchiré.

On a vu que la critique de la marchandisation des musées ouvrait la porte à un retour de la prise de position élitiste. Cela est évident dans les propos de Jean Clair, mais aussi dans une critique du divertissement qui semble interdire toute lecture émancipatrice du jeu et du loisir dans les pratiques culturelles. Dans un entretien accordé à la presse J. Clair affirme encore :

> *« La volonté de culture a cessé d'être un mouvement transcendant – que ce soit la foi envers les dieux, l'appétit du savoir des Lumières, la spiritualité ou bien encore un idéal révolutionnaire. En un mot, l'aspiration à un monde supérieur – "sublimé", disait Freud –, qu'il soit d'ordre divin ou d'ordre social, a disparu. Reste le culturel, comme divertissement*

1 Christophe Barbier et Annick Colonna-Césari, « Frédéric Mitterrand : "La France est un musée ! », in *L'Express*, 30 mars 2011

profane, éphémère, trompeur et décevant. Je semble railler les foules qui se précipitent aux expositions, mais il ne s'agit pas d'élitisme : je me demande, inquiet, ce que ces gens innombrables attendent de la vision d'une œuvre. (...) C'est une aventure pathétique car elle débouche sur le néant. Cette critique du culturel pour laquelle on me traite de réactionnaire a été faite, dès les années 1930, par des esprits loin d'être rétrogrades. L'Ecole de Francfort, Adorno et Horkheimer (...). Tous ont dit qu'on ne pouvait réduire la culture à une industrie culturelle. Or nous y sommes. Et l'industrie culturelle suppose un certain nombre de dispositifs où les musées jouent désormais un rôle majeur en transformant l'objet de culture en produit culturel. [1]»

Une lecture de la théorie critique de l'Ecole de Francfort qui ne prend pas en compte, selon nous, la dimension négative qui caractérise cette approche. Nous partageons l'avis de Jean Clair quand il écrit que les musées tendent à fonctionner sur le modèle des industries culturelles. Mais il semble qu'il manque une part de son analyse en faisant des visiteurs des collaborateurs objectifs de cette mutation. Pour notre part, en s'inscrivant précisément dans les approches qui sont celles développées par la Théorie critique, nous pensons qu'il est possible de percevoir une autre dimension des publics : une dimension imperceptible et insaisissable, une déclinaison multiple de textes cachés. Le récit historique de l'élaboration du musée public le montre par ailleurs, la présence des visiteurs dans l'espace muséal est en elle-même une subversion de l'institution, que celle-ci cherche à canaliser. Ce que J. Clair exprime, c'est cette haine de la démocratie qu'exprimait vingt ans plus tôt M. Fumaroli et que décrit bien J. Rancière :

« tous ces symptômes (...) traduisent une même maladie, tous ces effets ont une seule cause. Celle-ci s'appelle démocratie, c'est-à-dire le règne des désirs illimités des individus de la société de masse moderne. (...) La démocratie pour eux n'est pas une forme de gouvernement corrompue, c'est une crise de la civilisation qui affecte la société et l'Etat à

1 Jean Clair, « Nous sommes dans une massification du culturel. », in *Le Monde*, 7 mai 2011.

travers elle. [1]*»*

Ainsi, on doit insister à nouveau sur le fait que rien ne permet d'affirmer que les visiteurs participent au projet identitaire du musée, ni qu'ils sont systématiquement des consommateurs insatiables. Si certains le sont sûrement, on doit rappeler que c'est d'abord l'institution elle-même qui calcule le *« taux de transformation »* de ses visiteurs en clients des espaces commerciaux et cherche à l'augmenter. De manière générale toute entreprise d'objectivation des visiteurs – qu'elle soit gestionnaire ou sociologique – tend à nier les capacités subjectives et la multitude d'interprétations qu'impliquent la fréquentation massive des musées. Ainsi, il faut prendre en compte l'occasion ouverte par un rapport païen aux lieux de la « haute culture ». Des exemples significatifs permettent de mettre cela en évidence. Comment imaginer que *L'origine du monde* de Gustave Courbet, exposée au musée d'Orsay, soit interprétée par tous et toutes de la même manière, ou que sa réception soit exclusivement déterminée. Image pornographique pour les uns, chef-d'œuvre pour les autres, mais aussi création d'un artiste Communard, ou ancienne propriété de Jacques Lacan, ou encore célébration de la féminité, expression sexiste ou manifeste réaliste, ou bien un peu de tout cela. Sans oublier les nombreux sourires, rires et regards gênés que la toile provoque[2]. Un tel exemple montre que la relation artistique ne peut pas être réduite à des déterminismes, si on analyse cette relation dans les termes d'une science de la communication, alors il faut reconnaître à nouveau que chacun choisi librement le code qu'il veut y employer, à partir d'une subjectivité, toute abîmée soit-elle. Il faut percevoir que la relation communicationnelle, loin d'être rationnelle et forcément instrumentale, est traversée par l'expérience sensible. On n'évoque pourtant ici qu'un seul exemple, une seule toile, et pas encore le fait même d'être sur et dans l'espace muséal. Il faut ajouter toutes les petites transgressions auxquelles se livrent les visiteurs des musées : resquilleurs, photographes clandestins, auteurs de graffitis apparemment insignifiants pour marquer leur passage. Il s'agit alors

1 Jacques Rancière (2005), *Opus cité*, pp. 7-9
2 Ces exemples sont des observations issues d'un relevé ethnographiques réalisé dans le cadre de notre enquête.

de prendre le parti d'un spectateur émancipé, à tout le moins d'un visiteur qui se débat dans les processus d'identification :

> *« La rupture esthétique a ainsi installé une singulière forme d'efficacité : l'efficacité d'une déconnexion, d'une rupture du rapport entre les productions des savoir-faire esthétiques et des fins sociales définies, entre des formes sensibles, les significations qu'on peut y lire et les effets qu'elles peuvent produire. On peut le dire autrement : l'efficacité d'un dissensus. Ce que j'entends pas dissensus n'est pas le conflit des idées et des sentiments. C'est le conflit de plusieurs régimes de sensorialité. C'est par là que l'art, dans le régime de séparation esthétique, se trouve toucher à la politique. Car le dissensus est au cœur de la politique. [1]»*

Ce qui serait plutôt à craindre dans la réforme des institutions muséales publiques, c'est l'appropriation systématique de l'espace muséal par le haut de la société, une confiscation ploutocratique, que le mouvement de réforme semble bien renforcer. C'est également la mesure quantitative des visiteurs qui ferme l'espace muséal, et, le rapport cultuel à la pratique artistique que la dimension identitaire du patrimoine cherche à construire. Le risque est alors la consécration d'une appropriation symbolique exclusive de l'institution et, par contamination, de l'espace muséal. Mais, il faut se rendre compte que dans le même mouvement, la présence publique continue à contrarier cette appropriation. Ce n'est pas tant le principe républicain ou la question démocratique qui se manifestent comme des enjeux, mais la tension qu'ils établissent. Trouble fête dans le partage du sensible proposé par le musée, la fréquentation massive et les files d'attentes pour entrer au musée peuvent signifier la contestation de cette appropriation unilatérale et la revendication égalitaire propre à la question démocratique. De la même manière, ceux qui ne vont jamais au musée peuvent être considérés comme des réfractaires à l'ordre patrimonial que l'institution instaure. Autant de questions que soulève l'altérité d'un spectateur anonyme, ou plutôt des visiteurs indéterminés, face aux lignes de partage que propose l'institution.

1 Jacques Rancière (2008), *Opus cité*, p. 66

A celles-ci s'ajoutent des actions sporadiques et plus spectaculaires qui font du musée un espace de la révolte sensible. On pense notamment à l'exposition Dada au centre Beaubourg en 2005-2006, dont des visiteurs inconnus avaient remplacé les fascicules d'aide à la visite par un autre document fonctionnant sur la même charte graphique, réactivant la subversion propre au mouvement artistico-politique. Un nouveau fascicule qui renvoyait un écho pratique au philosophe et vidéo-performeur Yann Kerninon qui déclarait à l'occasion de cette exposition :

> *« Rendre vraiment hommage à Dada, c'est incendier Beaubourg, le transformer en foire à la saucisse, avec le directeur ivre mort au milieu des marchands. [1]»*

On pense également à la manière dont le désormais célèbre, mais toujours anonyme, street-artist Banksy accroche des toiles détournées dans les salles des musées prestigieux, à la barbe des agents de surveillance, et dont la seule mesure est le temps pendant lequel elles restent en place[2].

Quantifier l'altérité des visiteurs et saisir leur insaisissabilité ?

L'insaisissabilité des visiteurs n'est pas qu'une posture théorique. Dans le cadre de notre recherche, nous avons tenté de capter au mieux l'expérience vécue par des visiteurs à la suite de leur passage dans l'espace muséal. Si la recherche était déjà engagée quand nous nous sommes livrés à cette enquête de terrain, l'approche théorique d'une insaisissabilité des publics n'était pas encore construite. Elle s'est affinée à sa suite. Ainsi, nous avons réalisé plus de trois-cent-cinquante mini-entretiens, répartis de manière égale, aux sorties des musées du Louvre et d'Orsay. Pour tenter d'avoir accès à un panel large, ces entretiens ont été échelonnés sur différents horaires, différents jours de la semaine, différentes périodes de l'année prenant en compte les calendriers de vacances scolaires. Recueillis sur deux années (2008-2009), nous avons tenté de garder au maximum les

1 Yann Kerninon, « Dada dans de sale draps », in *Libération*, 14 octobre 2005.
2 Voir des images de la performance dans : Banksy, *Wall and Piece*. 2006, Scottsdale, Century, 192 p.

mêmes questions, même si elles se sont précisées, l'argumentation s'élaborant par ailleurs. Un des biais manifestes auquel nous avons été confrontés fut la diversité internationale des visiteurs des musées et la nécessité de parler une multitude de langues pour s'adresser au plus grand nombre. Ainsi, il fut particulièrement difficile d'échanger avec des visiteurs venus d'Asie et des nombreux visiteurs Russes et Polonais qui fréquentent ces deux musées, si ce n'est dans un anglais approximatif. Autre biais évident, il est difficile d'établir une quelconque représentativité à partir de quelques 170 entretiens par musée sur les plus de 8 millions visiteurs annuels du Louvre et plus de 3 millions d'Orsay. Toutefois, nous nous sommes efforcés de suivre des proportions de catégories de publics pré-définies, recoupant les chiffres des rapports d'activité des établissements et les enquêtes sur les pratiques culturelles du ministère de la Culture. De fait, pour qu'une telle enquête soit possible et puisse arriver à des résultats représentatifs, elle devrait se dérouler sur plusieurs années et faire appel à des dizaines d'enquêteurs polyglottes. Ayant bien conscience de ces limites méthodologiques, précisons le dispositif et mentionnons tout de même quelques observations. Les résultats chiffrés exprimés ici en pourcentages sont arrondis pour faciliter la lecture.

Les premières questions – fermées – adressées aux personnes interrogées permettaient de les classer en fonctions des catégories établies par les enquêtes officielles : année de naissance, lieu de résidence, activité professionnelle, fréquence de visite du musée et des musées en général. La suite de l'entretien portait sur la représentation du musée, sa signification, son accès, la propriété de l'espace et des objets, la finalité de la visite, les événements qui l'avaient marquée, l'actualité des politiques culturelles et la relation aux espaces commerciaux à l'intérieur de l'espace muséal. Il a été systématiquement précisé que ces questions n'émanaient pas du musée lui-même mais d'une enquête extérieure, s'intéressant à l'état du monde muséal. Aucun de ces mini-entretiens n'a duré plus de vingt minutes, c'est donc un ressenti général, peu approfondi et à chaud que nous captions. Les propos tenus ont été enregistrés pour ne pas dénaturer leur teneur sensible par une

retranscription écrite sur le vif. Ces enregistrements ont ensuite été classés en fonction de la proportionnalité des catégories de publics pour tenter de faire émerger des grandes tendances par catégorie. La première observation qui s'imposait, était une transversalité de certains types de réponses éclatées sur l'ensemble de celles-ci, qui semblaient alors devenir caduques. La seule exception marquante concernait la relation aux espaces commerciaux relativement délaissés par les visiteurs les moins âgés résidant en France, et la relation au musée développée par ses habitués.

Si les visiteurs internationaux approuvent la présence des espaces commerciaux pour acheter des souvenirs, qui sont pour la plupart des cadeaux à offrir, on relève une certaine réflexion critique sur ces espaces. Une moyenne de 65% des visiteurs nationaux, même s'ils y ont fait des emplettes (ce qui s'observe en général visuellement, quand la personne tient un sac estampillé du logo-type du musée ou de la RMN) tiennent des propos qui les questionnent. Les termes de *« grandes surfaces »*, *« consumérisme »*, *« marketing »*, *« consommation »* reviennent régulièrement pour les évoquer de manière critique, tel un écho au titre de la performance cinématographique de Banksy, *Exit through the gift shop*[1]. Quelques condamnations fermes se font entendre quant à la galerie commerciale Carrousel-Louvre : *« Ces magasins n'ont rien à faire ici »*, *« C'est du grand n'importe quoi. »* On doit ajouter, que si ces espaces sont questionnés, les acheteurs ne sont pas pour autant critiqués : *« Que voulez-vous, il n'y a pas de mal à s'acheter un souvenir ou une belle affiche. »* De manière générale, la critique élitiste et la condamnation des visiteurs par d'autres visiteurs est très rare. Une seule personne interrogée, au musée d'Orsay, se montre très virulente à ce sujet en affirmant : *« Il y a des gens qui n'ont rien à faire ici. Ils feraient mieux de rester devant leur télé ou d'aller à Disneyland. »*

Tous les visiteurs interrogés déclarent que le musée est un espace public qui n'appartient à personne, c'est souvent le terme de *« service public »* qui revient quand on demande ce que représente le

1 Banksy, *Exit through the gift shop*. 2010, Paranoid pictures, 87 mn.

musée et à qui il appartient. Sur l'ensemble des personnes interrogées, seulement treize déclarent sur un ton humoristique que les collections publiques leur appartiennent directement, disant par exemple : *« Les collections nationales sont à nous. »* La majorité d'entre elles est composée d'habitués des établissements muséaux, qu'ils fréquentent au moins une fois par mois. De manière générale, c'est davantage *« Le musée n'appartient à personne »*, *« C'est à tout le monde »*, *« C'est la propriété de l'Etat »* que l'on entend. *« Tout le monde »* étant une occurrence qui revient régulièrement quand on évoque la propriété du musée et de ses collections. Nombreux sont ceux qui font alors référence à l'idée de *« démocratie ».* Evoquant le droit d'entrée, la majorité des personnes interrogées (75%), résidant ou non en France, trouvent le prix du billet trop cher. De nombreuses personnes se prononcent pour la gratuité de l'accès (60%), proportion moins élevée chez ceux qui fréquentent régulièrement le ou les musées.

Peu de visiteurs connaissent l'actualité législative des musées nationaux. Vingt-deux personnes, tous visiteurs réguliers, expriment une connaissance pointue du sujet mentionnant explicitement la création des Etablissements Publics Administratifs et les mutations de la Réunion des Musées Nationaux. Trois d'entre elles s'y intéressant fortement, les autres suivant cette évolution par voie de presse. Ce sont tous des visiteurs fréquents des musées, la majorité d'entre eux sont nés avant 1960. Une personne née en 1985 s'avère connaisseuse, ce qui s'explique sûrement par le fait qu'elle est étudiante en histoire de l'art. Quand nous avons commencé à introduire la personnalité du président du Louvre dans nos questions, ce sont toujours des visiteurs réguliers qui pouvaient mentionner son nom sans se tromper. Un peu plus de dix personnes, assez peu au fait de l'évolution structurelle des musées nationaux, incapables de dire son nom, en ont entendu parler dans la presse. Parmi eux on relève cette phrase : *« Je crois que c'est ce directeur de musée qui se prend pour un grand patron, non ? »*

Chez les visiteurs qui connaissent la situation structurelle des musées nationaux et son actualité, quand on prolonge la question sur l'adhésion ou le rejet de cette évolution, on arrive à un résultat surprenant : onze personnes pour et onze personnes contre. Ces dernières critiquent explicitement une marchandisation du système muséal et soulèvent les problématiques sociales liées au mécénat : *« Les grandes entreprises vont devenir les propriétaires des musées »*, *« C'est une privatisation inavouée »*, *« On est bien dans l'air du temps, les services publics sont démantelés et vendus au privé. »* Cinq d'entre elles ont signé la pétition *« Les musées ne sont pas à vendre ».* Ce n'est pas la même unanimité que l'on observe parmi ceux qui parlent d'une *« évolution nécessaire ».* Sur ces onze personnes, sept mentionnent *« un risque »*, *« une possible dérive »*, qu'il *« faut que le ministère puisse garder la main »*, qu'il faut *« être vigilant. »* Les quatre autres soutiennent sans faille cette évolution, une d'entre elles déclarant même : *« Si on allait vers une privatisation franche des musées, je suis persuadé qu'ils seraient mieux administrés. Evidemment, les collections doivent rester publiques, mais la gestion des établissements devrait être confiée à des entreprises privées spécialisées. »* Parmi les visiteurs internationaux, si aucun ne s'est avéré au fait de l'actualité des politiques muséales françaises, ceux qui réagissent à la question autrement que par la négative (30%), expriment tous la représentation d'un service public protecteur et envié. Nous traduisons ce qui nous a le plus marqué à titre d'exemple : *« Ici, vous savez encore protéger le bien public, c'est une grande chance »*, *« Chez nous, tous les musées sont privés et rares sont ceux qui sont de qualité »*, *« En France tout ne fait pas partie du marché capitaliste, c'est super. »* Au-delà de la question de l'évolution du système muséal et concernant l'actualité des politiques culturelles, plus des deux tiers des personnes âgées de moins de 26 ans et un quart des autres, mentionnent le débat autour de la loi dite Hadopi à partir de fin 2008. On retiendra cette déclaration d'un jeune homme sortant main dans la main avec sa compagne du musée du Louvre, tous deux visiteurs occasionnels : *« Le ministère de la Culture veut fliquer le téléchargement. Il ferait mieux de se méfier, un jour on viendra dépouiller le Louvre en mode expédition punitive et on mettra la Joconde sur internet ! [Ils*

se mettent à rire tous les deux] »

Quant au fond de la visite et les événements qui l'ont marquée, il est à nouveau difficile de repérer une quelconque régularité en fonction des catégories de publics. Si les pièces maîtresses des collections reviennent en premier lieu chez ceux qui visitent pour la première fois le musée, c'est un ensemble foisonnant qui en ressort. Certains viennent de découvrir un artiste et s'en réjouissent, pour d'autres c'est un mouvement artistique. Certains ne parlent que d'architecture ou d'éclairage sans mentionner un seul objet d'art. D'autres cherchent à décrire une ambiance indescriptible (*« Comment dire... »*). Certains parlent du bon moment qu'ils viennent de passer, d'autres se plaignent ou s'inquiètent de ne pas avoir tout vu, ou encore font part de leurs réflexions scénographiques et muséographiques. Outre les *« C'est fatiguant »* récurrents, *« Je n'ai pas compris »* ou *« J'aurais aimé en savoir plus »* qui ressortent, une grande majorité de personnes semble avoir trouvé une multitude d'intérêts divers au terme de la visite. Rares sont les visiteurs qui expriment devant nous un dégoût radical pour le musée, celui-ci étant toujours exprimé dans le rire quand il se manifeste. A la sortie du musée d'Orsay, on nous déclare *« Il faut bien le dire : il y un bon paquet de croûtes dans ce musée. »* A la sortie du Louvre, seuls quatre visiteurs rejettent radicalement la visite, dont on retiendra : *« C'est nul »*, *« Je ne sais pas pourquoi je suis venu »*, *« Je me suis fait terriblement chier. »*

Un événement contextuel à cette modeste enquête doit être mentionné. Un jour où nous nous appliquions à recueillir des propos de visiteurs, une personne s'est approchée. Après s'être présenté comme membre du département des publics et avoir demandé quel était l'objet de notre enquête, elle nous a fermement soutenu que cette activité était interdite. Affirmant pour notre part que rien ne pouvait nous interdire de se livrer à une telle enquête, cette personne s'est engouffrée dans le musée en nous disant qu'elle s'en allait prévenir la police. Celle-ci n'est bien sûr jamais venue. Si cette

enquête est manifestement biaisée par le peu de réponses que nous avons collectées et les biais déjà mentionnés, elle confirme quand même l'insaisissabilité des visiteurs et l'ensemble des représentations différentes qui entrent en jeu autour de l'espace muséal. On retiendra en particulier qu'il est difficile d'observer des régularités de réponse à travers les catégories de publics. Ces catégories apparaissent comme relevant elles-mêmes d'une politique de l'identité. Comme nous le dit John Holloway, chercher à fermer ces catégories revient à se concentrer sur

> *« le noyau de l'abstraction formelle, c'est-à-dire la tentative de conceptualiser le monde sur la base de catégories statiques et non-contradictoires. (...) L'abstraction de la base de l'identité, est la base de toutes méthodes et procédés reconnus comme étant scientifique. [1]»*

Si une catégorie se distingue, c'est seulement celle qui fréquente régulièrement les musées, mais elle est elle-même transversale : composée de jeunes et moins jeunes, de personnes aux activités professionnelles différentes et venus de différents pays. Quand nous avons commencé à établir notre chemin théorique, imaginé une insaisissabilité des visiteurs, les résultats de cette enquête *a priori* inexploitables sont apparus sous un jour nouveau. Ils semblaient exprimer que les approches quantitatives et objectivantes des visiteurs ne rendaient pas compte de l'enjeu induit par leur présence. Enfin, remarquons que le terme de République n'a été prononcé qu'une seule fois (*« Le musée du Louvre est un symbole de la République française. »*), mais que celui de *« démocratie »*, et non pas *« démocratisation »*, est revenu régulièrement quand nous évoquions la question de la propriété de l'espace et des biens muséaux. Face à la difficulté d'exploiter ces résultats, nous avons ensuite opté pour un relevé de type ethnographique dans les espaces muséaux. C'est, d'autre part, la lecture de l'essai de Jean Clair[2] qui nous a incité à nous livrer à cette observation directe. Nous devions vérifier si les foules qui se pressent au musée sont aussi dégoûtantes et repoussantes que l'auteur les décrit. Bien évidemment, ce type de relevé dispose d'un biais implicite : comment capter une dimension subjective à partir d'une observation extériorisée et sans établir de contact direct

1 John Holloway (2007), *Opus cité*, p. 103
2 Jean Clair (2007), *Opus cité*.

avec les sujets observés ? Dès lors, on comprend que ce qui est observé ce sont les manifestations extérieures de ce qui prend place à l'intérieur de l'espace muséal – et partant ce sont aussi les relations à ce qui y est exposé – et non pas l'intelligence même des visiteurs. Si c'est bien cette dernière qui est décisive pour saisir socialement le musée public, elle n'en reste pas moins indécidable. Quelques observations générales laissent toutefois penser qu'une attention particulière portée aux comportements des visiteurs permet d'entendre dans les *« foules bruyantes »* décrites par Jean Clair, une dissonance intéressante.

La dimension acoustique des deux musées fréquentés a en effet retenu notre attention. Alors qu'une approche cultuelle de l'institution laisserait penser que l'on ne fait pas de bruit au musée, c'est bien le contraire que l'on entend. Certes, on peut observer des individus qui prennent le soin de chuchoter. Cela exprime bien que c'est quelque chose de sacré qui se manifeste, d'autant que rien ne justifie de manière pratique cette communication à voix basse. Les salles des musées sont particulièrement bruyantes. Dans les galeries de peintures du Louvre, le grincement du parquet sous les pas des visiteurs produit un bruit permanent. Quant à l'allée centrale du musée d'Orsay, qui porte le nom de grande nef, il ne faut pas oublier que c'est une gare. A ce titre elle offre une résonance exceptionnelle à chaque bruit qui s'y manifeste et chaque parole qui y est prononcée. Ainsi, l'espace muséal est un espace sonore de brouhaha où chaque bruit s'amplifie et appelle une sorte de surenchère sonore. Si certains chuchotent et s'expriment visiblement à voix basse, la plupart des visiteurs parlent à voix haute. Rares sont ceux qui crient, bien qu'il y en ait, mis à part les jeunes enfants qui semblent voir dans le musée un immense terrain de jeu. Si certains se font rappeler à l'ordre par leurs accompagnateurs ou quelques surveillants scrupuleux, ce n'est pas le cas de la majorité des cas que nous avons observés.

La dimension sonore du musée est amplifiée par sa foule de visiteurs. Comment qualifier celle-ci

dans une observation visuelle ? Nous avons relevé sa diversité vestimentaire. Si l'on pourrait imaginer que la visite muséale soit réservée à une élite, on devrait observer des codes vestimentaires récurrents. Il n'en est manifestement rien. Il est bien sûr difficile de réduire la diversité sociale à une diversité des tenues. Reste que celle-ci nous a paru remarquable. Ainsi, s'il est évident que certains visiteurs semblent habillés pour le musée, on les observe côtoyer des personnes en tenue de sport par exemple. Une captation visuelle des personnes qui visitent les musées ne laissent pas percevoir une franche homogénéité sociale. On doit ajouter qu'on ne peut déterminer visuellement une homogénéité de la pratique de la visite : il y a ceux qui déambulent de manière nonchalante sans même regarder les objets exposés, ceux qui traversent les salles au pas de course, ceux qui manifestent un intérêt explicite pour ce qu'ils observent et ceux qui visiblement s'y ennuient. De manière générale une observation visuelle des visiteurs de musée donne surtout l'effet d'un agencement indéterminé d'individus différents. A ces observations générales on doit ajouter toutes les petites transgressions d'interdits que nous avons pu constater et que nous mentionnions déjà plus haut : de celui qui franchit les lignes de « mises à distance » pour être au plus prêt d'un objet, à celle qui attend que le surveillant ait quitté la salle pour prendre une photo avec un flash, en passant par ceux qui pique-niquent furtivement sur les bancs du musée. C'est la permanence de l'irruption scandaleuse et transgressive du n'importe-qui dans l'espace muséal qui s'observe.

Ces quelques observations étayent la thèse d'une « non-identité des visiteurs de musées », le caractère insaisissable des visiteurs, qui pourrait être le point de départ d'une politique des publics dans les établissements muséaux. Plus précisément, cette non-identité se révèle quand on tente de catégoriser les publics. Une écoute sociologique attentive laisse alors entendre que les visiteurs transgressent sans cesse les frontières posées par l'analyse statistique et catégorielle. Si certaines régularités peuvent ressortir du calcul de moyennes, ces résultats sont toujours contrariés par des points de vue et des comportements qui sortent des cadres d'une analyse formelle. Au-delà du

problème méthodologique, on retrouve ici la question démocratique dans son opposition à des cadres normalisés de l'expression. Cela rappelle ce qu'évoquait pour nous Bernard Hasquenoph, mentionnant la différence entre les représentations médiatisées des musées et l'expérience vécue par les visiteurs :

> *« C'est impressionnant le nombre de fausses informations véhiculées dans les médias et le fossé qui sépare la manière dont la presse parle des musées de la réalité que vivent les visiteurs sur place »* ou encore *« la cause des musées est invisible parce que son public n'existe pas en tant que groupe. »*

Le visage républicain du musée national et son autre démocratique

Avant de conclure, revenons sur les choix opérés par notre parcours argumentatif ou plutôt énonçons une mise en garde quant à l'interprétation de la discussion développée ici. Faire apparaître des visages et des métamorphoses du musée public comme le fait ce parcours argumentatif est largement problématique, même si ce choix est motivé par le besoin de clarté et la nécessité de la mise en récit. Les six visages du musée public que nous avons dépeints, du musée contradictoire au musée-entreprise, suggèrent une lecture paradigmatique de l'évolution historique. La présentation idéal-typique semble conduire à l'observation de formes figées et spécifiquement inscrites dans des temporalités. C'est la tension et les contradictions qui animent ce récit qui permettent de dépasser cette lecture. Voilà pourquoi, comme nous nous y sommes essayés, il est important de ramener systématiquement ces évolutions à un dialogue conflictuel, caractérisé ici par le principe républicain et la question démocratique. Il faut alors prendre en compte la dimension non-paradigmatique d'une telle tension. On en veut pour preuve la difficulté, voire l'impossibilité, de définir la question démocratique, ou l'urgence nécessaire d'arriver à une définition de cette dernière qui serait une non-définition, une définition négative. En effet, la question démocratique trouve sa subtilité théorique dans son insaisissabilité. C'est à celle-ci que nous nous sommes confrontés en cherchant à poser la question des visiteurs dans l'espace muséal, et de l'ordre esthétique que propose l'institution muséale.

Au terme de cette enquête, il semble pertinent de percevoir dans le système muséal national cette tension vive entre le principe républicain et la question démocratique. Le principe républicain s'y exprime à travers la manière qu'a eu cette institution, au fil des âges, de proposer un discours et une illustration, à tendance exclusive, de la chose publique. Paradoxalement, mais de manière cohérente, l'institution muséale s'est formalisée dans les Empires et les Restaurations pour trouver

son assise dans la Troisième République, s'inscrivant dans le destin politique de la philosophie des Lumières. Marquée par une évolution certaine sous la Cinquième République, et notamment travaillée par les expériences antérieures du Front Populaire et la remise en cause de l'action de l'Etat en Mai 68, l'institution muséale a confirmé son rôle de phare dans l'interventionnisme culturel. Légitimé par sa dimension publique, il nous est apparu que le musée national était une forme-processus et qu'il était nécessaire de l'analyser dans des lectures croisées de son histoire et des enjeux propres à la question politique. Celle-ci est particulièrement marquée par le dialogue conflictuel entre la raison d'Etat ou une idée de la gouvernance caractérisée ici dans le principe républicain, et le scandale d'une expression politique multiple que nous avons nommée la question démocratique. A rebours d'une approche objectiviste et quantitative, nous avons tenté de construire une analyse qui puisse prendre en compte l'insaisissabilité des visiteurs et ce que cette présence indéfinissable implique pour une compréhension de l'espace muséal. Cette insaisissabilité fonde la dimension démocratique du musée, agite sa publicité, et c'est ce que semblent avoir toujours cherché à conjurer les différents modes de l'interventionnisme culturel. Cette conjuration prend des formes différentes selon les époques et les approches, il s'agit d'éduquer, d'édifier, de comptabiliser. C'est dans tous les cas une volonté d'identification des publics qui est en jeu et qui correspond à une volonté de cadrer la publicité. L'institution muséale apparaît manifestement comme une mise en pratique d'une politique de l'identité. C'est encore cette volonté d'identifier que l'on retrouve aujourd'hui de différentes façons dans la critique élitiste de la culture[1] et, plus surprenant, dans la plupart des travaux de sociologie de la culture[2]. Au contraire, ne revendiquant pas un quelconque utilitarisme, notre discussion s'est appliquée à engager une réflexion critique sur la dimension publique de l'espace muséal et l'objectivation de ses visiteurs. Cette discussion met en évidence, que perçu dans le dialogue conflictuel entre le principe républicain et la question démocratique, l'institution n'était pas à déstabiliser, mais que l'espace muséal est déjà en lui-même tendu. D'autre

1 Si Marc Fumaroli, par exemple, cherche à définir une « vraie culture », c'est bien pour l'identifier en tant que telle par opposition à une culture qui serait fausse.

2 Pour ceux-ci, il convient de définir des catégories permettant d'identifier les publics.

part, un besoin s'est manifesté : il fallait partir de l'insaisissabilité des visiteurs et la traiter en tant que telle, au lieu de chercher à l'objectiver, pour envisager la publicité du musée.

Le chemin que nous avons suivi, l'argumentation qui y a été élaborée, mènent à des positions intenables, puisqu'elles ne laissent apparaître nulle part le modèle d'un musée à promouvoir. Du musée contradictoire de la Révolution au musée imaginaire de la Cinquième République est apparue la volonté continue et gouvernementale d'instrumentaliser des relations aux arts dans des enjeux de puissance et des stratégies identitaires. La réforme des musées nationaux fait apparaître un nouveau type d'institution, le musée-entreprise, qui s'avère incapable de prendre en compte ses missions de conservation, de mise en visibilité publique et la présence des visiteurs autrement qu'à travers le prisme financier. Le musée-entreprise, tout en reconfigurant la question politique, s'inscrit dans la continuité cohérente de ses formes antérieures : l'objectivation et l'identification y étant toujours à l'œuvre. Il serait plus simple et rassurant de voir émerger un modèle parmi ces figures muséales que l'on pourrait soutenir et affirmer ainsi des directions à suivre pour un musée qui ne serait ni identitaire ni mercantile, un espace muséal qui serait apte à travailler ses propres contradictions et engager des réflexions alternatives. Mais il convient d'insister sur cette issue de la réflexion : les différents moments du musée national s'inscrivent dans une cohérence, celle d'une politique de l'identification, qui évolue de la gestion communautaire à la gestion financière. Il est donc évident, au sein de cette discussion, qu'on ne puisse voir apparaître une figure qui serait meilleure que les autres. Ce n'est pas pour autant que le musée s'inscrit dans une logique qui reproduirait le modèle dominant à l'infini. On a bien vu au contraire que si l'institution cherchait un ordre à établir, c'est toujours pour tenter de répondre à une déstabilisation, celle posée par la question démocratique. En effet, c'est bien la question démocratique, perçue au-delà d'une définition normative de la démocratie, qui s'active dans et autour de l'espace muséal, qui nous permet d'y voir autre chose en jeu. Car l'identité est identification, comme les formes réifiés sont des processus de

réifications : ce ne sont pas des faits sociaux mais des dynamiques en mouvement. L'espace muséal est retravaillé indéfiniment à tous les niveaux et il apparaît alors comme une forme vivante. Il est animé par les contradictions insolubles du principe républicain certes, mais aussi par les prises de position de ses personnels qui y voient un intérêt autre que celui de l'Etat, du ministère et des directions, par l'insaisissabilité des visiteurs qui font entrer en jeu des interprétations et des appropriations multiples, par les relations aux arts qu'il permet. Cela nous pousse à considérer tous les processus en jeu dans le musée national comme ses moteurs antagonistes faits de pouvoirs et d'anti-pouvoirs, d'identités et de non-identique, d'espace publics légitimes et illégitimes, d'ordre républicain et de scandale démocratique. Le musée s'anime en-dehors des volontés politiques institutionnelles car il s'exerce en son sein un ensemble de forces antagonistes, il est animé par les tensions qui l'habitent. Ainsi la mue du musée national en musée-entreprise, qui semble être la conclusion la plus évidente de notre argumentation, ne saurait être considérée comme la forme définitive à laquelle le musée aurait accédée. Bien au contraire, l'insaisissabilité des publics et la revendication égalitaire permettent d'entrevoir une déstabilisation permanente du nouvel encadrement objectivé de l'espace muséal.

Travailler les problématiques culturelles et artistiques permet certes la mise en évidence des rapports de domination symbolique, mais offre également une perspective enthousiaste. Le champ culturel, celui de la création, de la pratique et de l'interprétation, est également celui du renouvellement permanent et de la remise en question des schémas existants. S'il existe bien des inégalités culturelles, qui se cristallisent dans la question de la légitimé/illégitimité des pratiques, chacun et chacune dispose de ses propres pratiques culturelles pour échapper au *monde tel qu'il va*, le redéfinir, le contrarier, proposer un au-delà, ouvrir les possibles : autant de formes d'utopies vivantes[1]. C'est en ce sens que le musée public nous fournit un terrain exemplaire où penser une

1 Outre les références déjà citées, voir à ce sujet : Ernst Bloch, *Le principe espérance, Tome 1*. 1976, Paris, Gallimard, 535 p. et *L'esprit de l'utopie*. 1977, Paris, Gallimard, 344 p.

tension politique. Le succès des musées nationaux, en termes de fréquentation, montre en tout cas que cet espace est loin d'être délaissé par ses visiteurs et approprié de manière exclusive. Nous tenterons ici de dresser une approche synthétique de ce nouveau paysage en revenant sur l'histoire politique des musées publics et en essayant de comprendre quels enjeux l'agitent, on reviendra alors sur les cinq moments essentiels de l'élaboration du musée national et la tension qui anime ce récit. On insistera sur le moment révolutionnaire où apparaît, dans le contexte français, la question politique moderne. A la suite de cette synthèse, nous reviendrons sur le visage du musée-entreprise, ouvrant la réflexion développée dans les chapitres précédents en évoquant un événement qui a marqué le monde muséal contemporain, l'ouverture d'un musée consacré aux objets extra-européens, dont la dénomination unitaire d'arts premiers est problématique, le musée du quai Branly.

Musée, république et démocratie

L'histoire du musée public est celle d'un ensemble de tensions et de contradictions. Elle est largement attachée, dans le contexte français, à la construction d'une idéologie républicaine et d'une identité nationale. Ses contradictions originelles viennent de la Révolution française. La volonté d'ouverture publique des collections royales précède l'avènement de la République, elle est d'abord un projet monarchique. Alors que les collections royales étaient inaccessibles, l'idée d'une ouverture publique d'un Muséum Royal à Paris est envisagée par le comte d'Angiviller, surintendant du roi Louis XVI. Ce projet est un signe fort adressé à une bourgeoisie éclairée et contestataire : le pouvoir aristocratique décadent cherche à créer des espaces de liberté qui seraient autant de soupapes contre-révolutionnaires. C'est la manifestation explicite d'une théorie du pouvoir marquée par l'apparition de la philosophie des Lumières. La monarchie mise à bas il suffit donc aux républicains, dont le camp s'élabore, de réinvestir l'idée d'un musée ouvert au public à leur compte, de stigmatiser

le secret des collections royales et de déclarer qu'elles sont désormais propriété du peuple, offrant à celui-ci une base matérielle objective. Deux déclarations d'un fervent partisan de la naissance de cette forme de politique culturelle républicaine, l'Abbé Grégoire, sont à ce titre éloquentes, *« Tous ces objets précieux qu'on tenait loin du peuple, ou qu'on ne lui montrait que pour le frapper d'étonnement ou de respect lui appartiennent* [1]*»*, et, *« La France entière est persuadée que le dépérissement des arts serait celui de son existence et leur tombeau celui de la liberté* [2]*»*. À partir de ce projet, prend forme non sans tension[3] une politique du patrimoine, qui est l'ébauche et l'ancêtre d'un interventionnisme culturel.

On peut qualifier l'ambition du Muséum Central des Arts de la République, inauguré au Louvre le 10 août 1793, de démocratique dans la mesure où son maître mot est l'ouverture au public, la création d'un espace public culturel inspiré du rapport émancipé et raisonné aux réalisations humaines propres à la pensée esthétique des Lumières. Ainsi voient le jour un patrimoine républicain et un programme de conservation attachés et initiés par le nouveau régime. Si son ambition politique est la construction d'une identité et d'une communauté républicaines, c'est aussi d'empêcher une appropriation exclusive par les experts. *« Le muséum n'est pas exclusivement un lieu d'études. (...) C'est le bien de tout le monde, tout le monde a le droit d'en jouir* [4]*»* déclare le ministre Roland, chargé de la mise en place du musée. D'autre part, pour comprendre sa dimension politique, et donc tendue et conflictuelle, la question de la conservation patrimoniale républicaine doit être ramenée au moment fondateur qu'est le vandalisme révolutionnaire, autre origine contradictoire. Une grande partie des expressions artistiques aristocratiques à la portée de tous sont d'ordre signalétique ou immobilier[5]. Elles sont à même la rue et porteuses de symboles aristocratiques. La chute de la monarchie s'accompagne d'un mouvement d'iconoclasme

1 Dominique Poulot (1997), *Opus cité*, p. 131.
2 Bernard Deloche et Jean-Michel Leniaud (1989), *Opus cité*, p. 8.
3 Babeuf écrit le 28 frimaire an II : « Les sans-culottes devraient bien couvrir de boue un certain rapport de l'abbé Grégoire. » (Cité par D. Poulot (1997), p. 181).
4 Cité par Dominique Poulot (2005), *Opus cité*, pp. 47-48
5 Dominique Poulot (1997), Opus cité, p. 158.

révolutionnaire où ces symboles de l'Ancien Régime sont attaqués et détruits. Mettre un terme à cette vague de destructions spontanées et imposer une politique patrimoniale résulte d'un certain volontarisme politique, un principe de gouvernance. L'iconoclasme est sans visage et le rapport de force qu'il exprime est diffus. La conservation patrimoniale républicaine trouve là un instant fondateur et s'élabore dans ce débat entre destruction et conservation. Cette dernière s'appuie alors sur des conceptions kantiennes autant esthétiques que politiques, selon lesquelles la communauté esthétique et le peuple républicain n'existent qu'en étant objectivés. Au tort politique révolutionnaire répond la canalisation institutionnelle de l'expression politique. C'est la patrimonialisation qui remporte le combat idéologique entre la plèbe vandale et les partisans d'une conservation éclairée, tout comme c'est une idée de la raison d'Etat qui consacre la reprise en main bourgeoise et autoritaire de la Révolution.

Les Beaux-Arts devenus patrimoine se voient dès lors assigner une mission de civilisation et de réunification d'une communauté divisée. La mise en place d'un programme de conservation et de protection des arts permet en outre à la bourgeoisie révolutionnaire française de s'acheter un véritable *« brevet de civilisation* [1]*»* aux yeux de ses voisins européens, à la démocratie sauvage s'oppose la république éclairée et universelle. Le musée ne fait pour autant pas l'unanimité au sein des amateurs et défenseurs des arts. Certains des plus critiques, Quatremère de Quincy à leur tête, y voient une mise en danger des œuvres dans la mesure où elles se trouvent extériorisées de leur contexte. C'est bien à la suspension des œuvres qu'ils s'opposent alors, au régime esthétique de l'art, tel que l'entend J. Rancière, qui se met en place. Le musée se voit assigner ses premières missions pédagogiques, alors qu'apparaît la question politique moderne et l'irruption du peuple dans celle-ci. Le musée est alors une institution dévolue à l'ouverture publique, mettant en scène la propriété collective, incarnant un idéal esthétique, démontrant la sagesse de l'Etat. Elle est organisée dans une optique pédagogique dans la mesure où elle porte un projet éducatif mis en perspective avec un

1 *Ibid.*, p. 176

apprentissage de la liberté politique. C'est ainsi qu'on peut voir cette première mouture du musée républicain comme une discussion avec le projet des Lumières. D'une part, on y retrouve Kant et la *Critique de la faculté de juger*[1] avec les idées de suspension de la finalité – ou transcendance – de l'œuvre, d'administration raisonnée et d'universalité esthétique. D'autre part, on remarque à travers la dimension éducative et proprement politique du musée le projet, élaboré par Schiller dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*[2], d'enseignement de la liberté par la mise en place d'un Etat esthétique, annonçant la République éclairée. Ces influences, dont nous avons la spécificité sur le musée républicain, peuvent être perçues dans les termes critiques développés par T.W. Adorno et M. Horkheimer[3] : la raison éclairée soumet les hommes et la nature à une nouvelle logique, ou validation, de la domination. A partir d'une telle discussion, pointent les questions de l'abstraction des médiations sociales, la séparation du sujet et de l'objet propre au principe de dévoilement éclairé par la Raison, et de manière plus générale les angles d'analyse qui peuvent être choisis pour questionner des phénomènes qui se présentent comme transhistoriques.

Une nouvelle validation de la domination sociale s'élabore dans la mise en place et le fonctionnement d'un espace public bourgeois[4]. Cette formalisation de la République des savants continuera, paradoxalement mais de manière cohérente, à animer la pensée de la chose publique pendant les Empires et les Restaurations. C'est dans ces tribulations historiques et la continuité de la publicité bourgeoise que le musée trouve finalement sa place et sa légitimité pour devenir une institution incontournable. Le jeu des représentations sociales liées au musée évolue, se construit, s'enrichit tandis que l'institution se complexifie administrativement. Peu à peu, le projet émancipateur des Lumières se cristallise. La suspension des œuvres devient finalité éducative. Cette dimension éducative est détournée d'un public plébéien – au sens de *n'importe-qui* – et orientée vers l'éducation artistique pour les apprentis artistes et les experts, en vue de créer une puissante Ecole

1 Emmanuel Kant (1995), *Opus cité.*
2 Friedrich von Schiller (1992), *Opus cité.*
3 Max Horkheimer et Theodor W. Adorno (1974), *Opus cité.*
4 Jürgen Habermas (1992), *Opus cité.*

française et un goût national. L'éducation devient acculturation. La diversité des collections est abolie, consacrant la définition éclairée des Beaux-Arts, présentant ces derniers comme un champ à part et autonome. La dimension centralisatrice, qui se voulait la garantie d'une répartition raisonnée des collections sur le territoire, se fige dans la formation d'un corps d'experts parisiens, lié à l'appareil d'Etat. L'Académie, abolie puis réinstaurée, confisque la pensée esthétique et devient une arène des luttes de pouvoir parmi les artistes officiels, mais aussi parmi les administrateurs culturels. Enfin, c'est la dimension démocratique elle-même qui est restreinte. Alors que l'amateurisme artistique prend corps dans la bourgeoisie, un public élitaire cherche à chasser les vagabonds qui trouvent dans le musée un abri urbain[1] tandis que le jugement du goût se spécialise.

C'est finalement la Troisième République qui établit le musée comme national, dans sa préoccupation scientifique d'établir la République définitive, ne remettant pas en question la manière dont les Restaurations et les Empires s'étaient réappropriés les politiques publiques muséales, et consacrant le pouvoir de l'Académie. Cela s'articule au positivisme politique propre à ce régime, qui trouve dans le musée un lieu de prédilection pour présenter l'Histoire comme un mouvement continu et ordonné et enfin clore le chapitre ouvert par la Révolution. Un demi-siècle plus tard, alors que le musée national semble avoir finalement assis son exclusivité, le Front Populaire laisse s'engouffrer une nébuleuse associative dans l'espace muséal, engageant à partir de 1936 une nouvelle dynamique des politiques culturelles. Le musée national perd de sa mission identitaire, gagne celle du loisir et se trouve largement fréquenté par des visiteurs aux origines sociales éparses. Dans le sillage du mouvement social, la définition restrictive des Beaux-Arts par l'interventionnisme culturel est bousculée, tout comme l'est la publicité.

L'administration culturelle connaît pendant la seconde moitié du XXème siècle un certain nombre de mutations, notamment sous l'impulsion des ministères Malraux et Lang. Toutefois, si l'aide à la

1 François Mairesse (2005), *Opus cité.*

création a véritablement émergé, leur politique muséale n'est pas une franche rupture, reprenant à leur compte une diffusion « démocratique » des œuvres envisagée dès les origines du musée républicain et perpétuant leurs finalités communautaires. Les années Malraux sont marquées par une rupture avec la dimension de loisir engagée pendant le Front Populaire et le retour à une conception éclairée – dont il faut reconnaître la dimension élitiste – de l'édification esthétique et un retour à la définition classique des Beaux-Arts. Les années Lang marquent la prise en compte des industries culturelles et tendent à faire fonctionner sur leur modèle les grandes institutions culturelles publiques. C'est cette tendance qui est confirmée et amplifiée à partir des années 2000 avec la transformation des grands musées nationaux en Etablissements Publics Administratifs, leur obligation de développer des ressources propres et les effets collatéraux de leurs réformes structurelles. Cette modernisation des modes de gestion des musées nationaux a conduit à la reconfiguration que nous avons décrite, où une police du résultat comptable est venue remplacée une police administrative. Une nouvelle mue du musée s'élabore aujourd'hui, celle de sa transformation en musée-entreprise, dont le maître mot reste la gestion des visiteurs et des objets exposés. Mais la préoccupation gestionnaire s'est déplacée, tout en restant motivée par les mêmes fondements objectivants, vers une gestion de profit. Le patrimoine devient une marchandise, les visiteurs deviennent des clients, le modèle administratif devient celui des industries culturelles : une police du résultat comptable est venue remplacer et compléter une police administrative. Si le musée-entreprise est la nouvelle mue du musée public, ce n'est pas autant qu'il a cessé d'être un espace tendu et contradictoire. Il engage toujours, bien que différemment, des processus d'identification et donc la possibilité de leurs dépassements. Cette nouvelle métamorphose du musée public s'illustre de manière significative à travers les exemples des musées du Louvre et d'Orsay, comme notre argumentation l'a montré, et à leur suite dans l'élaboration du musée des arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques, le musée du quai Branly. Ces trois musées illustrent l'élaboration du nouveau paysage muséal patrimonial : ce sont des Établissements

Publics Administratifs, disposant du label « musée de France », dégagés d'une certaine tutelle ministérielle, mais dont on peut questionner la réalité de l'autonomie et de la rationalité organisationnelle. Si notre discussion a tenté de caractériser ce nouveau visage du musée public dans la reconfiguration de la question politique, évoquons le cas du musée du quai Branly pour ouvrir la réflexion et prolonger la discussion.

Le musée du quai Branly, de la polémique au consensus

L'ouverture du musée du quai Branly, au printemps 2006, a été un événement majeur marquant la vie culturelle et l'univers muséal en particulier. En France, un large consensus médiatique s'est constitué autour de son ouverture, alors même que sa préfiguration (1999-2006) s'est réalisée dans la tension et le débat contradictoire. Celui-ci s'est centré sur l'opposition entre la contextualisation des objets et leur mise en valeur esthétique. On pourrait donc, bien que nous soyons conscients du simplisme de cette présentation, distinguer deux camps. Les anthropologues, d'une part, souhaitent faire apparaître la dimension culturelle des objets, ou se servir du tremplin proposé par un objet pour tenir un discours anthropologique. De l'autre côté, on trouve amateurs d'art, galeristes et certains passionnés des arts extra-européens, qui donnent la priorité à la dimension esthétique des objets, c'est-à-dire leur intérêt plastique et l'émotion esthétique procurée par leur contemplation. C'est la deuxième option qui a été retenue au musée du quai Branly : celle de la mise en valeur esthétique. Nous ne cherchons pas ici à déconstruire ce fait, d'autres s'y étant déjà employés[1], nous souhaitons plutôt l'inscrire, tout en prenant en compte la spécificité de son fond, dans notre analyse du nouveau paysage muséal français. Nous nous demanderons donc dans quelle mesure ce musée s'articule avec le projet républicain français, ce que cela implique en termes de patrimonialisation et

1 Voir : Bernard Dupaigne, *Le Scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*. 2006, Paris, Mille et une nuits, 261 p. ; Sally Price, *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly*. 2011, Paris, Denoël, 355 p.

quelles brèches réflexives et critiques ouvre ce nouvel espace. Comprendre l'impact et les enjeux liés au musée du quai Branly, c'est poursuivre une analyse en termes de pouvoir et d'anti-pouvoir, d'espace public bourgeois et d'espace public oppositionnel, de principe républicain et de question démocratique. Cette institution est en effet révélatrice, ou symptomatique, des fonctions assignées aux musées nationaux en particulier et des politiques culturelles républicaines en général. On reviendra sur ici quatre idées majeures : la technocratie esthétique, le centralisme culturel, le principe de gouvernance et la normalisation de la question sociale dans le principe républicain.

L'orientation esthétisante, par opposition à celle contextualisante, est directement inspirée de la volonté du collectionneur-marchand-amateur-expert Jacques Kerchache, aujourd'hui décédé, proche de Jacques Chirac. J. Kerchache, jouant de ses rapports privilégiés avec le président de la République, a appuyé de toutes ses forces la création de ce musée et insisté pour que ce soient des « chefs-d'œuvre [1]» qui y soient exposés. Ainsi, pendant la préfiguration du musée, les pré-équipes du musée du quai Branly prélèvent des objets dans les réserves du musée de l'Homme ou du Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO), pour constituer leurs propres collections. Le dépouillement des réserves du MNAAO et du musée de l'Homme s'inscrit dans une volonté unilatérale de centralisation des collections. Jusque là les deux institutions réussissaient tant bien que mal à jouer un rôle complémentaire : presque strictement ethnographique au musée de l'Homme et mise en perspective esthétique au MNAAO. Cette séparation est, par ailleurs, symptomatique de la construction et de la segmentation républicaine des orientations culturelles, qui s'exprimaient dans les tutelles des deux établissements, le premier étant rattaché au ministère de l'Education nationale, le second à celui de la Culture. Le musée du quai Branly quant à lui, bien que soumis à une double tutelle, éteint la dimension anthropologique des objets qui y sont exposés. Son parti-pris ferme ainsi une possibilité d'ouverture sur l'altérité. Si la dimension plastique peut avoir un intérêt

1 Il est pourtant essentiel de poser la question de la pertinence de cette terminologie, quand on évoque des objets provenant de cultures non-occidentales, où, dans certains cas, les termes d'art, d'œuvre d'art ou de chef-d'œuvre n'existent pas.

particulier pour participer à un dialogue esthétique entre les cultures, le visiteur est perdu dans les expressions d'un Autre qu'il n'a pas l'occasion de rencontrer. Par exemple, comment apprécier l'omniprésence des dents de cochon dans les sculptures du Vanuatu si les dimensions sociale et politique de l'échange de cochons hermaphrodites aux canines recourbées dans la société de grade ne sont nulle part expliquées ?

Le musée du quai Branly est également un cas représentatif de la création républicaine d'une nouvelle institution muséale. La Cinquième République voit chaque mandat présidentiel marqué par l'ouverture d'un grand musée public et parisien. Comme nous l'avons vu au fil de la discussion, cette tradition ne relève en rien d'une disposition législative mais laisse entrevoir la trace d'une institutionnalisation oligarchique de la culture, c'est-à-dire une politique anti-politique. On prendra alors le risque d'écrire ici que l'ouverture d'un musée sous la Cinquième République est un acte anti-démocratique, camouflé dans l'expression consensuelle de « démocratisation de la culture », une négation des tensions politiques qui pourraient pourtant être au cœur d'une réflexion critique sur le fait de conserver et d'exposer des objets. L'ouverture d'un musée, c'est le *« fait du prince* [1]*»* : celui de J. Chirac fut le musée du quai Branly. Une quatrième dimension se trouve au croisement de ces trois premières : la question de l'homogénéisation – ou normalisation – sociale dans le cadre du principe républicain. Esthétisation contre contextualisation, centralisation contre diffusion, réponse dirigeante contre questionnements contradictoires, sont autant d'antagonismes qui mettent en évidence la manière dont le principe républicain se caractérise par le refus de penser – ou la volonté de contrôler – les diversités, les mouvements et les contradictions sociales, propres à la question politique. Le musée du quai Branly s'avère radicalement franco-républicain, avouant l'incapacité des institutions muséales à mettre en place des projets d'émancipations collectives et individuelles.

1 André-Hubert Mesnard, « L'évolution de la politique culturelle sous la Ve République et la qualification de service public culturel. » in Robert-Edouard Charlier, *Service public et libertés.* 1981, Paris, Editions de l'Université et de l'enseignement moderne, pp. 475-494.

Mais présenter ces quatre dimensions du pouvoir, c'est négliger les brèches qu'elles ouvrent malgré elles et les possibilités de dépassement que le musée est susceptible d'apporter : l'anti-pouvoir s'agite dans l'espace muséal. L'approche esthétique exacerbée du musée du quai Branly conduit inexorablement à une envie de savoir et de connaissance, il suffit de constater l'attrait des visiteurs pour les quelques dispositifs de médiation présents dans les salles du musée. L'émancipation intellectuelle doit être placée dans la perspective du refus des processus d'identification : le manque de contextualisation au musée du quai Branly, s'il prend le risque de l'interprétation ethnocentriste et exotique, ouvre une voie critique pour la revendication de l'appropriation publique de l'espace muséal. Revenant à J. Rancière et ses concepts de *« partage du sensible »* et *« d'égalité des intelligences »,* on peut percevoir les biens culturels patrimonialisés, conservés, muséifiés, comme participant à un partage du sensible. Celui-ci repose sur un commun partagé et des parts exclusives. *« Ce système d'évidences sensibles qui donnent à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. [1]»* Chacun ne peut avoir part au commun qu'en fonction de la place qui lui est attribué. Quant à l'égalité des intelligences et l'émancipation intellectuelle[2], elles nous permettent d'avancer que l'espace public ouvert par le musée, potentiellement critique, peut être occupé de façon polémique et donc politique par ses visiteurs.

La soif de savoir des visiteurs n'est pas la seule brèche dans l'édifice du musée. Le centralisme culturel et politique exprimé par le musée du quai Branly appelle quant à lui diverses prises de positions. Le dépouillement des collections du MNAAO et du musée de l'Homme ne s'est d'ailleurs pas fait sans l'opposition des personnels des établissements concernés[3]. La volonté de création de cet établissement venue du sommet de l'Etat, met en évidence la dimension oligarchique de l'interventionnisme culturel. Cette volonté entre en conflit avec les aspirations démocratiques et

1 Jacques Rancière (2000), *Opus cité*, p. 12.
2 Jacques Rancière (2004), *Opus cité* et (2005), *Opus cité.*
3 En 1999, quand l'ouverture du musée du quai Branly est annoncée, les personnels du musée de l'Homme se mettent en grève contre le démantèlement des collections.

appelle une parole critique. Enfin, le recoupement de ces dimensions permet de mettre en évidence les fermetures politiques propres à la conception républicaine française du social. Pour conclure sur ces possibilités de dépassements offertes par l'ouverture du musée du quai Branly, par le fonctionnement des musées nationaux en général et des représentations sociales qui leurs sont attachées, citons Aminata Traoré, ancienne ministre de la Culture et du tourisme du Mali et figure africaine de l'altermondialisme, à propos du musée du quai Branly :

> *« Nos œuvres ont droit de cité là où nous sommes, dans l'ensemble, interdits de séjour. À l'intention de ceux qui voudraient voir le message politique derrière l'esthétique, le dialogue des cultures derrière la beauté des œuvres, je crains que l'on soit loin du compte. Un masque africain sur la place de la République n'est d'aucune utilité face à la honte et à l'humiliation subies par les Africains et les autres peuples pillés dans le cadre d'une certaine coopération au développement. Bienvenue donc au Musée de l'interpellation qui contribuera – je l'espère – à édifier les opinions publiques française, africaine et mondiale sur l'une des manières dont l'Europe continue de se servir et d'asservir d'autres peuples du monde tout en prétendant le contraire. [1]»*

Le musée du quai Branly et la question coloniale

Au-delà et en plus de ces remarques, si le musée du quai Branly s'inscrit dans une ligne républicaine et puisqu'il y est question d'expressions culturelles non-occidentales, provenant des « pays du Sud », il reste une question centrale : celle de la mémoire coloniale et de sa patrimonialisation. On pourrait attendre d'un musée dont les collections ont un lien évident avec l'histoire coloniale qu'il propose une réflexion sur le rapport à l'Autre dans ce contexte[2], comme le propose par exemple le

1 Aminata Traoré, « Oeuvres de l'esprit n'entendez-vous pas les cris des noyés de l'émigration ? », in L'Humanité, 30 juin 2006. Voir également, Aminata Traoré, *Le viol de l'imaginaire*. 2002, Paris, Fayard, 206 p. et *L'étau, l'Afrique dans un monde sans frontière*. 1999, Paris, Actes Sud, 185 p.

2 Tels que l'entendent : Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*. 1971, Paris, Seuil, 188 p. ; Sally Price, *Arts*

Tropenmuseum d'Amsterdam. On peut traiter cette question selon une première entrée « coloniale » et une seconde « postcoloniale. » La première se propose de revenir sur l'histoire coloniale et de mettre en évidence les procédés permettant de la masquer, la seconde s'interroge sur les formes de néocolonialisme à l'œuvre au musée du quai Branly. C'est une nouvelle contradiction de l'universalisme revendiqué par l'institution muséale qui se manifeste ici.

On doit d'abord noter que la plupart des objets constituant les collections ethnographiques publiques françaises est issue de collectes réalisées dans le cadre de la colonisation, rappelant le musée Napoléon exposant des biens récoltés lors des conquêtes militaires de l'Empire. Si on pourrait donc s'attendre à une réflexion sur la provenance des objets, on est forcé d'admettre qu'elle est à peine suggérée. Plus dérangeant encore, elle semble même digérée par la muséographie. L'espace muséographique du quai Branly est divisé en zones de couleurs au sol, séparant arbitrairement des régions du globe, telle une carte coloniale aux frontières tracées à la règle et au compas : un découpage propre à l'œil du colon[1]. Il y aurait pourtant tout un discours à construire et déconstruire autour de l'origine des collections et de la question du pillage[2]. Questions d'autant plus importantes que le pillage perdure et que le musée du quai Branly, en sanctuarisant ces objets et en devenant un acheteur potentiel, l'accentue et devient partie prenante dans les jeux spéculatifs du marché de l'art.

La première exposition temporaire du musée, *D'un regard l'autre*[3]*,* laissait le visiteur sur sa faim malgré un intitulé attirant. Le regard du colonisé y était tout simplement occulté. Seul le point de vue occidental y était mis en exergue, celui des explorateurs, celui de l'exotisme porteur des mythes

primitifs, regards civilisés. 1995, Paris, Ensb-a, 208 p. ; Edward W. Saïd. *Culture et impérialisme*. 2000, Paris, Fayard, 555 p. et Roger Somé, *Art africain et esthétique occidentale*. 1998, Paris, L'Harmattan, 347 p.

1 Peter Ferry, *Le musée du Quai Branly, construction d'un lieu consacré à l'Autre*. 2006, Mémoire de master en géographie, Université Paris XII.

2 Le trafic illégal d'œuvre d'art est reconnu comme étant la deuxième grande source de criminalité internationale après le trafic de drogue. Voir : Philippe Baqué, *Un nouvel or noir.* 1999, Paris Méditerranée, 191 p. ; Raymond Corbey, *Tribal art trafic, a chronicle of taste and desire in colonial and postcolonial times*. 2000, Amsterdam, Royal tropical institute, 255 p. ; ICOM, *Cent objets disparus, pillage en Afrique*, 1994 ; Emmanuel de Roux et Roland Pierre Paringaux, *Razzia sur l'art. Vols, pillages, recels à travers le monde*. 1999, Paris, Fayard, 352 p.

3 Musée du quai Branly, septembre 2006, janvier 2007.

éclairés : mythe du bon sauvage dans les représentations idéalisées de l'ailleurs et de l'autre, mythe du mauvais sauvage dans la « salle des armes », menaçante et plongée dans l'obscurité. Cette exposition inaugurale se présentait elle-même comme *« un véritable manifeste pour le nouveau musée [1]»* du quai Branly. On y constatait la négation de l'histoire coloniale, la mise en scène du sauvage et la glorification du regard de l'artiste occidental considéré comme porteur d'un regard juste. Les objets présentés en fin de parcours étaient sélectionnés en fonction de leur « pedigree », c'est-à-dire en fonction du prestige de l'artiste occidental qui en avait été le propriétaire. Dans les salles d'expositions permanentes, si le point de vue esthétisant peut être intéressant, il est très étonnant que la dimension culturelle des objets exposés soit quasiment tue et implicitement déformée. La disposition des cartels – discrets, éloignés des objets, laconiques – montre une volonté claire de gommer leur dimension anthropologique : un refus de penser les hommes et leurs histoires, dont l'histoire coloniale, derrière et avec les objets, un processus de réification de l'objet culturel, une séparation du *fait* et du *faire*[2], de l'objet culturel et de son sujet créateur.

Énonçons enfin que le moment colonial peut être considéré comme une dimension essentielle du principe républicain dans le contexte français. Le musée, institution républicaine, se devrait donc de proposer une réflexion claire sur cette question – ou devrait pouvoir travailler son incapacité à le faire. Replacé dans notre argumentation, cette idée semble évidemment bien naïve. Il faut donc reconnaître que la réification patrimoniale impose ses grilles de lectures, celles de la mémoire des vainqueurs et de leur *« butin. [3]»* C'est là que s'expose la dimension postcoloniale, ou néo-coloniale, de ce musée. On pourrait d'abord penser que la quasi-négation de la question coloniale n'est qu'une orientation définie par un exécutif décomplexé vis-à-vis de ce sujet. Celui-là même qui réalisait ses essais nucléaires dans ses territoires outre-mer (1996), qui faisait voter une loi sur le rôle positif de

1 Dossier de presse, *D'un regard l'autre*. 2006, Paris, Musée du quai Branly. Voir également http://www.quaibranly.fr/fr/programmation/expositions/expositions-passees/dun-regard-lautre.html

2 John Holloway (2007), *Opus cité.*

3 *« Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels. »* in S*ur le concept d'histoire*, Walter Benjamin, *Œuvres III*. 2000, Paris, Gallimard, p. 432

la colonisation (2003), qui déterrait les lois coloniales quand les quartiers populaires s'insurgeaient (2005), qui proposait une gestion drastique et répressive des flux d'immigration provenant de ses anciennes colonies (2007). Cette hypothèse laisse entendre que l'alternance gouvernementale permet une régulation oppositionnelle de la question politique. Pourtant, la préfiguration du musée du quai Branly s'est construite pendant une période de cohabitation, où la gauche gouvernementale aurait pu essayer d'orienter les choix scientifiques et muséographiques de l'institution, et, empêcher le démantèlement d'autres établissements. On retrouve là une absence de clivage que nous avons déjà croisée et que l'on peut qualifier de républicaine, parce qu'homogène et non-dissensuelle. Certains ministres du gouvernement Jospin se sont d'ailleurs illustrés dans l'élaboration du musée. Catherine Trautmann, alors homologue française d'Aminata Traoré, demandait à cette dernière d'autoriser l'achat d'une statuette Tial pour les collections du futur musée. « *De peur de participer au blanchiment d'une œuvre d'art qui serait sortie frauduleusement de notre pays* », A. Traoré lui a proposé que la France achète la pièce, la restitue au Mali avant que celui-ci puisse la prêter temporairement au musée du quai Branly. L'ex-ministre malienne raconte :

> *« Je me suis entendu dire, au niveau du Comité d'orientation, dont j'étais l'un des membres, que l'argent du contribuable français ne pouvait pas être utilisé dans l'acquisition d'une pièce qui reviendrait au Mali. Exclue à partir de ce moment de la négociation, j'ai appris par la suite que l'Etat malien, qui n'a pas de comptes à rendre à ses contribuables, a acheté la pièce en question en vue de la prêter au Musée. [1]»*

En 2011, la statuette Tial est toujours exposée dans le musée parisien. Une autre affaire du même type a agité les collections du musée du quai Branly, celle des sculptures Nok[2]. En 2000, des pièces statuaires provenant du Nigeria sont acquises par le musée pour enrichir ses collections. Mais l'exportation de ces objets est prohibée par la loi nigériane et inscrite sur la liste rouge de l'International Council Of Museums (ICOM). Si le gouvernement français et le musée du quai

1 Aminata Traoré, « Œuvres de l'esprit n'entendez-vous pas les cris des noyés de l'émigration ? », in *L'Humanité,* 30 juin 2006.

2 Emmanuel De Roux, « La route des sculptures Nok va-t-elle être coupée ? », in *Le Monde*, 26 novembre 2000. Voir aussi : http://www.memoiredafrique.com/fr/nok/polemique.php

Branly se cachent derrière la mauvaise foi des autorités nigérianes, le problème déontologique reste entier. Ces pièces sont elles aussi toujours exposées. On peut donc redouter que, loin de songer à une quelconque répartition ou restitution des richesses culturelles non européennes, le musée du quai Branly continuera dans la voie de la dépossession symbolique et matérielle des objets susceptibles d'être exposés en ses murs. « *Tel est aussi l'enjeu de ce musée. Dresser, face à l'emprise terne et menaçante de l'uniformité, la diversité infinie des peuples et des arts. Offrir l'imaginaire, l'inspiration, le rêve contre les tentations du désenchantement.* [1]», déclarait Jacques Chirac lors de l'inauguration du musée. En place de diversité et d'inspiration, le musée du quai Branly se propose tout simplement de ne pas aborder la question coloniale à partir des objets qu'il expose.

Ces objets n'opérant pas dans leur propre cadre culturel, leur mise en exposition active des situations spécifiques au niveau de l'institution muséale et de sa dimension patrimoniale[2]. Nous sommes donc à un carrefour : alors même que la république coloniale cherchait à légitimer ses actions par les bienfaits supposés de l'universalisme et la civilisation, universalisme et civilisation sont également des fondements philosophiques et de légitimation sociale du musée national et de la conservation patrimoniale. L'institution en elle-même peut-elle réussir à tenir un discours sur ses propres fondements ? Comment une institution républicaine pourrait-elle traiter de l'histoire coloniale, comment un musée peut-il rendre compte de la barbarie ? Ces questions sont un écho évident à la pensée de W. Benjamin et à son attachement à une mémoire des vaincus et ce qu'il propose dans les thèses *Sur le concept d'histoire : « Car il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main.* [3]» Si l'institution expose, peut-être malgré elle, son incapacité à mettre en place un discours sur ces enjeux, les visiteurs, eux,

1 Allocution de Jacques Chirac, Président de la République, à l'occasion de l'inauguration du musée du quai Branly, le 20 juin 2006. Consultable sur quaibranly.fr/fr/actualites/toutes-les-actualites/archives-des-articles-actualites.html

2 Spécifiques mais pas réellement inédites. C'est sous le Premier Empire, au Louvre devenu musée Napoléon, que les antiquités égyptiennes commencent à être exposées au musée.

3 Walter Benjamin (2000), *Opus cité*, p. 433

peuvent le faire. Mais voyons d'abord rapidement en quoi le musée du quai Branly s'inscrit dans la reconfiguration du monde muséal que nous avons décrite.

Le quai Branly dans le nouveau paysage muséal

Le projet porté par le musée du quai Branly est largement polémique. De nombreux chercheurs en anthropologie contestent les orientations de l'établissement. Bernard Dupaigne, directeur du laboratoire d'Ethnologie du musée de l'Homme de 1991 à 1998 l'explique précisément dans son enquête *Le scandale des arts premiers*[1] *:* la mainmise énarque sur la préfiguration et la gestion du musée, les lacunes des orientations scientifiques, les promesses non tenues en termes de recherche, les risques pris pour les objets et les documents transférés[2], les conditions de « réquisition » et de transfert, les entraves à la recherche causées par le démantèlement des bibliothèques du musée de l'Homme et du MNAAO, ou encore, le départ des cautions scientifiques des équipes de préfiguration. Le musée du quai Branly, disposant du statut d'Etablissement Public Administratif dès sa création, s'inscrit clairement dans la vaste mutation du paysage muséal public français vers l'élaboration de musées-entreprises. Si nous nous sommes concentrés sur les musées du Louvre et d'Orsay pour comprendre l'évolution du système muséal public, c'est pour tenter de discuter un glissement en jeu, et non pas une situation inédite et sans fondement. Les cas du Louvre et d'Orsay ont montré dans quelle mesure le système muséal se remodelait dans des institutions historiques. Le musée du quai Branly a une place particulière dans ce mouvement, puisqu'il fut préfiguré pendant le mouvement de réforme que nous évoqué. Contrairement à nos deux exemples, il est donc novateur, et partant il s'affirme comme étant un laboratoire de nouveaux modes de gestion muséale. Au-delà de la logique gestionnaire de profit, il s'élabore dans un mouvement de réorganisation symbolique.

1 Bernard Dupaigne, *Le Scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*. 2006, Paris, Mille et une nuits, 261 p.

2 On appréciera le récit, mais on s'inquiétera de l'inondation des caves du musée du quai Branly, puisqu'il est zone inondable, dans lesquelles se trouvaient des archives qui venaient d'être sorties du musée de l'Homme.

Le musée des ATP est fermé, le dialogue entre le musée de l'Homme et le MNAAO est évacué. Un musée des cultures européennes et méditerranéennes bien distinct du quai Branly va voir le jour à Marseille. Cette distinction montre quelles frontières sont établies et quel type de dialogue entre les cultures est préconisé. Quant au bâtiment colonial du MNAAO, il est devenu une « Cité de l'immigration ».

Pour un espace muséal public et critique

Le musée ouvre l'espace politique d'une occasion démocratique. Il concentre une certaine esthétique, une certaine mémoire reconnues par la raison d'État et se légitime par son ouverture démocratique. C'est celle-ci qui anime la tension qui se manifeste en son sein. Toutefois, son ouverture publique est contrariée. De manière historique, le musée est un espace contradictoire. Il est un outil qui répond au vandalisme, c'est donc un espace public contraint, une appropriation publique soumise à l'acceptation de certaines règles strictes. Elle le sera davantage par la mainmise idéologique des Académies sur les arts pendant le XIXème siècle. Elle le sera par l'administration culturelle centralisatrice sous la Cinquième République et le retour récent à une référence explicitement communautaire du patrimoine culturel. Aujourd'hui, de nouvelles formes d'appropriation oligarchiques de l'institution voient le jour à travers la réforme des musées nationaux. Mais l'ouverture publique de l'espace muséal a toujours été revendiquée, étant son pôle de légitimation principale bien que contradictoire, elle anime une tension en son sein et active sans cesse l'occasion démocratique.

En France, un étrange consensus semble désormais entourer le musée du quai Branly, alors que sa préfiguration faisait vivre un espace critique essentiel et que des voix s'élevaient de par le monde pour questionner ses orientations ethnocentristes. Dans ses orientations, prenant en compte ce débat

de fond, le musée aurait peut-être pu faire émerger la question coloniale qui l'habite nécessairement. On pouvait espérer que le nouveau musée ferait siennes ces interrogations. Bien au contraire, on constate que le musée du quai Branly fait table rase du passé colonial, jetant délibérément aux oubliettes une mémoire qui permettrait une reconstruction critique par rapport cette question et la reconnaissance d'une histoire troublée et de ses victimes. On aurait pu s'attendre à des muséographies nouvelles dans lesquelles les pistes d'une réflexion auraient été ouvertes. Au lieu de cela, le visiteur se trouve à nouveau invité dans un sanctuaire célébrant les vertus de la République française[1] – ou plutôt le principe républicain à la française –, dont les orientations muséologiques et gestionnaires semblent *a priori* étouffer toute possibilité de dépassement.

Mais les visiteurs n'ont sûrement pas dit leur dernier mot, et les politiques de gestion des publics sont loin de canaliser les attentes intellectuelles et émancipatrices de ceux et celles qui franchissent le seuil des musées, entre amis, entre amants, en famille, au hasard, occasionnellement ou régulièrement. La remise en cause de l'ouverture démocratique des musées n'est pas acceptée et sa marche forcée vers la marchandisation est vivement contestée. Alors que le Louvre s'apprête à ouvrir une antenne à Abu-Dhabi, dans les Émirats Arabes Unis, il convient d'interroger cette nouvelle tournure de l'universalisme républicain. *« Nous ne servons pas les intérêts diplomatiques de la France, nous servons la France »* déclarait Serge Lemoine, alors président de l'EPA musée d'Orsay, pour apporter sa caution à ce projet[2]. Comme une réponse, un terrain polémique inédit se construit à l'ombre des édifices muséaux. Les résistances que nous avons évoquées en sont la preuve, tout comme celles qui ont agité le musée de l'Homme et le MNAAO pendant la préfiguration du musée du quai Branly.

1 Pour J. Chirac, évoquant le dialogue entre les cultures du monde, lors de l'inauguration de l'établissement : *« Cette ambition, la France l'a pleinement faite sienne. Elle la porte inlassablement dans les enceintes internationales et au cœur des grands problèmes du monde. Elle la porte avec ardeur et conviction, car elle est conforme à sa vocation, celle d'une nation de tout temps éprise d'universel mais qui, au fil d'une histoire tumultueuse, a appris la valeur de l'altérité. »* Voir quaibranly.fr/fr/actualites/toutes-les-actualites/archives-des-articles-actualites.html

2 Interview sur France Inter le 9 janvier 2007.

Reste donc à savoir, maintenant, comment les visiteurs tenteront de s'approprier des espaces dont ils sont la part scandaleuse et dont la raison d'être repose sur une dépossession mais aussi sur de possibles appropriations individuelles et collectives : appropriations qui se manifestent par la destruction, par la déconstruction, par la contemplation, par l'envie de comprendre, par le besoin de savoir, par l'ambition de voir au-delà de ce qui est mis en visibilité. Reste à savoir comment les visiteurs du musée du quai Branly feront résonner et raisonner en ses murs les paroles d'Aimé Césaire, de Frantz Fanon, de Thomas Sankara, d'Amilcar Cabral, des résistances d'Afrique, d'Asie, d'Amérique et d'Océanie. Il reste à imaginer comment l'égalité des intelligences et l'envie de l'émancipation trouveront les moyens de faire résonner partout où elles se manifestent – c'est-à-dire partout – ce que W. Benjamin appelait la mémoire des vaincus.

BIBLIOGRAPHIES

Ouvrages

Publications

Textes, rapports et documentations officielles

Articles de presse et interventions radiophoniques

Ressources en ligne

Ouvrages

Sociologie et philosophie politiques

Theodor W. Adorno, *Dialectique négative : les vacances de la dialectique*. 1992, Paris, Payot, 421 p.
Theodor W. Adorno, *Etudes sur la personnalité autoritaire*. 2001, Paris, Allia, 435 p.

Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*. 1974, Paris, Gallimard, 281 p.

Aristote, *Les Politiques*. 1999, Paris, Flammarion, 575 p.

Miguel Abensour, *La démocratie contre l'Etat*. 2004. Paris, Editions du Felin, 189 p.

Marc Belissa (et al.), *Républicanismes et droits naturels : des humanistes aux révolutions des droits de l'homme et du citoyen*. L'esprit des Lumières et de la Révolution. 2009, Paris, Kimé, 248 p.

Walter Benjamin. *Œuvres III (1935-1942)*. 2000, Paris, Gallimard, 432 p.

Philippe Bezes, *Réinventer l'Etat, les réformes de l'administration française*. 2009, Paris, PUF, 544 p.

Ernst Bloch, *Le principe espérance, Tome 1*. 1976, Paris, Gallimard, 535 p.
Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*. 1977, Paris, Gallimard, 344 p.

Werner Bonefeld et John Holloway, *Global capital, national state and the politics of money*. 1995, Londres, Palgrave Macmillian, 256 p.

Michel Chauvière, *Trop de gestion tue le social. Essai sur une discrète chalandisation*. 2007, Paris, La Découverte, 224 p.

Louis Chevalier, *Classes laborieuses, classes dangereuses*. 1997, Paris, Librairie Académique Perrin, 566 p.

Patrick Cingolani, *La république, les sociologues et la question politique*. 2003, Paris, La Dispute, 169 p.

Pierre Clastres, *La société contre l'Etat*. 1974, Paris, Editions de Minuit, 186 p.

Auguste Comte, *Système de politique positive ou Traité de sociologie instituant la religion de l'Humanité, Volume II*, 1852, 752 p.

Raymond Curie, *Le travail social à l'épreuve du néo-libéralisme*. *Entre résignation et résistance*. 2010, Paris, L'Harmattan, 152 p.

Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*. 1971, Paris, Seuil, 188 p.

Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique, cours au Collège de France, 1978-1979*. 2004, Paris, Gallimard/Seuil, 355 p.

Maurice Godelier, *L'énigme du don*. 1996, Paris, Fayard, 315 p.
Maurice Godelier, *Au fondement des sociétés humaines*. 2007, Paris, Albin Michel, 292 p.

Juliette Grange, *L'idée de République*. 2008, Paris, Pocket, 254 p.

Daniel Guerin, *La lutte des classes sous la Première République, 1793-1797*. 1968, Paris, Gallimard, *Tome I,* 604 p. ; *Tome II*, 565 p.

Jürgen Habermas, *L'espace public*. 1992, Paris, Payot, 324 p.
Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel. Tome I : rationalité de l'agir et rationalisation de la société*. 1987, Paris, Fayard, 480 p.

John Holloway, *Changer le monde sans prendre le pouvoir.* 2007, Montréal/Paris, Lux/Syllepse, 317 p.
John Holloway, *Crack capitalism*. 2010, New York, Pluto Press, 305 p.

Max Horkheimer, *Théorie traditionnelle et théorie critique*. 1996, Paris, Gallimard, 324 p.

Michel Husson, *Les casseurs de l'Etat social*. 2003, Paris, La découverte, 118 p.

Emmanuel Kant, *Projet de paix perpétuelle*. 2001, Paris, Mille et unes nuits, 94 p.
Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*. 1994, Paris, Vrin, 284 p.
Emmanuel Kant, *Le conflit des facultés*. 1973, Paris, Vrin, 147 p.

Angèle Kremer-Marietti, *Auguste Comte et la science politique*. 2007, Paris, L'Harmattan, 249 p.

Lucien Karpik, *L'économie des singularités*. 2007, Paris, Gallimard, 373 p.

Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*. 1968, Paris, Minuit, 281 p.

Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*. 2011, Paris, Editions sociales/La dispute, 929 p.
Karl Marx, *La guerre civile en France*. 2008, Montreuil, Editions sciences marxistes, 124 p.

Karl Marx, *Les Luttes de classes en France*. 1994, Paris, Gallimard, 685 p.
Karl Marx, *Œuvres, Tome III*. 1982, Paris, Gallimard, 2112 p.

Alexander Neumann, *Conscience de casse. La sociologie critique de l'Ecole de Francfort*. 2009, Paris, La 4ème Génération, 116 p.

Oskar Negt, *L'espace public oppositionnel*, Paris, Payot, 2007, 236 p.

Robert Nisbet, *La tradition sociologique*. 2005, Paris, PUF, 409 p.

Platon, *La République*. 2000, Paris, Flammarion, 801 p.

Moishe Postone, *Temps, travail et domination sociale. Une réinterprétation de la théorie critique de Marx*. 2009, Paris, Mille et une nuits, 587 p.

Jacques Rancière, *Aux bords du politique*. 2004, Paris, Gallimard, p. 112
Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*. 2005, Paris, La Fabrique, 106 p.
Jacques Rancière, *La mésentente, politique et philosophie*. 1995, Paris, Galilée, 187 p.
Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. 2004, Paris, 10/18, 234 p.

Emmanuel Ratier, *Au cœur du pouvoir. Enquête sur le club le plus puissant de France*. 1996, Paris, Facta, 589 p.

Jean-Fabien Spitz, *Le moment républicain en France*. 2005, Paris, Gallimard, 523 p.

Edward P. Thompson, *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*. 2004, Paris, La Fabrique, 104 p.

Aminata Traoré, *Le viol de l'imaginaire*. 2002, Paris, Fayard, 206 p.
Aminata Traoré, *L'étau, l'Afrique dans un monde sans frontière*. 1999, Paris, Actes Sud, 185 p.

Jean de Viguerie, *Histoire et dictionnaire au temps des Lumières, 1715-1789*. 1995, Paris, Laffont, 1730 p.

Jean-Marie Vincent, *Critique du travail, le faire et l'agir*. 1987, Paris, PUF, 162 p.

Jean-Claude Wartelle, *L'héritage d'Auguste Comte histoire de "l'Eglise" positiviste, 1849-1946*. 2001, Paris, L'Harmattan, 394 p.

Histoire culturelle et sociologie de la culture

Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique. Les décors du palais (1815-1835)*. 2006, Lyon, Fage, 191 p.

Guy Antonetti, *Louis-Philippe*. 2002, Paris, Arthème Fayard, 992 p.

Theodor W. Adorno, *Prismes : critique de la culture et société*. 1986, Paris, Payot, 247 p.

Theodor W. Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique*. 2001, Paris, Allia, 96 p.

Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine*. 1994, Paris, Liana Levy, 141 p.

Walter Benjamin, *Ecrits français*. 2003, Paris, Gallimard, 499 p.

Sid Ahmed Baghli, Patrick Boylan, Yani Herreman, *Histoire de l'ICOM (1946-1996)*. 1998, Paris, ICOM, 103 p.

Philippe Baqué, *Un nouvel or noir.* 1999, Paris Méditerranée, 191 p.

Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*. 2010, Paris, Flammarion, 380 p.

Henry Bonnier, *Lettre recommandée à Jack Lang et aux fossoyeurs de la culture*. 1992, Paris, Rocher, 140 p.

Corrine Bouchoux, *Rose Valland, résistance au musée*. 2006, La Crèche, Geste, 134 p.

Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. 1969, Paris, Editions de Minuit, 251 p.

Pierre Bourdieu, *La distinction*. 1979, Editions de Minuit, 670 p.

Alain Brossat, *Le grand dégoût culturel*. 2008, Paris, Seuil, 189 p.

Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, la médiation culturelle*. 1995, Lyon, PUL, 306 p.

Agnès Callu, *La réunion des musées nationaux. 1870-1940 : genèse et fonctionnement*. 1994, Paris, Ecole des chartes, 551 p.

Jean Caune, *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*. 1999, Grenoble, PUG, 376 p.
Jean Caune, *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*. 2006, Grenoble, PUG, 205 p.

Michel de Certeau, *La culture au pluriel*. 1993, Paris, Seuil, 228 p.

Eve Chiapello, *Artistes versus managers*. 1998, Paris, Métailé, 257 p.

Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*. 1999, Paris, Seuil, 270 p.

Jean Clair, *Malaise dans les musées*. 2007, Paris, Flammarion, 139 p.

Raymond Corbey, *Tribal art trafic, a chronicle of taste and desire in colonial and postcolonial times*. 2000, Amsterdam, Royal tropical institute, 255 p.

Antonella Corsani, Maurizio Lazzarato, *Intermittents et précaires*. 2008, Paris, Amsterdam, 231 p.

Bernard Deloche et Jean-Michel Leniaud, *La culture des sans-culottes*. 1989, Paris-Montpellier, éd. de Paris / Presses du Languedoc, p. 13

Bernard Deloche, *Muséologica, contradictions et logique du musée*. 1989, Savigny le Temple, éd. W., M.N.E.S., 202 p.

Richard Desneux, *Jack Lang, la culture en mouvement*. 1990, Lausanne, Favre, 250 p.

Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles de français à l'ère numérique : enquête 2008*. 2009, Paris, La découverte, 282 p.
Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles de français : enquête 1997*. 1998, Paris, La doumention française, 359 p.

Bernadette Dufrêne, *Centre Pompidou : trente ans d'histoire*. 2007, Paris, Centre Pompidou, 664 p.

Bernard Dupaigne, *Le Scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly.* 2006, Paris, Mille et une nuits, 261 p.

Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvauroux, *Economie des politiques culturelles*. 1994, Paris, PUF, 183 p.

Christian Faure, *Le projet culturel de Vichy. Folklore et révolution nationale*. 1940-1944. 1989, Paris-Lyon, CNRS-PUL, 335 p.

Peter Ferry, *Le musée du quai Branly, construction d'un lieu consacré à l'Autre*. 2006, Mémoire de master en géographie, Université Paris XII.

Charles-Louis Foulon, « André Malraux, ministre d'Etat et le ministère des Affaires culturelles de (1959-1969) », in *De Gaulle et Malraux*, 1987, Paris, Plon, p. 221-240
Charles-Louis Foulon (dir.), *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*. 2004, Bruxelles, Complexe, 443 p.

Alain Finkelkraut, *La défaite de la pensée*. 1987, Paris, Gallimard, 165 p.

Marc Fumaroli, *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*. 1999, Paris, Poche, 410 p.

Jean Galard, *Visiteurs du Louvre*. 1993, Paris, RMN, 202 p.

Sarah Gensburger, *Le Louvre pendant la guerre : regards photographiques 1938-1947*. 2009, Paris, Le Passage, 158 p.

Bernard Gournay, *Exception culturelle et mondialisation*. 2002, Paris, Presses de Sciences Po, 131 p.

Richard Hoggart, *La culture du pauvre*. 1970, Paris, Editions de Minuit, 424 p.

Joëlle Le Marec, *Publics et musées, la confiance éprouvée*. 2007, Paris, L'Harmattan, 224 p.

Jeanne Laurent, *La République et les Beaux-Arts*, 1955, Paris, Julliard, 228 p.
Jeanne Laurent. *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981 : histoire d'une démission artistique*. 1983, Saint Etienne, Cierec, 190 p.

Alphonse de Lamartine, *Le conseiller du peuple : première année*. 1849, Paris, Le conseiller du peuple, 588 p.

Jean-Michel Leniaud. *L'Utopie française. Essai sur le patrimoine*. 1992, Paris, Mengès, 180 p.

François Mairesse, *Le droit d'entrée au musée*. 2005, Genève, Labor et Fides, 86 p.

André-Hubert Mesnard, « L'évolution de la politique culturelle sous la Ve République et la qualification de service public culturel. » in Robert-Edouard Charlier, *Service public et libertés*. 1981, Paris, Editions de l'Université et de l'enseignement moderne, pp. 475-494.

Jean Maze, *La frénésie culturelle*. 1999, Paris, L'Age d'homme, 231 p.

Pierre-Michel Menger, *Du labeur à l'œuvre : portrait de l'artiste en travailleur*. 2003, Paris, La République des idées, 96 p.

Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoires, Tome II*. 1997, Paris, Gallimard, 3014 p.

Pascal Ory, *La belle illusion, culture et politique sous le signe du Front Populaire 1935, 1938*. 1994, Paris, Plon, 1033 p.

Joseph Paul-Boncour. *Art et démocratie. La leçon de la Joconde. La Villa Médicis. L'École des Beaux-Arts. L'art décoratif. Les commandes de l'État. Les théâtres subventionnés. La protection des sites, des monuments et des objets d'art. Les musées, les palais et le mobilier national*. 1912, Paris, Ollendorf, 319 p.

Jacques Perret et Guy Saez (dir.), *Institutions et vie culturelle*. 1996, Paris, La Documentation Française, 152 p.

Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Grandes fortunes : dynasties familiales et formes de richesses en France*. 2006, Paris, Payot, 428 p.

Philippe Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XXème siècle*. 2000, Paris, Poche, 250 p.
Philippe Poirrier, *Les enjeux de l'Histoire culturelle*. 2004, Paris, Seuil, 435 p.
Philippe Poirrier, « L'empreinte du Front Populaire sur les politiques culturelles. », in Xavier Vigna (dir.), *Le pain, la paix, la liberté. Expériences et territoires du Front populaire*. 2006, Paris, Editions sociales, pp. 349-360.

Geneviève Poujol, *La création du ministère des affaires culturelles. 1959-1969. Eléments pour la recherche*. 1993, Paris, DEP-Ministère de la Culture, 208 p.

Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine. 1789-1818*. 1997, Paris, Gallimard, 390 p.
Dominique Poulot (dir.), *Patrimoine et modernité*. 1998, Paris, L'Harmattan, 311 p.
Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France*. 2005, Paris, La Découverte, 197 p.

Sally Price, *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly*. 2011, Paris, Denoël, 355 p.

Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires, archives du rêve ouvrier*. 2005, Paris, Hachette, 451 p.

Marie-Ange Rauch, *Le bonheur d'entreprendre. Les administrateurs de la France d'outre-mer et la création du ministère des Affaires culturelles*. 1998, Paris, La documentation française, 195 p.

Jacques Rigaud, *L'exception culturelle. Culture et pouvoirs sous la Vème République*. 1995, Paris, Grasset, 298 p.

Jean-Pierre Rioux (dir.), *La vie culturelle sous Vichy.* 1990, Bruxelles, Complexe, 412 p.
Jean-Pierre Rioux, « Ambivalences culturelles (1940-1941) », in Jean-Piere Azema et François Bedarida (dir.), *La France des années noires, tome I*. 1993, Paris, Seuil, pp. 515-536.

Emmanuel de Roux et Roland Pierre Paringaux, *Razzia sur l'art. Vols, pillages, recels à travers le monde*. 1999, Paris, Fayard, 352 p.

Jean-Louis Sagot-Duvauroux, *De la gratuité*. 2006, Paris, L'Eclat, 216 p.

Edward W. Saïd. *Culture et impérialisme*. 2000, Paris, Fayard, 555 p.

Roland Schaer, *L'invention des musées*. 2007, Paris, Gallimard, 143 p.

Gérard Selbach, *Les musées d'art américains : une industrie culturelle*. 2000, Paris, L'Harmattan, 258 p.

Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*. 2004, Paris, Hachette, 428 p.

Pierre Vaisse. *La troisième République et les peintres*. 1995, Paris, Flammarion, 475 p.

Zadig, *L'implosion française*. 1992, Paris, Albin Michel, 249 p.

Esthétique et histoire de l'art

Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*. 2004, Paris, Klincksieck, 514 p.
Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*. 2002, Paris, Desclée de Brouwer, 138 p.

Arsène Alexandre, *Une histoire populaire de la peinture : école française*. 2010, Charleston, Nabu Press, 466 p.

Banksy, *Wall and Piece*. 2006, Scottsdale, Century, 192 p.

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. 2003, Paris, Allia, 79 p.

Jean-Louis Déotte, *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le Musée.* 1994, Paris, L'Harmattan, 326 p.
Jean-Louis Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*. 1993, Paris, L'Harmattan, 443 p.

Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*. 1968, Paris, Pauvert, 160 p.

Jacques Guillerme (dir.), *Les collections : fables et programmes*. 1993, Seyssel, Champ Vallon, 364 p.

Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*. 2001, Paris, Phaidon, 688 p.

Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique*. 1997, Paris, Gallimard, 448 p.

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger.* 1995, Paris, Aubier, 540 p.

André Malraux, *Royaume-Farfelu*. 1928, Paris, NRF, 89 p.

Sally Price, *Arts primitifs, regards civilisés*. 1995, Paris, Ensb-a, 208 p.

Pierre-Joseph Proudhon. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. 2002 (1865), Dijon, Les presses du réel, 235 p.

Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. 2000, Paris, La Fabrique, 74 p.
Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*. 2004, Paris, Galilée, 172 p.
Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*. 2008, Paris, La Fabrique, 145 p.

Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. 1992, Paris, Aubier, 373 p.

Bertrand Tillier. *La Commune de Paris, révolution sans image ? - Politique et représentations dans la France républicaine, 1871-1914*. 2004, Paris, Champ Vallon, 528 p.

Roger Somé, *Art africain et esthétique occidentale*. 1998, Paris, L'Harmattan, 347 p.

Peter Weiss, *L'esthétique de la résistance*. 1989, Paris, Klincksieck, 286 p.

Gestion publique et économie de la culture

Serge Alcian et Dominique Foucher, *Le management dans le service public*. 2002, Paris, Organisations, 446 p.

Annie Bartoli, *Management dans les organisations publiques*. 2009, Paris, Dunod, 405 p.

Frédéric Chhum et Nicolas Corato, *Intermittents du spectacle, quels sont vos droits ?* 2005, Issy-les-Moulineaux, Prat, 91 p.

Marianne Eshet et Nicolas Simon, *Le mécénat, valeur actuelle : quand la société peut compter sur l'entreprise*. 2009, Paris, Gallimard, 207 p.

Claude Mollard, *Profession ingénieur culturel : manifeste pour une nouvelle manière de penser l'action culturelle ou ABCD*, deux ans après. 1990, Morsang-sur-Orge, Charles Le Bouil, 175 p.

Frank Mordacq, *La réforme de l'Etat par l'audit*. 2009, Paris, LGDJ, 209 p.

Denis Olivennes, *La gratuité c'est le vol*. 2007, Paris, Grasset, 131 p.

François Rouet (dir.), *Les tarifs de la culture*. 2002, Paris, La Documentation Française, 383 p.

Jean-Michel Tobelem, *Le nouvel âge des musées, les institutions culturelles au défi de la gestion*. 2010, Paris, Armand Colin, 344 p.

Publications

Sociologies politique et de la culture

AGCCPF, « Le Livre blanc des musées de France. », in *Musées et collections publiques de France*, Numéro spécial, 2010, 127 p.

Florence Audier, « Emploi, statuts, organisation du travail dans la modernisation des musées en France. », in *Publics et Musées*, 1994, pp. 33-52

Philippe Bezes, Didier Demazière, Julia Evetts (et al.), « New public management et professions dans l'Etat : au-delà des oppositions, quelles recompositions ? », in *Sociologie du Travail n°53*, 2011, pp. 293-348

Laure Bordonaba et Hervé Barbaret, « Le musées et l'argent. Entretien avec Hervé Barbaret, administrateur général de l'établissement public du musée du Louvre. », in *Cahiers philosophiques n°124*, 2011, pp. 107-122

Serge Chaumier et Véronique Parisot, « Un nouvel interdit dans le musée », in *La lettre de l'OCIM*, 2008, pp. 23-30

Claude Fourteau, « La gratuité, point aveugle des politiques culturelles. », in *La Lettre de l'OCIM*, 2007, pp. 15-22

Charles-Edouard Glachant, « Information, publicité, relations publiques, propagande... : une éducation ? », in *Les cahiers de la publicité n°11*, 1964, pp. 98-104

Maurice Godelier, in Louvre, conférences et colloques, *Institutions culturelles au plus près du public*, 2002, Paris, La Documentation française, pp. 140,142

Annelies Huygen, *Ups and down. Economic and cultural effects of file sharing on music, film and games*. 2009, Amsterdam, TNO, 128 p.

François Mairesse, « Le droit d'entrée dans la perspective du don. » in *La lettre de l'OCIM*, mai-juin 2007, pp. 23-30

Bruno Maresca, « Quel "prix" pour le Louvre ? La stratégie tarifaire au service de l'élargissement du public. » *Crédoc*, novembre 2004.

Edgar Morin, « De la culturanalyse à la politique culturelle. » in *Communications 14, Politique Culturelle*. 1969, Paris, Seuil, pp. 5-38

Mikkel Bolt Rasmussen, « L'art interventionniste entre réforme et révolution. », in *Variations*, 2010, pp. 19-44

Patrick Simon et Sylvia Zappi (dossier coordonné par), mars-avril 2005. « La politique républicaine de l'identité ». In *Mouvements*, n°38, Paris, La découverte, 163 p.

Pascal Ughetto et al., « Le public et le travail des personnels des fonctions publiques nationales et territoriale : le cas des musées. », in *IRES La lettre n°61*, octobre 2004, 6 p.

Histoire culturelle

Jean-Louis Déotte, « La musée de l'Europe à l'épreuve de la disparition. », in *Tumultes n°16*, 2001, pp. 13-27

ICOM, *Cent objets disparus, pillage en Afrique*, 1994

Maria Ivens. « La liberté guidant l'artiste », in *Les Révoltes Logiques*, 1979-1980

Philippe Poirrier, « Culture populaire et politique culturelle en France : un rendez-vous manqué ? » in Thomas Antonietti, Bruno Meier et Katrin Rieder (dir.), *Retour vers le présent. La culture populaire en Suisse*. 2008, Baden, Hier+jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, pp. 176-183

Jean-Pierre Rioux, « L'impératif culturel » in *L'Histoire*, avril 1991, pp. 52-60

Economie de la culture

Hervé Barbaret, « Le parcours d'un magistrat de la Cour des comptes. », in *Comptes et nouvelles, revue de l'association des magistrats de la Cour des Comptes*, 2008.

Fabrice Larat (et al.), « La révision générale des politiques publiques. », in *Revue française d'administration publique*, 2010

Sociologie des organisations

Stéphanie Chatelain, « Du budget administratif au budget outil de gestion » in *Finance Contrôle Stratégie, Volume 1, Numéro 3*, septembre 1998, pp. 5-33

Odile Join-Lambert, Yves Lochard, Marie Raveyre, Pascal Ughetto, *Servir l'Etat et l'usager : définition et redéfinition du travail par le public dans le domaine des musées*. IRES, Rapport pour le ministère de la recherche, mai 2004, 280 p.

Documentation syndicale

CFDT-Culture, Section RMN, *CFDT Info – Spécial Conférenciers*, 22 octobre 2008.

CFDT-Culture, Section RMN, *Deux réunions et des errements*, 13 octobre 2009.

CGT-Culture, S.N.M.D, *Lettre ouverte à Monsieur Frédéric Mitterrand*. Septembre 2011, 2 p.

Communiqué Intersyndical, *Le 4 avril, le gouvernement tente un passage en force... et Christine Albanel rase les murs*, avril 2008.

Section Musée d'Orsay – CGT, *Y'a pas photo*, 12 avril 2010, 4 p.

SUD-Culture, *RGPP et musées : « Nous avons une feuille de route. »*, février 2008, 4 p.

SUD-Culture Solidaires, Communiqué, *Contre Eurosatory 2008*, 9 juin 2008

SUD-Culture Solidaires, Communiqué, *La chasse aux SUD est fermée !*, 28 août 2008.

Textes, rapports et documentations officiels

Extraits du Journal Officiel

Journal officiel de la République française. Débats parlementaires à l'Assemblée Nationale, 1967.

Journal officiel de la République française, Arrêté du 23 mai 2005 portant nomination au conseil d'administration de l'Etablissement public du musée du Louvre.

Journal officiel de la République française, Arrêté du 8 octobre 2007 portant nomination au conseil d'administration de l'Etablissement public du musée du Louvre.

Journal officiel de la République française, Arrêté du 11 mars 2008 portant nomination au conseil d'administration de l'Etablissement public du musée du Louvre.

Journal officiel de la République française, Réponse à la question 670, 8 mars 2009, p. 4135

Journal officiel de la République française, Question 81937 de M. Patrick Beaudouin au ministre de la Culture et de la Communication, 22 juin 2010, p. 6801

Journal officiel de la République française, Arrêté du 9 septembre 2010 portant nomination au conseil d'administration de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie.

Journal officiel de la République française, Réponse à la question 81937, 8 mars 2011, p. 2254

Journal officiel de la République français, Arrêté du 21 mars 2011 portant nomination au conseil d'administration de l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées.

Journal officiel de la République française, Arrêté du 25 mai 2011 portant nomination au conseil d'administration de l'Etablissement public du musée du Louvre.

Codes et lois

Bulletin des Lois du Royaume de France, *Tome 36.* Aout 1848, Paris, Imprimerie Nationale, 603 p.

Journal officiel de la République française, *Code du Patrimoine*. 2009, Paris, DOJ, 136 p. (Pour les modifications ultérieures du Code, voir : legifrance.gouv.fr)

Loi du 22 juillet 1983 complétant la loi du 7 janvier 1983 relative à la répartition de compétences entre les communes, les départements, les régions et l'Etat.

Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France.

Loi n°2003-709 du 1 août 2003 relative au mécénat, aux associations et aux fondations

Loi n° 2009-669 du 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet

Décrets

Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère des affaires culturelles.

Décret n°90-404 du 16 mai 1990, consolidé en août 2007, portant statut particulier du corps des conservateurs du patrimoine.

Décret n°90-1026 du 14 novembre 1990 relatif à la Réunion des Musées Nationaux et à l'Ecole du Louvre.

Décret n°92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'Etablissement public du musée du Louvre.

Décret n° 95-463 du 27 avril 1995 portant création de l'Etablissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles.

Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003 portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay.

Décret n° 2003-1301 du 26 décembre 2003 portant création de l'Etablissement public du musée des arts asiatiques Guimet.

Décret n°2003-1298 du 26 décembre 2003 modifiant le décret n° 92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'Etablissement public du musée du Louvre et le décret n° 86-1370 du 30 décembre 1986 fixant les dispositions statutaires applicables à certains emplois de la direction des musées de France .

Décret n°2007-645 du 30 avril 2007 pris pour l'application de l'article L. 621-29-8 du code du patrimoine.

Décret n° 2009-113 du 30 janvier 2009 relatif au Conseil de la création artistique.

Décret n° 2009-1393 du 11 novembre 2009 relatif aux missions et à l'organisation de l'administration centrale du ministère de la culture et de la communication.

Décret n° 2009-1773 du 29 décembre 2009 relatif à l'organisation de la Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet.

Décret n° 2010-558 du 27 mai 2010 relatif à l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie.

Décret n° 2011-52 du 13 janvier 2011 relatif à l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées.

Décret n° 2011-930 du 1er août 2011 relatif aux personnes qualifiées pour la conduite de visites commentées dans les musées et monuments historiques.

Rapports officiels

Richard Dell'Agnola, Nicolas Perruchot, Marcel Rogemont, *Rapport d'information déposé en application de l'article 145 du Règlement par la Commission des finances, de l'économie générale et du plan en conclusion des travaux de la Mission d'évaluation et de contrôle (MEC) sur le musée du Louvre*. 2009, Paris, Assemblée Nationale, 181 p.

Christian Kert, Office parlementaire des choix scientifiques et technologiques, *Rapport sur les techniques de restauration des œuvres d'art*. Assemblée Nationale, 15 juin 2006

Commission des affaires Culturelles et de l'Education, *Compte Rendu n°44*. 19 mai 2010.

Commission des Finances, de l'Economie générale et du Plan. *Mission d'évaluation et de contrôle, musée du Louvre.* 19 février 2009, 14 p.

Cour des Comptes, *Les musées nationaux après une décennie de transformations, 2000-2010*. Mars 2011, 270 p.

Jean-Paul Cluzel, *Un Grand Palais rénové. Un nouvel opérateur culturel*. Rapport au président de la République. p. 98

Yann Gaillard, *Rapport d'information. Quatre établissements culturels et leurs tutelles*. Commission des finances, 12 juillet 2007, 89 p.

Révision Générale des Politiques Publiques, *RGPP : premier rapport d'étape La RGPP s'applique, la réforme de l'Etat se poursuit*. Décembre 2008

Documentation culturelle officielle

Communiqué du ministère de la Culture et de la Communication, *Frédéric Mitterrand étend la gratuité des musées et des monuments nationaux à tous les jeunes qui résident dans l'Union Européenne, quelle que soit leur nationalité*. 31 juillet 2009

Comité d'orientation scientifique, *Avant-projet de la Maison de l'Histoire de France.* Janvier 2011, 74 p.

Conseil à la Création Artistique, *Bilan*, mars 2011, 239 p.

Musée du Louvre, Brochure « Réceptions Manifestations privées », 2008.

Musée du Louvre, *La fréquentation du musée du Louvre, chiffres clés 2005*, 7 p.
Musée du Louvre, *La fréquentation du musée du Louvre, chiffres clés 2007*, 7 p.

Musée du Louvre, « Henri Loyrette : "Le Louvre, une institution séculaire, tournée vers l'avenir." », in *Politique & fonctionnement*, Louvre, septembre 2009.

Musée du Louvre, *Rapport d'activités 2000*, 407 p.
Musée du Louvre, *Rapport d'activités 2007*, 318 p.

Musée d'Orsay, *Dossier d'appel à mécénat pour une OIPM (Œuvre d'intérêt patrimonial majeur), « Paul Cézanne, Le Festin »*, Musée d'Orsay, 10 p.

Musée d'Orsay, *Rapport d'activités 2008*, 111 p.
Musée d'Orsay, *Rapport d'activités 2009*, 115 p.
Musées d'Orsay et de l'Orangerie, *Rapport d'activité 2010*, 143 p.

Musée du quai Branly, Dossier de presse, *D'un regard l'autre*. 2006.

Ministère de la Culture et de la Communication, Dossier de presse, « Libérer l'initiative : 12 mesures pour dynamiser le mécénat. 17 décembre 2002.

Ministère de la Culture et de la Communication, Circulaire 2007/007 du 26 avril 2007 portant charte de déontologie des conservateurs du patrimoine français pour l'application de l'article L.442-8 du code du patrimoine, 12 p.

Hervé Lemoine, *Pour la création d'un centre de recherche et de collections permanentes dédié à l'histoire civile et militaire de la France*. Rapport aux ministères de la Culture et de la Défense, avril 2008, 93 p.

Réunion des Musées Nationaux, *Rapport d'activités 2009*, 124 p.
Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, *Rapport d'activités 2010*, 144 p.

Nicolas Sarkozy, « Lettre de mission à Madame la ministre de la Culture et de la Communication », 1 août 2007.

Articles de presse et interventions radiophoniques

Roxana Azimi, « Bruno Maquart quitte la direction de l'agence France-Museum sans que son remplacement ne soit prévu. », in *L'Œil*, 25 juin 2010.

Isabelle Backouche, Christophe Charle, Roger Chartier, Arlette Farge, Jacques Le Goff, Gérard Noiriel, Nicolas Offenstadt, Michèle Riot-Sarcey, Daniel Roche, Pierre Tourbet, Denis Woronoff, « La maison de l'histoire de France est un projet dangereux. », in *Le Monde*, 21 octobre 2010.

Christophe Barbier et Annick Colonna-Césari, « Frédéric Mitterrand : "La France est un musée ! », in *L'Express*, 30 mars 2011.

Hary Bellet, « Interpellé par des artistes, le Louvre s'explique sur sa politique de gratuité. », in *Le Monde*, 5 décembre 2005.

Eric Biétry-Rivierre, « Jean Clair, un "atrabilaire" sous la Coupole. », in *Le Figaro*, 23 mai 2008.

Eric Biétry-Rivierre, « Les trésors d'Orsay en tournée mondiale. », in *Le Figaro*, 5 décembre 2009.

Claire Bommelaer, « Le Louvre sur les route de l'exode », in *Le Figaro*, 1er août 2010.

Brèves, « Pour quelles raisons Frédéric Mitterrand a-t-il annulé deux concerts au Louvre ? » in *L'Oeil*, 30 avril 2010.

Brèves, « Thomas Grenon quitte la RMN pour prendre la direction du Muséum national d'histoire naturelle. », in *L'Oeil*, 22 décembre 2010.

Brèves, « L'autorité de contrôle de la concurrence enquête sur le partenariat entre Electra et la RMN. », in *L'Oeil*, 28 février 2011.

Françoise Cachin, Jean Clair, Roland Recht, « Les musées ne sont pas à vendre » in *Le Monde*, 12 décembre 2006.

Jean-Christophe Castelain et Martine Robert, « La RMN fait vivre les chefs d'œuvre du patrimoine. » in *Le Journal des Arts*, Juillet-Aout 2008.

Jean Clair, « Nous sommes dans une massification du culturel. », in *Le Monde*, 7 mai 2011.

Philippe Dagen, « Henri Loyrette prépare la riposte du Louvre, mis en accusation par la Cour des comptes. » in *Le Monde*, 19 janvier 2002

Renaud Donnedieu de Vabres, « La piraterie sur internet, crime contre l'esprit. », in *Le Monde*, 19 juin 2004.

Maurice Druon, Interview donnée à *Combat*, 5 avril 1973.

Frédéric Edelmann, « Une ambassade du Louvre à Atlanta », in *Le Monde*, 8 octobre 2006.

Florence Evin et Laurence Girard, « La publicité s'installe sur les bâtiments. », in *Le Monde*, 27

janvier 2011.

Clarisse Fabre, « La bataille continue sur les prix d'entrée au Louvre. », in *Le Monde*, 12 janvier 2005.

Clarisse Fabre, « Henri Loyrette, président du Louvre : "L'entrée au Louvre coûte moins cher qu'une place de cinéma à Paris." », in *Le Monde*, 16 janvier 2005.

Clarisse Fabre, « Les prix d'entrée divisent les grands musées du monde. », in *Le Monde*, 16 janvier 2005.

Clarisse Fabre, « La bataille continue sur les prix d'entrée au Louvre », in *Le Monde*, 13 janvier 2005.

Clarisse Fabre, « Les musées nationaux sur les traces de l'entreprise. » in *Le Monde*, 6 mars 2005.

Clarisse Fabre, « Louvre-Atlanta : l'opération discrète. », in *Le Monde*, 31 janvier 2006.

Clarisse Fabre, « Deux auteurs de la tribune répondent au patron du Louvre. », in *Le Monde*, 11 janvier 2007

Clarisse Fabre, « Les méthodes très contestées du président du musée d'Orsay », in *Le Monde*, 18 octobre 2008.

Clarisse Fabre, « Le gouvernement inflexible face à la grève des musées. », in *Le Monde*, 4 décembre 2009.

Clarisse Fabre, « Musées : le dialogue n'est pas très "serein". », in *Le Monde*, 6 décembre 2009.

Sophie Flouquet, « Thomas Grenon, administrateur général de la RMN, "L'essentiel de ma mission : conduire une mutation." » in *Le Journal des Arts*, 21 octobre 2005.

Sophie Flouquet, « Jean-Ludovic Silicani, président de la Réunion des Musées Nationaux : "Etablir un nouveau partenariat avec les musées." », in *Le Journal des Arts*, 30 mars 2007.

Sophie Flouquet, « L'entrée au musée toujours plus chère. », in *Le Journal des Arts*, 21 janvier 2011.

Giunchi Francesco et Maureen Marozeau, « La grande aventure "Electra RMN" », in *Le Journal des Arts*, 5 novembre 2010.

Bernard Géniès et France Huser, « Les musées en crise » in *Le Nouvel Observateur*, 28 mars 2002.

Michel Guerrin, « La Cour des Comptes épingle la gestion des musées. », in *Le Monde*, 31 mars 2011.

Michel Guerrin et Emmanuel de Roux, « Le renouveau des musées et les tentations de l'autonomie. », in *Le Monde*, 1er février 2001.

Michel Guerrin et Emmanuel de Roux, « La Réunion des musées nationaux a renoué avec les

bénéfices en 2006. », in *Le Monde*, 27 avril 2007

Michel Guerrin et Emmanuel de Roux, « Henri Loyrette confronté à la mondialisation des musées. », in *Le Monde*, 26 décembre 2007.

Armelle Héliot, « Un mécène indispensable et vigilent. », in *Le Figaro*, 26 novembre 2004.

Armelle Héliot, « Musées : la révolution du business. », in *Le Figaro*, 14 septembre 2007.
Nathaniel Herzberg, « Et si c'était le musée idéal ? », in *Le Monde*, 14 octobre 2007.

Nathaniel Herzberg, « Pour le Louvre à Abu-Dhabi "il n'y a pas de tabou." », in *Le Monde*, 9 janvier 2008.

Nathaniel Herzberg, « Le Louvre veut placer sur les marchés financiers l'argent d'Abu-Dhabi. », in *Le Monde*, 5 mars 2008.

Nathaniel Herzberg, « Le Conseil de la Création, "coup de pied culturel." », in *Le Monde*, 4 février 2009.

Magali Jauffret, « Du Louvre à Beaubourg, une dérive commerciale vécue de l'intérieur. » in *L'Humanité*, 28 juillet 2011.

Yann Kerninon, « Dada dans de sale draps », in *Libération*, 14 octobre 2005.

Elisabeth Lebovici, « Le Louvre gratuit pour ses mécènes. », in *Libération*, 11 janvier 2005.

Michèle Leloup, « Versailles chantier », in *L'Express*, 19 avril 2004.

Serge Lemoine, Retranscription d'un entretien donné aux « Matins de France Culture », *France Culture*, 21 décembre 2004.

Serge Lemoine, retranscription d'un entretien donné sur *France Inter* le 9 janvier 2007.

Le Nouvel Observateur, « Le monde de la culture interpelle Nicolas Sarkozy. », in *Le Nouvel Observateur*, 29 février 2008.

L'Express, « Sarkozy aux Emirats pour des accords sur le nucléaire civil et la défense », in *L'Express*, 15 janvier 2008.

Gwénaëlle Loaëc, « Le Louvre. Hervé Barbaret relève les défis. » in *Le Télégramme*, 20 décembre 2009.

Sébastien Le Fol, « Vivre et penser comme Jean-Paul Cluzel. » in *Le Figaro*, 10 juillet 2004

Pierre Mathieu, « Christine Albanel : "Le musée sera gratuit pour les jeunes." » in *La Dépêche*, 22 mars 2009.

Véronique Maurus, « Nom de code : Pyramide. », in *Le Monde*, 19 août 2005.

Vincent Noce, « Une évolution inévitable » in *Libération*, 12 mars 2002.

Vincent Noce, « Velasquez fait le jeu d'Atlanta. », in *Libération*, 4 décembre 2006.

Vincent Noce, « "Vrai-faux" Velasquez, le Louvre réagit. », in *Libération*, 25 décembre 2006.

Michelon Olivier, « Henri Loyrette : "Nous serons évalués sur nos résultats." » in *Le Journal des Arts*, 16 mai 2003.

Pages Culture, « SOS Racisme porte plainte contre les musées pour discrimination » in *Libération*, 27 mai 2009.

Gilles Paris, « Abu Dhabi devrait accueillir la première base navale française permanente située dans le Golfe. », in *Le Monde*, 15 janvier 2008.

Philippe Pataud Célérier, « Les mille et une astuces des musées pour se vendre. », in *Le Monde Diplomatique*, février 2007.

Philippe Pataud Célérier, « Vers un désengagement de l'Etat. », in *Le Monde Diplomatique*, février 2007.

Philippe Piguet, « Mai 68, le quartier Latin s'embrase. », in *L'œil*, mai 2008.

Philippe Régnier, « Serge Lemoine : "La RMN n'a plus de raison d'être." » in *Le Journal des Arts*, 14 mars 2008.

Christine Rigollet, « Abou-Dhabi, un projet pharaonique. » in *Le Point*, 18 janvier 2007.

Emmanuel De Roux, « La route des sculptures Nok va-t-elle être coupée ? », in *Le Monde*, 26 novembre 2000.

Emmanuel de Roux et Jacques Follorou, « Un rapport confidentiel propose une réforme radicale des musées français. » in *Le Monde*, 31 janvier 2002.

Emmanuel de Roux, « Jean-Jacques Aillagon : "moraliser" et "consolider" l'intermittence. », in *Le Monde*, 24 février 2003

Emmanuel de Roux, « La vie secrète du Louvre / Les nouvelles frontières. », in *Le Monde*, 21 août 2005.

Emmanuel de Roux et Jacques Follorou, « Le Louvre s'exporte dans le Golfe », in *Le Monde*, 8 septembre 2006.

Emmanuel de Roux et Bruno Lesprit, « Culture gratuite, gratuité de la culture. », in *Le Monde*, 8 décembre 2006.

Emmanuel de Roux, « Entretien avec Henri Loyrette, président du Louvre. "L'argent est important mais ce n'est pas le moteur de notre action à l'étranger." », in *Le Monde*, 9 janvier 2007.

Jean-Michel Tobelem, « Reconstruire l'écosystème muséal français. », in *Les Echos*, 18 juillet 2011.

Aminata Traoré, « Oeuvres de l'esprit n'entendez-vous pas les cris des noyés de l'émigration ? », in *L'Humanité*, 30 juin 2006.

Dominique Simonnot, « Carla interdit le rock au musée du Louvre. », in *Le Canard Enchaîné*, 28 avril 2010.

Ariane Warlin, « Musée nationaux : modèle économique. », in *Le Nouvel Economiste*, 29 juin 2011.

Ressources en ligne

Allocution de Jacques Chirac, Président de la République, à l'occasion de l'inauguration du musée du quai Branly, 20 juin 2006, quaibranly.fr/fr/actualites/toutes-les-actualites/archives-des-articles-actualites.html

CGT-Culture: « Non à la RGPP, Outil de saccage du service public ! », cgt.archives.free.fr/spip.php?article112

Collectif Louvre pour tous, louverpourtous.fr

Collectif Louvre pour tous, « Le Louvre s'en va en guerre », louvrepourtous.fr, 15 juin 2008

French American Foundation, Young Leaders 2008, french-american.org/leadership/young-leaders/decouvrez-youngleaders-2008.html

Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques, Revenu salarial moyen et décomposition sur l'ensemble du champ salarié, 2008, insee.fr

Jean-Paul Cluzel, Retranscription d'un entretien accordé à Les Echos de l'Eco, www.lesechostv.fr, 16 mars 2011.

Ministère de la Culture et de la Communication, « Les pratiques culturelles des français », pratiquesculturelles.culture.gouv.fr

Ministère de la Culture et de la Communication, « Les quatre principales dispositions du projet de loi relatif aux musées de France », culture.gouv.fr/culture/actualites/loi/musees/principales-dispo.htm

Ministère de la Culture et de la Communication, « Susciter ou pratiquer parrainage et mécénat culturels », culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/fiches/fiche7.htm

Musée d'Orsay, Quelques chiffres, musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-du-musee/quelques-chiffres.html

Musée d'Orsay, Mission mécénat, musee-orsay.fr/fr/info/soutenez-le musee/entreprises/avantages.html

OrsayCommons, sites.google.com/site/orsaycommons

Réunion des Musées Nationaux, privatisation des espaces muséaux, http://www.rmn.fr/francais/informations/questions-reponses

Réunion des Musées Nationaux, « Etre au cœur de l'événement », rmn.fr/français/mecenat, 2011.

Didier Rykner, « Les dix raisons pour lesquels le Louvre-Lens est un mauvais projet. », in *La Tribune de l'Art*, latribunedelart.com, 3 décembre 2009.

Didier Rykner, « Livre blanc des conservateurs : la balle est dans le camp du ministère. », in *La*

Tribune de l'Art, latribunedelart.com, 22 février 2011.

Didier Rykner, « Pétition », in *La Tribune de l'Art*, latribunedelart.com, 14 décembre 2006

Sculptures Nok, memoiredafrique.com/fr/nok/polemique.php

INDEX DES NOMS ET DES AUTEURS DE REFERENCE

Adorno, Theodor Wiesengrund /25, 63, 74, 75, 76, 78, 79, 88, 105, 147, 148, 151, 152, 156, 183, 237, 238, 240, 249, 353, 355, 356, 357, 361-364, 365, 373, 389, 424, 432, 463, 483
Aillagon, Jean-Jacques /277, 281, 283, 291, 338, 339, 457, 458, 459
Albanel, Christine /310, 317, 340, 346, 372, 410
Angiviller, Charles Claude Flahaut de La Billarderie d' /49, 50, 51, 63, 216, 480

Babeuf, Gracchus /60, 83, 481
Barbaret, Hervé /384, 385, 386, 387, 390, 391, 411
Benjamin, Walter /74, 123, 219, 230, 248, 251, 355, 356, 357, 365, 417, 460, 492, 494, 498
Blanc, Charles /114, 122, 133, 135, 139, 211
Blum, Léon /171, 194
Bonaparte, Napoléon & Napoléon /29, 91-95, 216, 232, 309, 399, 491, 494
Bourdieu, Pierre /12, 195, 231, 246

Cachin, Françoise /255, 272, 273, 329, 331, 437, 438, 439, 440
Caune, Jean /204
Cerutti, Guillaume /277, 281
Chennevières, Philippe de /115
Chirac, Jacques /208, 273, 487, 488, 494, 497
Cingolani, Patrick /29, 112, 145, 156, 158, 211
Clair, Jean /259, 329, 331, 332, 437, 438, 439, 462, 463, 472, 473
Cluzel, Jean-Paul /298, 299, 300, 369, 384,
Comte, Auguste /127, 138, 139, 152, 153, 154, 155, 156, 158
Courbet, Gustave /97, 113, 121, 126, 464

David, Jacques-Louis /50, 52, 55, 59, 93, 95, 134, 211, 225, 285
Denon, Dominique, Vivant /54, 56, 59, 75, 91, 92, 94, 95, 114, 212, 376, 451
Déotte, Jean-Louis /21, 53, 57, 58, 64, 65, 67, 73, 74, 88, 219, 221, 356, 357, 358
Donnedieu de Vabres, Renaud /286, 325, 326, 408, 426
Druon, Maurice /200
Dubufet, Jean /199, 357
Durkheim, Emile /155, 156, 157, 158

Ferry, Jules /115, 116, 117, 118, 119, 121, 128, 227, 407
Finkelkraut, Alain /202, 208
Foucault, Michel /29, 75, 78, 106, 107, 147, 149, 150, 151, 205, 211, 353, 374, 426
Fumaroli, Marc /17, 202, 203, 205, 208, 210, 231, 247, 320, 404, 463, 477

Gambetta, Léon /115, 156
Gaulle, Charles de /190, 191, 196
Girard, Augustin /195
Giscard d'Estaing, Valéry /199
Grenon, Thomas /286, 288, 290, 294, 368, 382, 384
Guizot, François /97, 119, 120

Habermas, Jürgen /18, 28, 30, 75, 78, 81-88, 106, 107, 108, 109, 133, 177, 178, 179, 182, 183, 184, 204, 211, 221, 222, 238, 239, 240, 241, 254, 400, 432, 483

Holloway, John /74, 78, 79, 106, 122, 181, 183, 363, 365, 389, 422, 426, 432, 445, 461, 472, 492
Horkheimer, Max /28, 29, 63, 73-79, 88, 105, 147, 148, 151, 152, 156, 183, 253, 353, 355, 356, 357, 361-364, 373, 389, 394, 424, 463, 483

Jaujard, Jacques /187, 188, 190

Kant, Emmanuel (Immanuel) /9, 28, 64, 65-73, 79, 84, 88, 102, 103, 104, 105, 109, 123, 129, 159, 177, 182, 183, 193, 210, 218, 225, 234, 247, 417, 482, 483

Lagrange, Léo /167, 194
Lamartine, Alphonse de /99, 101, 105
Lang, Jack /30, 47, 186, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 230, 288, 362, 459, 484, 485,
Laurent, Jeanne /16, 17, 114, 121, 124, 125, 126, 136, 165, 187
Lemoine, Serge /271, 284, 285, 287, 290, 307, 310, 372, 373, 374, 497
Lenoir, Alexandre /53, 169, 170, 220, 376
Littré, Emile /155, 156
Louis-Philippe /29, 95, 96, 98, 216, 232, 428
Loyrette, Henri /270-274, 282, 284, 305, 306, 310, 311, 314, 315, 317, 326, 333, 364, 370, 371, 372, 383, 384, 407, 439, 452, 461

Mairesse, François /55, 131, 137, 211, 227, 312, 410, 484
Malraux, André /13, 30, 47, 127, 186, 190-199, 201, 202, 209, 211, 213, 228, 247, 273, 360, 361, 362, 407, 425, 484, 485
Mariani-Ducray, Francine /272
Marx, Karl /29, 65, 74, 77, 78, 100, 104, 105, 108, 109, 111, 144, 149, 150, 166, 356
Mitterrand, François /201, 203
Mitterrand, Frédéric /397, 410, 428, 429, 448, 462

Napoléon III /98, 118, 132, 144
Negt, Oskar /30, 109, 179, 180, 181, 183, 211, 241, 249, 255, 354, 433, 442, 453
Neufchâteau, François de /57, 58, 61, 110, 219

Olivennes, Denis /320, 340, 341, 404, 408
Ory, Pascal /18, 168, 169, 171, 176

Picon, Gaëtan /360, 361
Poirrier, Philippe /16, 127, 128, 165, 176, 185, 190, 194, 196, 207
Pompidou, Georges /199, 200
Poulot, Dominique /18, 48, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 57, 62, 75, 78, 83, 92, 93, 113, 119, 120, 132, 134, 140, 225, 227, 228, 229, 481

Quincy, Antoine Chrysostome Quatremère de /53, 61, 134, 212, 224, 482

Rancière, Jacques /10, 19, 25, 28, 29, 30, 31, 75, 79, 81, 100, 108, 128, 143, 146, 147, 157, 159, 160, 162, 203, 205, 211, 223, 226, 230, 231, 236, 241, 244, 248, 249, 250, 253, 254, 256, 372, 373, 374, 386, 389, 412, 418, 432, 437, 463, 464, 465, 482, 489
Rigaud, Jacques /202, 404
Rivière, Georges-Henri /167, 169, 170, 171, 187, 190, 343, 376
Roland, Jean-Marie Roland de la Platière /50, 51, 52, 57, 98, 134, 135, 211, 225, 481
Rykner, Didier /324, 436, 437, 440

Sarkozy, Nicolas /208, 327, 337, 341, 342, 343, 344, 346, 404, 425, 426
Schiller, Friedrich von /9, 28, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 134, 234, 483

Thiers, Adolphe /97, 114, 121, 122, 124, 129, 144, 145, 156
Tobelem, Jean-Michel /358, 381, 391, 393, 394
Turquet, Edmond-Henri /116, 117, 227

Urfalino, Philippe /191, 194, 200, 204, 209, 360, 361, 362

Valland, Rose /189, 232
Vincent, Jean-Marie /31, 78, 109, 166, 183, 184, 228, 236, 237, 243, 248, 256, 372, 398, 442, 453

Zay, Jean /167, 194

INDEX NOTIONS, ORGANISMES ET MOTS-CLES

Abstraction /77, 78, 79, 105, 109, 176, 179, 184, 185, 222, 228, 236, 237, 256, 356, 363, 365, 398, 413, 421, 424, 426, 430, 452, 460, 461, 472, 483
Académie, Académie des Beaux-Arts /17, 21, 29, 49, 50, 51, 86, 93, 95, 97, 99, 109, 113, 114, 115, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 130, 135, 136, 165, 169, 219, 232, 484, 496
Acculturation /123, 128, 171, 229, 230, 360, 407, 484
Anti-pouvoir /79, 181, 422, 432, 479, 487, 489
Association des Conservateurs des Collections Publiques de France, AGCCPF /333, 334, 335, 371, 378, 379, 380, 390, 392, 434, 436, 437, 439

Beaux-Arts /6, 11, 13, 29, 40, 51, 67, 68, 69, 71, 73, 86, 92, 93, 95, 97, 98, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 135, 139, 141, 165, 167, 187, 188, 192, 194, 198, 203, 208, 226, 227, 232, 482, 484, 485

Caisse auxiliaire des Musées /131, 137
CFDT – Culture /296, 297
CGT – Culture /172, 309, 415, 416, 429, 444, 447, 448, 453
Cinquième République /13, 30, 39, 98, 185, 186, 190, 194, 195, 196, 199, 205, 222, 237, 273, 343, 344, 361, 425, 427, 430, 477, 478, 488, 496
Collection, Collections publiques, Collections nationales /7, 8, 20, 21, 22, 23, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 48, 49, 50-57, 63, 67, 68, 82, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 114, 115, 119, 121, 125, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 139, 140, 150, 167, 188, 190, 191, 192, 196, 206, 211, 212, 217, 218, 220, 224, 229, 263, 267, 274-280, 292, 294, 295, 298, 302, 304, 309, 311, 312, 317, 321, 322, 324, 326, 328, 329, 330, 332, 333, 355, 356, 377, 378, 383, 386, 395, 405, 434, 436, 438, 440, 444, 469, 470, 471, 480, 481, 484, 487, 489, 490, 491, 493
Commune (Commune de Paris) /112, 113, 114, 121, 125, 126, 127, 144, 145, 146, 155, 163, 213, 232
Conseil d'Administration /299, 312, 369, 377, 378, 380, 381, 382, 403, 404, 405, 408, 427
Conservateur, conservateurs de musée /7, 52, 57, 59, 135, 172, 188, 199, 227, 229, 271, 272, 276, 280, 329, 332, 333, 334, 352, 371, 376, 377, 378, 379, 383, 388, 390, 391, 405, 429, 434, 435, 436, 440
Cour des Comptes /259, 261, 273, 274, 283, 337, 350, 351, 383, 384, 385, 392, 448

Démocratisation /31, 47, 113, 168, 171, 174, 190, 200, 202, 213, 214, 216, 223, 224, 226, 228, 229, 231, 232, 233, 244, 281, 297, 318, 320, 352, 353, 382, 390, 400, 411, 445, 472, 488
Direction des Musées de France, DMF /196, 207, 272, 273, 278, 295, 331, 345, 439, 447
Divertissement /17, 223, 239, 240, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 363, 365, 444, 460, 462

Etablissement Public Administratif, EPA /31, 41, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 270, 271, 272, 277, 278, 279, 280, 282, 284, 285, 291, 292, 294, 296, 299, 300, 302, 303, 311, 312, 318, 322, 323, 326, 339, 347, 372, 377, 378, 380, 381, 382, 403, 407, 423, 427, 495, 497
Etablissement Public à Caractère Industriel et Commercial, EPIC /206, 260, 262, 280, 281, 282, 284, 286, 287, 297, 294, 298, 312, 446
Espace public, Espace public oppositionnel /9, 15, 16, 18, 28, 29, 30, 46, 48, 60, 61, 64, 65, 75, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 97, 101, 106, 104, 105, 110, 112, 130, 133, 137, 141, 144, 147, 155, 162, 163, 164, 165, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 193, 204, 211, 215, 217, 221, 222, 223, 228, 229, 230, 239, 240, 241, 242, 249, 254, 255, 256, 349, 352, 354, 362, 375, 397, 400, 413, 419, 422, 431, 432, 433, 440, 443, 452, 453, 456, 458, 459, 461, 468, 479, 481, 483,

487, 489, 496
Exception culturelle /202, 208

France-Museum /326, 383, 384
Front Populaire /30, 46, 141, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 176, 178, 180, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 197, 203, 213, 226, 227, 228, 233, 237, 343, 361, 362, 477, 484, 485

Identité, identification /23, 25, 61, 65, 74, 77, 78, 79, 89, 90, 118, 119, 123, 131, 154, 160, 182, 212, 214, 219, 221, 231, 233, 235, 238, 241, 244, 253, 254, 255, 258, 290, 304, 344, 349, 350, 353, 355, 360, 363, 365, 368, 389, 395, 421, 428, 429, 434, 447, 465, 472, 474, 477, 478, 479, 480, 481, 485, 489
Industrie culturelle /30, 47, 152, 204, 205, 222, 233, 239, 259, 264, 289, 340, 344, 346, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 370, 395, 408, 411, 421, 426, 430, 460, 463, 485
Interventionnisme culturel /8, 10, 14, 15, 18, 19, 23, 27, 30, 31, 38, 43, 46, 47, 50, 62, 64, 99, 112, 115, 116, 117, 124, 131, 133, 138, 143, 145, 152, 164, 168, 174, 176, 184, 185, 186, 187, 191, 193, 208, 209, 213, 224, 230, 233, 237, 254, 256, 275, 349, 359, 360, 362, 367, 421, 424, 426, 430, 445, 477, 481, 484, 489

Loisir /17, 30, 138, 166, 167, 173, 176, 184, 194, 223, 240, 255, 338, 355, 360, 361, 362, 363, 365 ? 438, 460, 462, 484, 485
Louvre, musée du Louvre /7, 29, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 61, 63, 68, 87, 91, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 110, 113, 120, 134, 137, 167, 172, 173, 188, 189, 198, 207, 211, 212, 217, 219, 220, 227, 232, 251, 253, 259, 260, 262, 263, 266, 267-274, 277, 279, 281-287, 300, 301, 304, 305-333, 342, 347, 352, 364, 371, 382, 383-391, 400-409, 423, 427, 431, 438, 439, 441, 443, 445, 446, 448-452, 454, 456, 458, 459, 461, 466, 467-473, 481, 485, 494, 495, 497
Louvre pour tous /310, 319, 456, 458, 459
Lumières, philosophie des Lumières /6, 10, 11, 22, 25, 28, 29, 46, 48, 49, 50, 52, 55, 59, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77-84, 88, 89, 90, 92-100, 102, 105, 109, 123, 127, 129, 130, 134, 140, 142, 143, 152, 153, 157, 159, 160, 162, 164, 182, 183, 190, 194, 209, 211, 212, 217, 219, 221, 222, 228, 234, 235, 238, 239, 247, 253, 254, 256, 311, 360, 363, 364, 421, 462, 477, 480, 481, 483

Marchandise /73, 82, 85, 87, 148, 150, 179, 183, 289, 330, 373, 395, 426, 430, 436, 439, 461, 485
Mai 68 /47, 186, 198, 199, 200, 229, 233, 477
Maison de l'Histoire de France /38, 261, 336, 337, 343, 344, 428, 429
Mécénat /206, 277, 285, 301, 302-309, 330, 334, 359, 363, 371, 401, 402, 404, 425, 439, 456, 458, 470
Musée-entreprise /27, 31, 258, 322, 331, 335, 348, 349, 350, 353, 355, 358, 365, 368, 370, 374, 379, 418, 420, 433, 445, 450, 455, 476, 478, 479, 480, 485
Musée Napoléon /29, 91, 92, 94, 95, 100, 232, 491, 494

Orsay, musée d'Orsay /31, 32, 33, 36-41, 199, 251, 253, 254, 259, 264, 271, 277, 278, 281, 282, 284, 285, 290, 292, 293, 301, 304, 305, 307, 308, 309, 312, 323, 324, 372, 374, 377, 380, 381, 387, 388, 390, 399, 400, 402, 403, 405, 413, 414, 415, 416, 418, 419, 431, 439, 447, 450, 453, 455, 460, 464, 466, 467, 468, 471, 473, 485, 495, 497

Palais du Peuple /29, 98, 99, 100, 216
Patrimoine /6, 8, 16, 18, 20-24, 33, 37, 42, 48, 50, 52, 55, 56, 58, 61, 65, 88, 112, 119, 120, 123, 125, 127, 128, 131, 143, 167, 169, 170, 192, 193, 194, 197, 201, 203, 209, 226, 227, 229, 234, 253, 258, 259, 275, 276, 291, 295, 298, 307, 329, 330, 331, 335, 344, 345, 346, 348, 349, 368, 376, 377,

378, 385, 392, 395, 397, 405, 414, 428, 429, 433, 435, 438, 443, 452, 454, 459, 462, 465, 481, 482, 485, 496
Police /25, 30, 70, 79, 107, 122, 128, 147, 150, 159, 160, 161, 194, 199, 204, 220, 223, 253, 254, 255, 353, 361, 373, 386, 387, 392, 395, 397, 412, 417, 418, 422, 424, 426, 435, 440, 441, 455, 471, 485
Positivisme /46, 119, 138, 145, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 156, 484
Principe républicain /7, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 42, 43, 45, 46, 47, 73, 80, 87, 88, 90, 97, 102, 103, 104, 106, 109-113, 119, 120, 123, 128, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 152, 157-164, 176, 177, 182, 183, 194, 204, 205, 211, 213, 214, 216, 210, 220, 223, 228, 234, 239, 241, 242, 245, 249, 251-259, 276, 308, 311, 331, 336, 341, 344, 348-353, 363, 367, 373, 386, 387, 388-390, 394-396, 419, 421, 425, 426, 430, 434, 435, 438, 441, 457, 462, 465, 476, 479, 487, 488, 492, 497
Publicité /6, 22, 23, 24, 28, 30, 32, 36, 43, 46, 48, 49, 54, 61, 64, 65, 69, 80, 81, 82, 84-89, 90, 94, 95, 102, 104, 106, 108, 110, 114, 127, 143, 162, 163, 176, 178, 179, 181, 184, 193, 204, 211, 215, 222, 226, 240, 242, 254, 255, 353, 362, 375, 396, 397, 406, 432, 435, 441, 442, 445, 477, 478, 483, 484

Quai Branly, musée du quai Branly /36, 37, 41, 325, 480, 485, 486-498
Question démocratique /7, 24-32, 45, 46, 61, 79, 81, 83, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 101, 102, 105, 109, 110, 111, 113, 143, 144, 146, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 167, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 213, 214, 215, 220, 223, 224, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 241, 242, 245, 249, 255, 257, 259, 331, 339, 341, 348, 349, 350, 352, 353, 366, 371, 372, 394, 395, 396, 398, 402, 412, 417, 419, 420, 421, 431, 432, 434, 435, 436, 440, 441, 442, 445, 452, 457, 462, 465, 475, 476, 477, 478, 487, 498

Raison d'Etat /28, 39, 90, 92, 102, 106, 107, 122, 143, 149, 150, 151, 177, 209, 223, 240, 254, 349, 363, 397, 445, 477, 482, 496
Réification /69, 73, 75, 77, 78, 88, 90, 92, 98, 107, 129, 147, 148, 149, 150, 209, 212, 215, 218, 219, 220, 221, 222, 234, 235, 237, 238, 241, 243, 247, 249, 253, 254, 255, 256, 363, 389, 424, 479, 492

Réunion des Musées Nationaux, RMN, RMN-GP / 31, 38, 44, 131, 206, 260, 262, 264, 271, 273, 277-300, 302, 307, 312, 322, 323, 347, 368-374, 384, 400, 401, 402, 405, 443, 446, 449, 468, 469
Révision Générale des Politiques Publiques, RGPP / 259, 261, 323, 336, 337, 344, 345, 346, 347, 348, 363, 373, 374, 385, 388, 392, 436, 447, 455

SUD – Culture /310, 323, 346, 447, 451, 452, 490

Versailles, Domaine national de Versailles /95, 96, 120, 146, 264, 372, 382, 411, 428, 457, 459

ANNEXES

Décret n°92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'Etablissement public du musée du Louvre

Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003 portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie

Décret n°2011-52 du 13 janvier 2011 relatif à l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées

Extraits d'un dossier d'appel à mécénat pour l'acquisition d'une Œuvre d'Intérêt Patrimonial Majeur (OIPM), Musée d'Orsay, 2008

Nicolas Sarkozy, « Lettre de mission à Madame la ministre de la Culture et de la Communication », 1 août 2007

Décret n°92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'Etablissement public du musée du Louvre

NOR: MENB9200481D
Version en vigueur en octobre 2011

Le Premier ministre,
Sur le rapport du ministre d'Etat, ministre de l'éducation nationale et de la culture, du ministre de l'économie et des finances et du ministre du budget,
Vu le code du domaine de l'Etat ;
Vu la loi du 31 décembre 1913 modifiée sur les monuments historiques ;
Vu l'ordonnance n° 45-1546 du 13 juillet 1945 modifiée portant organisation provisoire des musées des beaux-arts ;
Vu l'article 128 de l'ordonnance n° 58-1374 du 30 décembre 1958 portant loi de finances pour 1959, modifié par l'article 7 de la loi de finances n° 62-1529 du 22 décembre 1962 ;
Vu la loi n° 83-634 du 13 juillet 1983 modifiée portant droits et obligations des fonctionnaires ;
Vu la loi n° 84-16 du 11 janvier 1984 modifiée portant dispositions statutaires relatives à la fonction publique de l'Etat ;
Vu le décret du 22 mars 1908 relatif à l'organisation du service d'architecture des bâtiments civils et des palais nationaux ;
Vu le décret du 25 octobre 1935 fixant la liste des offices et établissements autonomes de l'Etat assujettis au contrôle financier ;
Vu le décret n° 45-2075 du 31 août 1945 modifié portant application de l'ordonnance relative à l'organisation provisoire des musées des beaux-arts ;
Vu le décret n° 53-1227 du 10 décembre 1953 relatif à la réglementation comptable applicable aux établissements publics nationaux à caractère administratif ;
Vu le décret n° 62-1587 du 29 décembre 1962 modifié portant règlement général sur la comptabilité publique ;
Vu le décret n° 81-169 du 20 février 1981 relatif à la fixation des tarifs dans les musées, monuments et collections appartenant à l'Etat ;
Vu le décret n° 81-240 du 3 mars 1981 relatif aux prêts et aux dépôts d'oeuvres des musées nationaux ;
Vu le décret n° 83-958 du 2 novembre 1983 modifié portant création de l'établissement public du Grand Louvre ;
Vu le décret n° 86-1370 du 30 décembre 1986 fixant les dispositions statutaires applicables à certains emplois de la direction des musées de France ;
Vu le décret n° 90-404 du 16 mai 1990 portant statut particulier du corps des conservateurs du patrimoine ;
Vu le décret n° 90-405 du 16 mai 1990 portant statut particulier des conservateurs généraux du patrimoine ;
Vu le décret n° 90-437 du 28 mai 1990 fixant les conditions et les modalités de règlement de frais occasionnés par les déplacements des personnels civils sur le territoire métropolitain de la France lorsqu'ils sont à la charge des budgets de l'Etat, des établissements publics nationaux à caractère administratif et de certains organismes subventionnés ;
Vu le décret n° 90-1026 du 14 novembre 1990 relatif à la Réunion des musées nationaux et à l'Ecole du Louvre ;
Vu le décret n° 92-681 du 20 juillet 1992 relatif aux régies de recettes et aux régies d'avance des organismes publics ;
Vu l'avis du comité technique paritaire de la direction des musées de France en date du 29 octobre 1992 ;
Vu l'avis du comité technique paritaire du musée du Louvre en date du 30 octobre 1992 ;
Vu l'avis du comité technique paritaire ministériel en date du 2 novembre 1992 ;
Le Conseil d'Etat (section de l'intérieur) entendu,

TITRE Ier : DISPOSITIONS GÉNÉRALES.

Article 1

- Modifié par Décret n°2003-1298 du 26 décembre 2003 - art. 2 JORF 30 décembre 2003 en vigueur le 1er janvier 2004

Il est créé un établissement public national à caractère administratif, placé sous la tutelle du ministre chargé de la culture, regroupant le musée national du Louvre et le musée national Eugène Delacroix, dénommé "Etablissement public du musée du Louvre".

Article 2

- Modifié par Décret n°2005-192 du 25 février 2005 - art. 2 JORF 26 février 2005

Dans le cadre de son projet scientifique et culturel, l'Etablissement public du musée du Louvre a pour missions :
1° De conserver, protéger, restaurer pour le compte de l'Etat et présenter au public les oeuvres des collections inscrites sur les inventaires du musée national du Louvre et du musée national Eugène Delacroix et dont il a la garde, ainsi que de conserver, protéger, restaurer et présenter au public, dans les conditions prévues par les conventions qui les régissent, les oeuvres déposées dans le jardin des Tuileries ;

2° De contribuer à l'enrichissement des collections nationales par l'acquisition de biens culturels pour le compte de l'Etat, à titre onéreux ou gratuit ;
3° D'assurer dans les musées et les jardins qu'il regroupe, et par tout moyen approprié, l'accueil du public le plus large, d'en développer la fréquentation, de favoriser la connaissance de leurs collections, de concevoir et mettre en oeuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ;
4° D'assurer l'étude scientifique de ses collections ;
5° De concourir à l'éducation, la formation et la recherche dans le domaine de l'histoire de l'art, de l'archéologie et de la muséographie ;
6° De gérer un auditorium et d'élaborer sa programmation ;
7° De préserver, gérer et mettre en valeur les immeubles dont il est doté dans les conditions prévues à l'article 7 du présent décret ;
8° De conserver, protéger, restaurer, enrichir pour le compte de l'Etat et proposer à la consultation du public les collections des bibliothèques et de la documentation du musée national du Louvre et du musée national Eugène Delacroix dont il a la garde.
Pour l'accomplissement de ses missions, il coopère avec les collectivités publiques et les organismes de droit public ou de droit privé, français ou étrangers, poursuivant des objectifs répondant à sa vocation.

Article 3

- Modifié par Décret n°2011-52 du 13 janvier 2011 - art. 27 (V)

L'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du grand palais des Champs-Elysées exerce à l'égard des musées nationaux du Louvre et Eugène-Delacroix les attributions prévues par le décret du 14 novembre 1990 susvisé, à l'exception de celles prévues par les dispositions du septième alinéa de l'article 6 et des 2 et 3 de l'article 12 du même décret.
Les conventions mentionnées au dernier alinéa de l'article 2 du même décret sont conclues entre l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du grand Palais des Champs-Elysées et l'Etablissement public du musée du Louvre ; elles définissent notamment les conditions :
a) D'organisation d'expositions ;
b) De réalisation de différentes publications ;
c) D'organisation de visites-conférences ;
d) De mise à la disposition de l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées des espaces nécessaires à l'exercice de sa mission de diffusion des produits dérivés des oeuvres conservées dans les musées nationaux et des ouvrages qui leur sont consacrés, ainsi que le montant de la redevance domaniale qu'elle verse à ce titre à l'établissement.

Article 4

- Modifié par Décret n°2003-731 du 1 août 2003 - art. 2 JORF 5 août 2003

Le musée national du Louvre comprend huit départements de conservation :
- les antiquités grecques, étrusques et romaines ;
- les antiquités égyptiennes ;
- les antiquités orientales ;
- les peintures ;
- les sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes ;
- les objets d'art du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes ;
- les arts graphiques ;
- les arts de l'islam.

Ces départements de conservation remplissent les missions prévues à l'article 2 du décret du 31 août 1945 susvisé.

Article 4-1

L'établissement effectue, sur ses ressources et pour le compte de l'Etat, les acquisitions à titre onéreux ou grauit de biens culturels destinés à enrichir les collections nationales dont il a la garde.
Pour les biens dont la valeur est inférieure aux seuils définis par un arrêté du ministre chargé de la culture, l'acquisition est décidée par le président de l'établissement après avis de la commission des acquisitions de l'établissement. En cas d'avis défavorable de la commission de l'établissement et lorsque le président maintient sa volonté d'acquérir, le directeur général des patrimoines saisit pour avis le conseil artistique des musées nationaux.
Pour les biens dont la valeur est égale auxdits seuils ou leur est supérieure, l'acquisition est décidée après avis de la commission des acquisitions de l'établissement puis avis du conseil artistique des musées nationaux. En cas d'avis défavorable du conseil artistique des musées nationaux et lorsque le président de l'établissement maintient sa volonté d'acquérir, le ministre chargé de la culture se prononce.
Les dossiers soumis à la commission des acquisitions de l'établissement sont examinés préalablement par les départements de conservation compétents.

L'établissement consacre à ces acquisitions 20 % du produit annuel du droit d'entrée dans ses collections permanentes. Il peut y affecter en outre d'autres ressources.

Article 4-2

- Créé par Décret n°2003-1298 du 26 décembre 2003 - art. 5 JORF 30 décembre 2003 en vigueur le 1er janvier 2004

La composition et les modalités de fonctionnement de la commission des acquisitions, présidée par le président de l'établissement, sont fixées par arrêté du ministre chargé de la culture.

Article 5

- Modifié par Décret n°2011-52 du 13 janvier 2011 - art. 27 (V)

L'établissement public peut concéder des activités et délivrer des autorisations d'occupation du domaine public à des personnes publiques ou privées.
Il peut assurer des prestations de services à titre onéreux. Il peut prendre des participations financières et créer des filiales.
Il peut réaliser des opérations commerciales utiles à l'exécution de ses missions, notamment en exploitant les droits directs et dérivés des activités produites ou accueillies dans son auditorium.
Il a la capacité d'accomplir tout acte juridique de droit privé utile à l'exécution de ses missions. Il peut acquérir et exploiter tout droit de propriété littéraire, artistique ou informatique, faire breveter toute invention ou déposer en son nom tout dessin, modèle, marque ou titre de propriété industrielle correspondant à ses productions, valoriser selon toute modalité appropriée tout apport intellectuel lié à ses activités. Il peut réaliser des productions audiovisuelles ou y participer.
Il peut apporter son concours scientifique et technique à des musées, à des collectivités territoriales et à des établissements publics, notamment à l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées.

Article 6

- Modifié par Décret n°2003-1298 du 26 décembre 2003 - art. 6 JORF 30 décembre 2003 en vigueur le 1er janvier 2004

La politique scientifique et culturelle de l'établissement public, ses activités et ses investissements font l'objet d'un contrat pluriannuel conclu avec l'Etat.
Ce contrat fixe des objectifs à l'établissement et prévoit les moyens et les emplois qui doivent lui être affectés.

Article 7

- Modifié par Décret n°2005-192 du 25 février 2005 - art. 3 JORF 26 février 2005

Les immeubles aménagés pour le compte de l'Etat par l'Etablissement public du Grand Louvre et nécessaires à l'exercice des missions de l'Etablissement public du musée du Louvre sont remis à l'Etat, au fur et à mesure de leur agencement, pour être, par arrêté du ministre chargé de la culture et du ministre chargé du domaine, attribués à titre de dotation à l'Etablissement public du musée du Louvre avec d'autres immeubles appartenant à l'Etat, dépendant du domaine national du Louvre et affectés au ministère de la culture, ainsi que les biens immobiliers appartenant à l'Etat sis 6, rue de Furstenberg, à Paris.
Le domaine national du Louvre comprend, sous-sols et tréfonds compris, le palais du Louvre, la cour Carrée, la cour Napoléon, les jardins de l'Infante et de l'Oratoire, les fossés de Saint-Germain-l'Auxerrois, l'arc de triomphe du Carrousel, les jardins du Carrousel et le jardin des Tuileries, à l'exception de la salle du Jeu de Paume, de l'Orangerie et de leurs extensions en sous-sol.
D'autres immeubles appartenant à l'Etat, affectés au ministère chargé de la culture et susceptibles d'accueillir des locaux de service du musée du Louvre et des réserves pour les collections dont il a la garde, peuvent être attribués à l'Etablissement public du musée du Louvre à titre de dotation par arrêté conjoint du ministre chargé de la culture et du ministre chargé du domaine.
L'arrêté mentionne la liste des immeubles ainsi que les conditions de l'attribution à titre de dotation. L'Etablissement public du musée du Louvre devra notamment assurer la gestion desdits immeubles. Il supportera également le coût de tous les travaux d'aménagement et des grosses réparations afférentes aux immeubles remis en dotation.

Article 8

- Modifié par Décret n°2005-192 du 25 février 2005 - art. 4 JORF 26 février 2005

Les biens mobiliers de l'Etat, autres que les collections mentionnées à l'article 2, et les biens mobiliers de l'Etablissement public du Grand Louvre nécessaires à l'exercice des missions de l'Etablissement public du musée du Louvre lui sont transférés en toute propriété et à titre gratuit.
Les biens mobiliers de l'Etat conservés par le musée national Eugène Delacroix, autres que les oeuvres mentionnées à l'article 2 et les collections formant la bibliothèque et la documentation de ce musée, sont transférés en toute propriété

et à titre gratuit à l'Etablissement public du musée du Louvre.
Les biens mobiliers et immobiliers appartenant à la Réunion des musées nationaux ou au Centre des monuments nationaux et acquis pour le musée national du Louvre, le jardin des Tuileries et le musée national Eugène Delacroix sont transférés, à l'exception de ceux destinés aux services commerciaux, à l'Etablissement public du musée du Louvre, en toute propriété et à titre gratuit.
Le transfert des biens mobiliers sera constaté par des conventions passées entre l'Etablissement public du musée du Louvre et l'Etat, l'Etablissement public du Grand Louvre, le Centre des monuments nationaux ou la Réunion des musées nationaux, selon l'origine des biens.

NOTA:
Conformément à l'article 27 du décret n° 2011-52 du 13 janvier 2011, la Réunion des musées nationaux est remplacée par l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées.

Article 9

- Modifié par Décret n°2005-192 du 25 février 2005 - art. 5 JORF 26 février 2005

L'Etablissement public du musée du Louvre est substitué à l'Etat, à l'Etablissement public du Grand Louvre, au Centre des monuments nationaux et à la Réunion des musées nationaux dans les droits et obligations résultant des contrats, autres que les contrats de travail, passés par ces derniers pour la réalisation des missions prévues à l'article 2 du présent décret.
Lorsque ces contrats sont relatifs à la réalisation et la gestion des immeubles et des biens mobiliers mentionnés aux articles 7 et 8, la substitution intervient à la date de leur attribution à titre de dotation pour les immeubles mentionnés à l'article 7, et dans les conditions fixées par des conventions pour les biens mobiliers mentionnés à l'article 8.
Des conventions entre la Réunion des musées nationaux ou le Centre des monuments nationaux et l'Etablissement public du musée du Louvre préciseront en tant que de besoin la liste des droits et obligations contractés par la Réunion des musées nationaux ou par le Centre des monuments nationaux qui sont transférés à l'Etablissement public du musée du Louvre.

NOTA:
Conformément à l'article 27 du décret n° 2011-52 du 13 janvier 2011, la Réunion des musées nationaux est remplacée par l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées.

Article 10
Les conventions prévues à l'article 8 et au deuxième alinéa de l'article 9 sont soumises à l'approbation des ministres chargés de la culture et du domaine.

Article 11

- Modifié par Décret n°2003-1298 du 26 décembre 2003 - art. 9 JORF 30 décembre 2003 en vigueur le 1er janvier 2004

Les biens culturels et les collections mentionnés aux articles 2 et 4-1 font partie du domaine public de l'Etat et sont, à ce titre, inaliénables. Le ministre chargé de la culture peut procéder à des changements d'affectation, entre les musées nationaux mentionnés à l'article 1er du décret du 31 août 1945 susvisé, de tout ou partie des biens culturels et des collections dont l'établissement public a la garde, y compris ceux acquis en application des dispositions de l'article 4-1 du présent décret, après avis du conseil d'administration de l'établissement, du collège mentionné à l'article 21 et du conseil artistique des musées nationaux.

TITRE II : ORGANISATION ADMINISTRATIVE.

Article 12

- Modifié par Décret n°2003-1298 du 26 décembre 2003 - art. 10 JORF 30 décembre 2003 en vigueur le 1er janvier 2004

Le président de l'établissement est nommé, en raison de ses compétences scientifiques, par décret sur proposition du ministre chargé de la culture, pour une durée de trois ans renouvelable. Il préside le conseil d'administration.

Article 13

- Modifié par Décret n°2011-52 du 13 janvier 2011 - art. 27 (V)

Le conseil d'administration comprend dix-neuf membres :
1° Le président de l'établissement ;
2° Quatre représentants de l'Etat :
a) Le directeur général des patrimoines ou son représentant ;

b) Le directeur général des patrimoines ou son représentant ;
c) le secrétaire général du ministère chargé de la culture ou son représentant ;
d) Le directeur du budget au ministère chargé du budget ou son représentant ;
3° Le Président de l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées ou son représentant ;
4° Sept personnalités choisies en raison de leur compétence ou de leurs fonctions, dont deux en raison de leur connaissance des publics des musées nationaux, désignées par arrêté du ministre chargé de la culture ;
5° Trois membres des corps des conservateurs généraux ou des conservateurs du patrimoine élus pour trois ans dans des conditions fixées par arrêté du ministre chargé de la culture ;
6° Trois représentants du personnel élus pour trois ans dans des conditions fixées par arrêté du ministre chargé de la culture.

Article 14

- Modifié par Décret n°2003-1298 du 26 décembre 2003 - art. 12 JORF 30 décembre 2003 en vigueur le 1er janvier 2004

Les représentants élus du personnel au conseil d'administration bénéficient chacun d'un crédit de quinze heures par mois pour l'exercice de leur mission.
Les membres du conseil d'administration, à l'exception du président, exercent leurs fonctions à titre gratuit. Toutefois, leurs frais de déplacement et de séjour peuvent être remboursés dans les conditions prévues par la réglementation applicable aux fonctionnaires de l'Etat.

NOTA:
Décret 2006-781 du 3 juillet 2006 art. 12 X : Dans tous les textes où il est fait mention, pour les déplacements temporaires, des décrets des 12 mars 1986,12 avril 1989,28 mai 1990 et 22 septembre 1998, ces références sont remplacées par celles du présent décret à compter du 1er novembre 2006.

Article 15

- Modifié par Décret n°2011-52 du 13 janvier 2011 - art. 27 (V)

Les membres autres que le président, le Président de l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées et les représentants de l'Etat sont nommés pour trois ans. Leur mandat est renouvelable une fois.
La perte de la qualité en raison de laquelle un membre a été nommé, la démission ou le décès entraînent la vacance du siège correspondant ; le mandat des remplaçants expire à la date à laquelle aurait normalement pris fin celui de leurs prédécesseurs.
Pour les membres du conseil d'administration mentionnés aux 5° et 6° de l'article 13, un suppléant est élu dans les mêmes conditions que le titulaire.

Article 16
Le conseil d'administration se réunit au moins trois fois par an à l'initiative de son président. Il est également convoqué par son président à la demande du directeur général des patrimoines ou à celle du quart au moins de ses membres.
En cas d'absence ou d'empêchement du président, le conseil d'administration peut être convoqué par l'administrateur général de l'établissement. Le conseil d'administration élit alors en son sein un président de séance parmi les personnalités mentionnées au 4° de l'article 13.
L'administrateur général de l'établissement, le membre du corps du contrôle général économique et financier et l'agent comptable assistent aux séances avec voix consultative, ainsi que le directeur du Musée national Eugène Delacroix lorsque le conseil d'administration examine des sujets relatifs à ce musée.
Le président peut appeler à participer aux séances toute personne dont il juge la présence utile.
Le conseil ne peut valablement délibérer que si la moitié au moins des membres ou de leurs représentants ou suppléants sont présents. Les délibérations sont prises à la majorité des voix des membres présents ou représentés. En cas de partage des voix, celle du président est prépondérante.
Si le quorum n'est pas atteint, le conseil est à nouveau convoqué avec le même ordre du jour dans un délai de quinze jours. Il délibère alors sans condition de quorum.
Un membre du conseil d'administration, autre qu'un membre de droit ou un membre élu, peut donner, par écrit, mandat à un autre membre de le représenter à une séance. Chaque membre ne peut recevoir qu'un seul mandat.

Article 17

- Modifié par Décret n°2011-52 du 13 janvier 2011 - art. 27 (V)

Le conseil d'administration règle par ses délibérations les affaires de l'établissement. Notamment :
1° Il détermine la politique scientifique et culturelle de l'établissement dans le cadre des orientations fixées par l'Etat ; notamment, il approuve le projet scientifique et culturel de l'établissement ainsi que le programme des expositions

temporaires et les orientations de la programmation des autres activités culturelles ;
2° Il approuve le projet de contrat pluriannuel mentionné à l'article 6, dont il entend chaque année un compte rendu d'exécution ;
3° Il approuve le rapport annuel d'activité ;
4° Il délibère sur la politique tarifaire de l'établissement et fixe les droits d'entrée et les tarifs des prestations annexes et des redevances dues à raison des autorisations d'occupation temporaire des immeubles remis en dotation à l'établissement public ;
5° Il vote le budget et ses modifications dans les conditions prévues à l'article 18 ci-après ;
6° Il vote le compte financier et l'affectation des résultats de l'exercice ;
7° Il accepte ou refuse les dons et legs autres que ceux consistant en oeuvres destinées à prendre place dans les collections des musées ; il peut, dans les conditions qu'il détermine, déléguer ces attributions au président ;
8° Il approuve les concessions, les autorisations d'occupation et d'exploitation du domaine public et les délégations de service public ;
9° Il approuve les emprunts, les prises, extensions et cessions de participation, les créations de filiales et la participation à des groupements d'intérêt public ou à des associations ;
10° Il détermine les catégories de contrats et conventions qui, en raison de leur nature ou du montant financier engagé, doivent lui être soumis pour approbation et celles dont il délègue la responsabilité au président ;
11° Il délibère sur les projets d'achats d'immeubles, de prise à bail, de ventes et de baux d'immeubles ;
12° Il délibère sur les conditions dans lesquelles les espaces des musées sont occupés par des organismes extérieurs pour des manifestations exceptionnelles ;
13° Il donne son avis sur le règlement intérieur de l'établissement et le règlement de visite des musées et du jardin des Tuileries ;
14° Il autorise l'exercice des actions en justice et les transactions. Il peut, dans les conditions qu'il détermine, déléguer cette attribution au président ;
15° Il détermine les conditions générales d'emploi et de rémunération des agents contractuels ;
16° Il approuve les conventions passées par l'établissement avec l'Etablissement de la Réunion des musées nationaux et du grand Palais des Champs-Elysées en application des dispositions de l'article 3 ;
17° Il approuve le règlement d'utilisation du jardin des Tuileries pour des occupations temporaires.

Article 18

- Modifié par Décret n°2005-436 du 9 mai 2005 - art. 19 (V)

Les délibérations du conseil d'administration autres que celles mentionnées aux alinéas suivants deviennent exécutoires de plein droit quinze jours après leur réception par le ministre chargé de la culture s'il n'a pas fait connaître d'observations dans ce délai. Il en est de même des décisions du président prises par délégation du conseil d'administration en application de l'article 17, sous réserve, pour les décisions relatives aux transactions, de l'accord préalable du membre du corps du contrôle général économique et financier.
Les délibérations relatives aux 4° et 8° de l'article 17 deviennent exécutoires de plein droit quinze jours après leur réception par le ministre chargé de la culture et le ministre chargé du budget si aucun d'entre eux n'a fait connaître d'observations dans ce délai. Celles relatives au 15° du même article deviennent exécutoires sous les mêmes conditions, mais dans un délai d'un mois.
Pour devenir exécutoires, les délibérations relatives aux 1°, 9°, 11°,16° et 17° de l'article 17 doivent faire l'objet d'une approbation expresse du ministre chargé de la culture ; celles relatives aux 9° et 11° du même article doivent faire, en outre, l'objet d'une approbation expresse du ministre chargé du budget.
Les délibérations portant sur le budget ou sur ses modifications ainsi que sur le compte financier mentionnées aux 5° et 6° de l'article 17 sont approuvées par les ministres chargés de la culture et du budget dans les conditions fixées par le décret n° 99-575 du 8 juillet 1999 relatif aux modalités d'approbation de certaines décisions financières des établissements publics de l'Etat.

Article 19 (différé)

- Modifié par Décret n°2011-184 du 15 février 2011 - art. 55 (V)

Le président dirige l'établissement public. A ce titre :
1° Il prépare les délibérations du conseil d'administration et en exécute les décisions ;
2° Il est ordonnateur des recettes et des dépenses ;
3° Il peut créer des régies d'avances et des régies de recettes, sur avis conforme de l'agent comptable ;
4° Il peut prendre en accord avec le membre du corps du contrôle général économique et financier, dans l'intervalle des séances du conseil d'administration, des décisions modificatives du budget qui ne comportent ni accroissement du niveau des effectifs du personnel permanent ou du montant total des dépenses, ni réduction du montant total des recettes. Ces décisions doivent être ratifiées par le conseil d'administration lors de la première séance qui suit leur adoption ;
5° Il représente l'établissement en justice et dans tous les actes de la vie civile ;

6° Il gère le personnel. Il recrute les personnels contractuels et les personnels titulaires mentionnés par le décret n° 2002-121 du 31 janvier 2002 relatif au recrutement sans concours dans certains corps de fonctionnaires de catégorie C de la fonction publique de l'Etat. Il donne son avis sur l'affectation des personnels titulaires à l'établissement, sauf lorsque l'affectation est consécutive à un concours ;
7° Il a autorité sur l'ensemble des personnels de l'établissement et les affecte dans les différents services.
8° Il décide, au nom du ministre chargé de la culture, des acquisitions réalisées dans les conditions prévues à l'article 4-1 ; sous réserve des dispositions des articles L. 15 et L. 19 du code du domaine de l'Etat, il accepte les dons et legs faits pour les acquisitions ;
9° Il signe les contrats et conventions engageant l'établissement ; il est la personne responsable des marchés il peut, dans les conditions qu'il détermine, déléguer ces attributions à l'administrateur général de l'établissement ainsi qu'à deux des responsables des services de cet établissement ;
10° Il conclut les transactions et passe les actes d'acquisition, d'échanges et de vente concernant les immeubles, autorisés dans les conditions prévues à l'article 17 ;
11° Il préside le comité technique et le comité d'hygiène et de sécurité.
Il rend compte de sa gestion au conseil d'administration.

Article 19-1

- Modifié par Décret n°2005-192 du 25 février 2005 - art. 10 JORF 26 février 2005

Le président peut déléguer sa signature à l'administrateur général. Pour les actes accomplis en tant que personne responsable des marchés, il peut également déléguer sa signature à deux des responsables des services de l'établissement. Pour les autres actes, il peut également déléguer sa signature aux responsables des services de l'établissement, aux chefs de département de conservation et au directeur du musée national Eugène Delacroix et, en cas d'empêchement de ceux-ci, aux autres agents placés sous son autorité.
En cas d'empêchement du président, pour quelque cause que ce soit, les fonctions d'ordonnateur sont provisoirement exercées par l'administrateur général pour l'exécution courante des recettes et des dépenses de l'établissement.

Article 19-2

- Créé par Décret n°2003-1298 du 26 décembre 2003 - art. 18 JORF 30 décembre 2003 en vigueur le 1er janvier 2004

Le directeur du musée national Eugène Delacroix exerce la responsabilité scientifique et culturelle de ce musée et occupe un emploi relevant des dispositions du décret du 30 décembre 1986 susvisé.

Article 20

- Modifié par Décret n°2001-1133 du 29 novembre 2001 - art. 4 JORF 2 décembre 2001

L'administrateur général est, sous l'autorité du président, chargé de l'administration et de la gestion de l'établissement public. Il prépare et met en oeuvre les décisions du président et du conseil d'administration.

Article 21

- Modifié par Décret n°2003-1298 du 26 décembre 2003 - art. 19 JORF 30 décembre 2003 en vigueur le 1er janvier 2004

Le président de l'établissement préside un collège composé des chefs des huit départements de conservation. Ce collège est consulté sur les questions scientifiques et muséologiques, ainsi que sur les conditions dans lesquelles les espaces du musée sont occupés par des organismes extérieurs pour des manifestations exceptionnelles, et sur la politique culturelle de l'établissement avant qu'elles ne soient soumises au conseil d'administration. Il peut être consulté sur toute autre question que le président décide de lui soumettre.
L'administrateur assiste aux réunions du collège.
Le directeur du musée national Eugène Delacroix participe aux délibérations du collège lorsqu'il examine des sujets relatifs à ce musée.
Le président peut inviter à assister aux séances du collège toute autre personne dont il juge la présence utile.
Le collège est réuni au moins deux fois par mois.

TITRE III : RÉGIME FINANCIER.

Article 22

- Modifié par Décret n°2005-436 du 9 mai 2005 - art. 19 (V)

Les opérations financières et comptables de l'établissement sont effectuées conformément aux dispositions des décrets du 10 décembre 1953 et du 29 décembre 1962 susvisés.
L'établissement est soumis au contrôle financier institué par le décret du 25 octobre 1935 susvisé. Les attributions du membre du corps du contrôle général économique et financier et les modalités d'exercice de son contrôle sont fixées en

tant que de besoin par arrêté conjoint du ministre chargé de la culture et du ministre chargé du budget.
L'agent comptable de l'établissement est nommé par arrêté conjoint des ministres chargés de la culture et du budget.

Article 23

- Modifié par Décret n°2005-192 du 25 février 2005 - art. 11 JORF 26 février 2005

Les recettes de l'établissement public comprennent notamment :
1° Les subventions de l'Etat, des collectivités territoriales et de tout organisme public ou privé, et les recettes de mécénat ;
2° Le produit des droits d'entrée et de visites-conférences ;
3° Le produit des droits de prises de vues et de tournage ;
4° Les recettes provenant de manifestations artistiques ou culturelles, notamment celles programmées dans l'auditorium;
5° Le produit des opérations commerciales de l'établissement et, de façon générale, toutes autres recettes provenant de l'exercice de ses activités ;
6° Le produit des concessions et des occupations du domaine dont il est doté, et notamment les redevances dues par la société exploitant la galerie Carrousel-Louvre et par la société concessionnaire des parcs de stationnement situés sous le jardin du Carrousel ainsi que les redevances dues à raison des autorisations d'occupation temporaire des immeubles qui lui sont remis en dotation ;
7° Les rémunérations des services rendus ;
8° Les produits financiers résultant du placement de ses fonds et le produit des emprunts ;
9° Les revenus des biens meubles et immeubles ;
10° Le produit des participations ;
11° Le produit des aliénations ;
12° Les dons et legs.

Article 25

- Modifié par Décret n°2003-1298 du 26 décembre 2003 - art. 21 JORF 30 décembre 2003 en vigueur le 1er janvier 2004

Les dépenses de l'établissement comprennent :
- les frais de personnel de l'établissement ;
- les frais de fonctionnement, de restauration, d'équipement ;
- les acquisitions de biens culturels mentionnées au 2° de l'article 2 ;
et, de façon générale, toutes dépenses nécessaires à l'activité de l'établissement.

Article 26
L'établissement public est autorisé à placer ses fonds disponibles dans les conditions fixées par le ministre chargé de l'économie et des finances.

TITRE IV : DISPOSITIONS DIVERSES ET TRANSITOIRES.

Article 29
A modifié les dispositions suivantes :

- Modifie Décret n°90-1026 du 14 novembre 1990 - art. 3 (M)

Article 30
A modifié les dispositions suivantes :

- Modifie Décret n°86-1370 du 30 décembre 1986 - art. 2 (M)

Article 31
Jusqu'à la première élection des représentants du personnel, le conseil d'administration siège valablement avec les seuls membres de droit, les membres nommés et les membres désignés. Les membres mentionnés au 6° de l'article 13 y siègent dès leur élection ; leur mandat prend fin à la même date que celui des membres nommés.

Article 32
Sont abrogés :
- le décret n° 88-701 du 9 mai 1988 relatif au statut d'emploi du directeur du musée du Louvre, modifié par le décret n° 91-1132 du 25 octobre 1991 ;
- le décret n° 88-702 du 9 mai 1988 portant statut d'emploi de l'administrateur délégué du musée du Louvre.

Article 33
Le présent décret entrera en vigueur le 1er janvier 1993.

Article 34
Le ministre d'Etat, ministre de l'éducation nationale et de la culture, le ministre d'Etat, ministre de la fonction publique et des réformes administratives, le ministre de l'économie et des finances et le ministre du budget sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

PIERRE BÉRÉGOVOY Par le Premier ministre :
Le ministre d'Etat,
ministre de l'éducation nationale et de la culture,
JACK LANG
Le ministre d'Etat, ministre de la fonction publique
et des réformes administratives,
MICHEL DELEBARRE
Le ministre de l'économie et des finances,
MICHEL SAPIN
Le ministre du budget,
MARTIN MALVY

Décret n°2003-1300 du 26 décembre 2003 portant création de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie

NOR: MCCB0300911D
Version en vigueur en octobre 2011

Le Premier ministre,
Sur le rapport du ministre de la culture et de la communication et du ministre de l'économie, des finances et de l'industrie,
Vu le code civil, notamment son article 2045 ;
Vu le code du domaine de l'Etat ;
Vu l'ordonnance n° 45-1546 du 13 juillet 1945 modifiée portant organisation provisoire des musées des beaux-arts ;
Vu le décret du 25 octobre 1935 modifié fixant la liste des offices et établissements autonomes de l'Etat assujettis au contrôle financier ;
Vu le décret n° 45-2075 du 31 août 1945 modifié portant application de l'ordonnance relative à l'organisation provisoire des musées des beaux-arts ;
Vu le décret n° 53-1227 du 10 décembre 1953 modifié relatif à la réglementation comptable applicable aux établissements publics nationaux à caractère administratif ;
Vu le décret n° 62-1587 du 29 décembre 1962 modifié portant règlement général sur la comptabilité publique ;
Vu le décret n° 86-1370 du 30 décembre 1986 modifié fixant les dispositions statutaires applicables à certains emplois de la direction des musées de France ;
Vu le décret n° 90-1026 du 14 novembre 1990 modifié relatif à la Réunion des musées nationaux ;
Vu le décret n° 99-575 du 8 juillet 1999 relatif aux modalités d'approbation de certaines décisions financières des établissements publics de l'Etat ;
Vu le décret n° 2002-628 du 25 avril 2002 pris pour l'application de la loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France ;
Vu l'avis du comité technique paritaire du musée d'Orsay en date du 3 juillet 2003 ;
Vu l'avis du comité technique paritaire de la direction des musées de France en date du 9 juillet 2003 ;
Vu l'avis du comité technique paritaire ministériel en date du 11 septembre 2003 ;
Le Conseil d'Etat (section de l'intérieur) entendu,

TITRE Ier : DISPOSITIONS GÉNÉRALES.

Article 1

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 2

Il est créé un établissement public national à caractère administratif, placé sous la tutelle du ministre chargé de la culture, regroupant le musée national d'Orsay, le musée national de l'Orangerie des Tuileries et le musée national Hébert, dénommé Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie. Son siège est à Paris, 62, rue de Lille (75007).

Article 2

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 2

Dans le cadre de son projet scientifique et culturel, l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie a pour missions :
1° De présenter au public, en les situant dans leur perspective historique, les oeuvres représentatives de la production artistique de la deuxième moitié du XIXe siècle et des premières années du XXe siècle ainsi que les collections dont le musée national de l'Orangerie des Tuileries a la garde ;
2° De conserver, protéger et restaurer pour le compte de l'Etat les biens culturels inscrits sur les inventaires du musée national d'Orsay, du musée national de l'Orangerie des Tuileries et du musée national Hébert ainsi que sur ceux du musée national du Louvre, dont il a la garde ;
3° De contribuer à l'enrichissement des collections nationales par l'acquisition de biens culturels pour le compte de l'Etat, à titre onéreux ou gratuit ;
4° D'assurer dans les musées qu'il regroupe, et par tout moyen approprié, l'accueil du public le plus large, d'en développer la fréquentation, de favoriser la connaissance de leurs collections, de concevoir et mettre en oeuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ;
5° D'assurer l'étude scientifique de ses collections ;
6° De concourir à l'éducation, la formation et la recherche dans le domaine de l'histoire, de l'histoire de l'art et de la muséographie ;
7° De gérer des auditoriums et d'élaborer leur programmation ;

8° De préserver, gérer et mettre en valeur les immeubles dont il est doté ou qui sont mis à sa disposition dans les conditions prévues à l'article 9 du présent décret ;
9° De conserver, protéger, restaurer, enrichir pour le compte de l'Etat et proposer à la consultation du public les collections et les fonds des bibliothèques et de la documentation du musée national d'Orsay, du musée national de l'Orangerie des Tuileries et du musée national Hébert dont il a la garde.
Pour l'accomplissement de ses missions, il coopère avec les collectivités publiques et les organismes de droit public ou de droit privé, français ou étrangers, poursuivant des objectifs répondant à sa vocation.

Article 3
Le musée national d'Orsay constitue un grand département au sens de l'article 2 du décret du 31 août 1945 susvisé.

Article 4
- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 4

La politique scientifique et culturelle de l'établissement public, ses activités et ses investissements font l'objet d'un contrat pluriannuel conclu avec l'Etat.
Ce contrat fixe des objectifs de performance à l'établissement au regard des missions assignées et des moyens dont il dispose.

Article 5
- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 5

L'établissement effectue, sur ses ressources et pour le compte de l'Etat, les acquisitions à titre onéreux ou gratuit de biens culturels destinés à enrichir les collections nationales dont il a la garde.
Pour les biens dont la valeur est inférieure aux seuils définis par un arrêté du ministre chargé de la culture, l'acquisition est décidée par le président de l'établissement après avis de la commission des acquisitions de l'établissement. En cas d'avis défavorable de la commission de l'établissement et lorsque le président maintient sa volonté d'acquérir, le directeur général des patrimoines saisit pour avis le conseil artistique des musées nationaux.
Pour les biens dont la valeur est égale auxdits seuils ou leur est supérieure, l'acquisition est décidée après avis de la commission des acquisitions de l'établissement puis avis du conseil artistique des musées nationaux. En cas d'avis défavorable du conseil artistique des musées nationaux et lorsque le président de l'établissement maintient sa volonté d'acquérir, le ministre chargé de la culture se prononce.
Les dossiers soumis à la commission des acquisitions de l'établissement sont examinés préalablement par le conseil scientifique.
L'établissement consacre à ces acquisitions 16 % du produit annuel du droit d'entrée dans les collections dont ses musées ont la garde. Il peut y affecter en outre d'autres ressources.

Article 6
La composition et les modalités de fonctionnement de la commission des acquisitions, présidée par le président de l'établissement, sont définies par arrêté du ministre chargé de la culture.

Article 8
- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 7

Dans le respect des conventions prévues à l'article 7, l'établissement public peut concéder des activités et délivrer des autorisations d'occupation du domaine public à des personnes publiques ou privées.
Il peut assurer des prestations de services à titre onéreux. Il peut prendre des participations financières et créer des filiales.
Il peut réaliser des opérations commerciales utiles à l'exécution de ses missions, notamment en exploitant les droits directs et dérivés des activités produites ou accueillies dans ses auditoriums.
Il a la capacité d'accomplir tout acte juridique utile à l'exécution de ses missions. Il peut acquérir et exploiter, en France ou à l'étranger, tout droit de propriété intellectuelle, faire breveter toute invention ou déposer en son nom tout dessin, modèle, marque ou titre de propriété industrielle correspondant à ses productions, valoriser selon toute modalité appropriée tout apport intellectuel lié à ses activités. Il peut réaliser des productions audiovisuelles, théâtrales ou musicales ou y participer.
Il peut apporter son concours scientifique et technique à des musées, à des institutions culturelles, à des collectivités territoriales et à des établissements publics.

Article 9
- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 8

L'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie assure la gestion des immeubles de l'Etat qui lui ont été remis en dotation ou qui sont mis à sa disposition par convention d'utilisation dans les conditions prévues aux articles R. 128-12 à R. 128-17 du code du domaine de l'Etat.

Il est maître d'ouvrage des travaux d'aménagement, de restauration, de réparation et d'entretien afférents à ces immeubles et prend en charge les coûts correspondants.

Article 10

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 9

Les biens mobiliers de l'Etat conservés par le musée national d'Orsay, le musée national de l'Orangerie des Tuileries et le musée national Hébert, autres que les biens culturels mentionnés à l'article 2 et les collections formant la bibliothèque et la documentation de ces musées, sont transférés en toute propriété et à titre gratuit à l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie.
Les biens mobiliers et immobiliers appartenant à la Réunion des musées nationaux et acquis pour le musée national d'Orsay, le musée national de l'Orangerie des Tuileries et le musée national Hébert, à l'exception de ceux destinés aux services commerciaux et de l'immeuble sis 85 et 87, rue du Cherche-Midi, sont transférés à l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie en toute propriété et à titre gratuit.
Le transfert des biens mobiliers sera constaté par des conventions passées entre l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie et l'Etat ou la Réunion des musées nationaux, selon l'origine des biens.

Article 11

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 2

Pour la réalisation des missions prévues à l'article 2, l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie est substitué à l'Etat et à la Réunion des musées nationaux dans les droits et obligations résultant des contrats, autres que les contrats de travail, passés par ces derniers. Cette substitution ne s'opère pas pour les droits et obligations résultant des contrats passés par la Réunion des musées nationaux dans le cadre de ses activités éditoriales et commerciales.
Lorsque ces contrats sont relatifs à la réalisation et la gestion des immeubles et des biens mobiliers mentionnés aux articles 9 et 10, la substitution intervient à la date de leur attribution à titre de dotation ou de leur mise à disposition pour les immeubles mentionnés à l'article 9, et dans les conditions fixées par des conventions pour les biens mentionnés à l'article 10.
Une convention entre la Réunion des musées nationaux et l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie précisera en tant que de besoin la liste des droits et obligations contractés par la Réunion des musées nationaux qui sont transférés à l'établissement.

Article 12

Les conventions prévues à l'article 10 et au deuxième alinéa de l'article 11 sont soumises à l'approbation du ministre chargé de la culture et du ministre chargé du domaine.

Article 13

Les biens culturels et les collections mentionnés aux article 2 et 5 font partie du domaine public de l'Etat et sont, à ce titre, inaliénables.
Le ministre chargé de la culture peut procéder à des changements d'affectation, entre les musées nationaux mentionnés à l'article 1er du décret du 31 août 1945 susvisé, de tout ou partie des biens culturels et collections dont l'établissement public a la garde, y compris ceux acquis en application des dispositions de l'article 5 du présent décret, après avis du conseil d'administration de l'établissement, du conseil scientifique et du conseil artistique des musées nationaux.

TITRE II : ORGANISATION ADMINISTRATIVE.

Article 14

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 11

Le président de l'Etablissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie est nommé, en raison de ses compétences scientifiques, par décret sur proposition du ministre chargé de la culture pour un mandat de cinq ans dans lequel il peut être reconduit par périodes de trois ans. Il préside le conseil d'administration et dirige l'établissement.
NOTA:
Conformément à l'article 28 du décret n° 2010-558 du 27 mai 2010 les dispositions introduites par son article 11 s'appliquent au mandat du président de l'établissement public en fonction au 1er juin 2010.

Article 15

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 12

Outre son président, le conseil d'administration de l'établissement comprend quatorze membres :
1° Trois représentants de l'Etat :
a) Le directeur général des patrimoines ou son représentant ;
b) le secrétaire général du ministère chargé de la culture ou son représentant ;

c) Le directeur du budget ou son représentant ;
2° (alinéa supprimé)
3° Six personnalités choisies en raison de leur compétence ou de leurs fonctions, dont une en raison de sa connaissance des publics des musées nationaux, désignées par arrêté du ministre chargé de la culture ;
4° Trois membres des corps des conservateurs généraux ou des conservateurs du patrimoine élus pour trois ans dans des conditions fixées par arrêté du ministre chargé de la culture ;
5° Deux représentants du personnel de l'établissement élus pour trois ans dans des conditions fixées par arrêté du ministre chargé de la culture.
Pour chacun des membres du conseil d'administration mentionnés aux 4° et 5° un suppléant est élu dans les mêmes conditions que le titulaire.

Article 16

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 13

Les représentants élus du personnel au conseil d'administration bénéficient chacun d'un crédit de quinze heures par mois pour l'exercice de leur mission.
Les membres du conseil d'administration, à l'exception du président de l'établissement, exercent leurs fonctions à titre gratuit. Toutefois, leurs frais de déplacement et de séjour peuvent être remboursés dans les conditions prévues par la réglementation applicable aux personnels civils de l'Etat.

Article 17

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 14

Les membres du conseil d'administration autres que le président et les représentants de l'Etat sont nommés pour trois ans. Leur mandat est renouvelable une fois.
Toute vacance, pour quelque cause que ce soit, ou perte de la qualité au titre de laquelle les membres du conseil ont été désignés donne lieu à remplacement pour la durée du mandat restant à courir.

Article 18

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 15

Le conseil d'administration se réunit au moins deux fois par an à l'initiative de son président. Il est également convoqué par son président à la demande du ministre chargé de la culture ou à celle de la majorité de ses membres.
En cas de vacance, d'absence ou d'empêchement du président, le conseil d'administration peut être convoqué par l'administrateur général de l'établissement. Le conseil d'administration élit alors en son sein un président de séance parmi les personnalités mentionnées au 3° de l'article 15.

Article 19

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 16

Le conseil d'administration ne peut valablement délibérer que si la moitié au moins des membres ou de leurs représentants ou suppléants sont présents. Si le quorum n'est pas atteint, le conseil est à nouveau convoqué avec le même ordre du jour dans un délai de quinze jours. Il délibère alors sans condition de quorum.
Les délibérations sont prises à la majorité des voix des membres présents ou représentés. En cas de partage égal des voix, celle du président est prépondérante.
Un membre du conseil d'administration autre qu'un membre de droit ou un membre élu peut donner, par écrit, mandat à un autre membre de le représenter à une séance. Chaque membre ne peut recevoir qu'un seul mandat.
L'administrateur général de l'établissement, l'autorité chargée du contrôle financier, l'agent comptable, le directeur du musée national de l'Orangerie des Tuileries et le directeur du musée national Hébert assistent aux séances avec voix consultative.
Le président peut appeler à participer aux séances toute autre personne dont il juge la présence utile.

Article 20

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 17

Le conseil d'administration règle par ses délibérations les affaires de l'établissement, notamment :
1° Il détermine la politique scientifique et culturelle de l'établissement dans le cadre des orientations fixées par l'Etat ; notamment, il approuve le projet scientifique et culturel de l'établissement ainsi que le projet scientifique et culturel, le programme des expositions temporaires et les orientations de la programmation des autres activités culturelles des musées de l'établissement ;
2° Il approuve le projet de contrat pluriannuel mentionné à l'article 4, pour lequel lui est présenté chaque année un compte rendu d'exécution ;
3° Il approuve le rapport annuel d'activité ;
4° Il délibère, dans le respect des orientations fixées par l'Etat dans le document pluriannuel mentionné à l'article 4, sur la politique tarifaire de l'établissement ainsi que, par dérogation aux articles L. 30 et R. 55 du code du domaine de

l'Etat, sur les redevances dues à raison des autorisations d'occupation temporaire des immeubles de l'Etat remis en dotation ou mis à la disposition de l'établissement public ;
5° Il vote le budget et ses modifications dans les conditions prévues à l'article 21 ci-après ;
6° Il vote le compte financier et l'affectation des résultats de l'exercice ;
7° Il accepte ou refuse les dons et legs autres que ceux consistant en oeuvres destinées à prendre place dans les collections des musées ; il peut, dans les conditions qu'il détermine, déléguer ces attributions au président ;
8° Il approuve les concessions, les autorisations d'occupation et d'exploitation du domaine public et les délégations de service public ;
9° Il approuve les emprunts, les prises, extensions et cessions de participation, les créations de filiales et la participation à des groupements d'intérêt public ou à des associations ;
10° Il détermine les catégories de contrats et de conventions qui, en raison de leur nature ou du montant financier engagé, doivent lui être soumis pour approbation et celles dont il délègue la responsabilité au président ;
11° Il délibère sur les projets d'achats d'immeubles, de prise à bail, de ventes et de baux d'immeubles ;
12° Il délibère sur les conditions dans lesquelles les espaces de l'établissement sont occupés par des organismes extérieurs pour des manifestations exceptionnelles ;
13° Il donne son avis sur le règlement intérieur de l'établissement et les règlements de visite des musées ;
14° Il autorise l'exercice des actions en justice et les transactions ; il peut, dans les conditions qu'il détermine, déléguer ces attributions au président ;
15° Il détermine les conditions générales d'emploi et de rémunération des agents contractuels ;
16° Il délibère sur les projets de conventions d'utilisation des immeubles de l'Etat.

Article 21

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 22

Les délibérations du conseil d'administration autres que celles mentionnées aux alinéas suivants deviennent exécutoires de plein droit quinze jours après leur réception par le ministre chargé de la culture s'il n'a pas fait connaître d'observations dans ce délai. Il en est de même des décisions du président prises par délégation du conseil d'administration en application de l'article 20, sous réserve, pour les décisions relatives aux transactions, de l'accord préalable de l'autorité chargée du contrôle financier.
Les délibérations relatives aux 4° et 8° de l'article 20 deviennent exécutoires de plein droit quinze jours après leur réception par le ministre chargé de la culture et le ministre chargé du budget si aucun d'entre eux n'a fait connaître d'observations dans ce délai. Celles relatives au 15° du même article deviennent exécutoires sous les mêmes conditions, mais dans un délai d'un mois.
Pour devenir exécutoires, les délibérations relatives aux 1°, 9°, 11° et 16° de l'article 20 doivent faire l'objet d'une approbation expresse du ministre chargé de la culture ; celles relatives aux 9° et 11° du même article doivent faire en outre l'objet d'une approbation expresse du ministre chargé du budget.
Les délibérations portant sur le budget ou sur ses modifications ainsi que sur le compte financier mentionnées respectivement aux 5° et 6° de l'article 20 sont approuvées par les ministres chargés de la culture et du budget dans les conditions fixées par le décret du 8 juillet 1999 susvisé.

Article 22 (différé)

- Modifié par Décret n°2011-184 du 15 février 2011 - art. 55 (V)

Le président dirige l'établissement public. Les activités scientifiques de l'établissement sont placées sous sa responsabilité. A ce titre :
1° Il arrête l'ordre du jour des réunions du conseil d'administration, prépare ses délibérations et en assure l'exécution ;
2° Il est l'ordonnateur des recettes et des dépenses de l'établissement ;
3° Il conclut les transactions et passe les actes d'acquisition, d'échanges et de vente concernant les immeubles, autorisés dans les conditions prévues à l'article 20 ;
4° Il décide, au nom du ministre chargé de la culture, des acquisitions réalisées dans les conditions prévues à l'article 5. Sous réserve des dispositions des articles L. 1121-2 et L. 1121-3 du code général de la propriété des personnes publiques, il accepte les dons et legs faits pour les acquisitions ;
5° Il peut créer des régies d'avances et des régies de recettes, sur avis conforme de l'agent comptable ;
6° Il peut prendre en accord avec l'autorité chargée du contrôle financier, dans l'intervalle des séances du conseil d'administration, des décisions modificatives du budget qui ne comportent ni accroissement du niveau des effectifs du personnel permanent ou du montant total des dépenses, ni réduction du montant total des recettes ; ces décisions doivent être ratifiées par le conseil d'administration lors de la première séance qui suit leur adoption ;
7° Il signe les contrats et conventions engageant l'établissement ;
8° Il représente l'établissement en justice et dans tous les actes de la vie civile ;
9° Il gère le personnel. Il recrute les personnels contractuels. Il donne son avis sur l'affectation des personnels titulaires à l'établissement, sauf lorsque l'affectation est consécutive à un concours ;
10° Il a autorité sur l'ensemble des personnels de l'établissement et les affecte dans les différents services ;

11° Il préside le comité technique et le comité d'hygiène et de sécurité.
12° Il fixe les tarifs et les droits d'entrée dans le cadre de la politique définie par le conseil d'administration en application du 4° de l'article 20. Il rend compte des décisions prises dans ce cadre.
Il rend compte de sa gestion au conseil d'administration.

Article 23

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 19

Le président peut déléguer sa signature à l'administrateur général. Il peut également déléguer sa signature au directeur du musée national de l'Orangerie des Tuileries, au directeur du musée national Hébert et aux responsables des services de l'établissement et, en cas d'empêchement de ceux-ci, aux autres agents placés sous son autorité.
En cas de vacance ou d'empêchement du président, pour quelque cause que ce soit, les fonctions d'ordonnateur sont provisoirement exercées par l'administrateur général pour l'exécution courante des recettes et des dépenses de l'établissement.

Article 24

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 20

Le directeur du musée national de l'Orangerie des Tuileries et le directeur du musée national Hébert exercent la responsabilité scientifique et culturelle de ces musées et sont nommés pour une durée de trois ans renouvelable par arrêté du ministre chargé de la culture sur proposition du président de l'établissement.
Ils occupent un emploi relevant des dispositions du décret du 30 décembre 1986 susvisé.

Article 25

L'administrateur général est, sous l'autorité du président, chargé de l'administration et de la gestion de l'établissement public. Il prépare et met en oeuvre les décisions du président et du conseil d'administration. Il est nommé par arrêté du ministre chargé de la culture, sur proposition du président de l'établissement.

Article 26

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 21

Le président de l'établissement public préside un conseil scientifique composé de l'ensemble des conservateurs de l'établissement, dont le directeur du musée national de l'Orangerie des Tuileries et le directeur du musée national Hébert, et de trois personnalités qualifiées désignées sur sa proposition par arrêté du ministre chargé de la culture, pour une durée de trois ans renouvelable.
Ce conseil est consulté sur les questions scientifiques et muséologiques et sur les orientations de la politique culturelle de l'établissement avant qu'elles ne soient soumises au conseil d'administration.
Il est consulté notamment sur :
1° Les projets d'acquisitions de biens culturels prévues à l'article 5 et la politique de prêts et dépôts des biens culturels dont l'établissement public a la garde. Dans ce cas, il siège en formation restreinte aux conservateurs de l'établissement ;
2° Les programmes relatifs à la muséographie, aux expositions et aux publications ;
3° Les conditions dans lesquelles les espaces des musées sont occupés par des organismes extérieurs pour des manifestations exceptionnelles ;
4° La politique de valorisation du patrimoine immatériel et matériel confié à la garde de l'établissement ou dont il a la propriété ;
5° Toute autre question qui lui est soumise par le président de l'établissement.
L'administrateur général assiste aux réunions du conseil scientifique.
Le président peut inviter à assister aux séances du conseil scientifique toute autre personne dont il juge la présence utile.
Le conseil d'administration est tenu informé de la teneur des avis lorsque ceux-ci portent sur une question qui relève de sa compétence.

TITRE III : RÉGIME FINANCIER.

Article 27

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 22

Les opérations financières et comptables de l'établissement public sont effectuées conformément aux dispositions des décrets du 10 décembre 1953 et du 29 décembre 1962 susvisés.
L'établissement est soumis au contrôle financier institué par le décret du 4 juillet 2005 susvisé. Les attributions de l'autorité chargée du contrôle financier et les modalités d'exercice de son contrôle sont fixées en tant que de besoin par arrêté conjoint du ministre chargé de la culture et du ministre chargé du budget.
L'agent comptable de l'établissement est nommé par arrêté conjoint du ministre chargé de la culture et du ministre chargé du budget.

Article 28

- Modifié par Décret n°2010-558 du 27 mai 2010 - art. 24

Les recettes de l'établissement public comprennent notamment :
1° Les subventions de l'Etat, des collectivités territoriales et de tout organisme public ou privé ;
2° Le produit des droits d'entrée et des visites-conférences ;
3° Le produit des inscriptions aux ateliers pédagogiques ;
4° Les recettes provenant de manifestations artistiques ou culturelles, notamment celles programmées dans les auditoriums ;
5° Le produit des opérations commerciales de l'établissement et, de façon générale, toutes autres recettes provenant de l'exercice de ses activités ;
6° Le produit des concessions et des occupations du domaine dont il est doté ou mis à sa disposition ;
7° Les rémunérations des services rendus ;
8° Les produits financiers résultant du placement de ses fonds ;
9° Les revenus des biens meubles et immeubles ;
10° Le produit des cessions et des participations ;
11° Le produit des aliénations ;
12° Les dons et legs ;
13° Les recettes de mécénat et de parrainage ;
14° Le produit des droits de prises de vues et de tournage ;
15° Les emprunts.

Article 29
Les dépenses de l'établissement public comprennent :
1° Les frais de personnel de l'établissement ;
2° Les frais de fonctionnement, de restauration, d'équipement ;
3° Les achats des biens culturels mentionnés au 3° de l'article 2 ;
4° De façon générale, toutes dépenses nécessaires à l'activité de l'établissement.

Article 30
L'établissement public est autorisé à placer ses fonds disponibles dans les conditions fixées par le ministre chargé de l'économie et des finances.

TITRE IV : DISPOSITIONS DIVERSES ET TRANSITOIRES.

Article 34
Le décret n° 86-539 du 14 mars 1986 portant statut de l'emploi du directeur du musée d'Orsay, modifié par les décrets n° 2000-961 du 28 septembre 2000 et n° 2001-936 du 12 octobre 2001, est abrogé.

Article 36
Le ministre de l'économie, des finances et de l'industrie, le ministre de la culture et de la communication, le ministre de la fonction publique, de la réforme de l'Etat et de l'aménagement du territoire, le ministre délégué au budget et à la réforme budgétaire et le secrétaire d'Etat à la réforme de l'Etat sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Par le Premier ministre :
Jean-Pierre Raffarin
Le ministre de la culture
et de la communication,
Jean-Jacques Aillagon
Le ministre de l'économie,
des finances et de l'industrie,
Francis Mer
Le ministre de la fonction publique,
de la réforme de l'Etat
et de l'aménagement du territoire,
Jean-Paul Delevoye
Le ministre délégué au budget
et à la réforme budgétaire,
Alain Lambert

Le secrétaire d'Etat à la réforme de l'Etat,
Henri Plagnol

Décret n° 2011-52 du 13 janvier 2011 relatif à l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées

NOR: MCCB1029857D
Version en vigueur en octobre 2011

Le Président de la République,
Sur le rapport du Premier ministre et du ministre de la culture et de la communication,
Vu le traité sur le fonctionnement de l'Union européenne ;
Vu le code civil, notamment son article 2045 ;
Vu le code de commerce, notamment son livre IV ;
Vu le code du domaine de l'Etat ;
Vu le code général des impôts, notamment ses articles 238 bis 0A et 0AB ;
Vu le code général de la propriété des personnes publiques, notamment ses articles L. 1121-2, L. 1121-3 et L. 2122-1 et suivants ;
Vu le code du patrimoine, notamment son livre IV et son article L. 621-29-2 ;
Vu le code des marchés publics, notamment son article 3 ;
Vu l'ordonnance n° 45-1546 du 13 juillet 1945 modifiée portant organisation provisoire des musées des beaux-arts, ensemble le décret n° 45-2075 du 31 août 1945 modifié pris pour son application ;
Vu la loi n° 83-675 du 26 juillet 1983 modifiée relative à la démocratisation du secteur public ;
Vu la loi n° 84-834 du 13 septembre 1984 relative à la limite d'âge dans la fonction publique et le secteur public, notamment son article 7 ;
Vu le décret n° 53-707 du 9 août 1953 modifié relatif au contrôle de l'Etat sur les entreprises publiques nationales et certains organismes ayant un objet d'ordre économique et social ;
Vu le décret n° 55-733 du 26 mai 1955 modifié relatif au contrôle économique et financier de l'Etat ;
Vu le décret n° 62-1587 du 29 décembre 1962 modifié portant règlement général sur la comptabilité publique, notamment ses articles 151 à 153 et 190 à 225 ;
Vu le décret n° 92-681 du 20 juillet 1992 modifié relatif aux régies de recettes et aux régies d'avances des organismes publics ;
Vu le décret n° 99-575 du 8 juillet 1999 relatif aux modalités d'approbation de certaines décisions financières des établissements publics de l'Etat ;
Vu le décret n° 2006-781 du 3 juillet 2006 fixant les conditions et les modalités de règlement des frais occasionnés par les déplacements temporaires des personnels civils de l'Etat ;
Vu le décret n° 2009-1491 du 3 décembre 2009 portant création de l'Etablissement public du palais de la Découverte et de la Cité des sciences et de l'industrie, et notamment son article 4 ;
Vu le décret n° 2010-1035 du 1er septembre 2010 relatif à la durée des mandats des dirigeants et au fonctionnement des organes de direction de certains des établissements de l'Etat ;
Vu la consultation du comité d'entreprise de la Réunion des musées nationaux en date du 15 novembre 2010 ;
Vu l'avis de l'Autorité de la concurrence en date du 9 décembre 2010, rendu sur le fondement de l'article L. 462-1 du code de commerce ;
Le Conseil d'Etat (section de l'intérieur) entendu ;
Le conseil des ministres entendu,
Décrète :

CHAPITRE IER : DISPOSITIONS GENERALES

Article 1

L'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées, anciennement dénommé « Réunion des musées nationaux », est un établissement public national à caractère industriel et commercial placé sous la tutelle du ministre chargé de la culture.
Son siège est à Paris.

Article 2

L'établissement contribue à la connaissance et à la diffusion du patrimoine muséographique, et en premier lieu des collections de l'Etat, et favorise par tous moyens le développement des publics. Il met ses compétences en matière d'ingénierie culturelle au service des musées de France relevant de l'Etat ou des collectivités territoriales ainsi que des institutions patrimoniales et culturelles de toute nature, publiques et privées, en France et à l'étranger, poursuivant des objectifs répondant à sa vocation ou contribuant à ses activités. Il met en œuvre toute opération susceptible de favoriser la diffusion de la culture, de renforcer le marché de l'art ainsi que le rayonnement culturel, scientifique et économique

de la France en organisant, notamment, des événements et des expositions de portée internationale. Il est chargé de la mise en valeur de l'ensemble immobilier dénommé « Grand Palais ».
I. — Dans le cadre de son projet culturel, l'établissement public a pour missions :
1° De contribuer à la connaissance et à la diffusion des collections des musées, et en premier lieu de celles des musées nationaux, en les présentant dans les expositions et les événements qu'il accueille ou qu'il organise et de concourir à l'éducation artistique et culturelle dans le domaine des musées et du patrimoine en organisant des activités pédagogiques destinées au public le plus large ;
2° D'éditer et de diffuser, par tous moyens et sur tous supports, des ouvrages et des produits dérivés liés, notamment, aux collections nationales et d'en assurer la diffusion commerciale ;
3° D'acquérir pour le compte de l'Etat, sur décision du ministre chargé de la culture, à titre gratuit ou onéreux, des biens culturels présentant un intérêt ou une valeur artistique, archéologique, ethnologique ou historique et destinés à faire partie des collections de l'Etat confiées à la garde des musées nationaux ; une convention conclue pour l'exercice de cette mission précise notamment les modalités selon lesquelles les coûts exposés par l'établissement pour remplir cette mission sont pris en charge par l'Etat ;
4° D'apporter son concours à la procédure d'achat de trésors nationaux ou d'œuvres présentant un intérêt majeur pour le patrimoine national, prévue par les articles 238 bis -0 A et 238 bis -0 AB du code général des impôts ;
5° De constituer une photothèque universelle regroupant les reproductions photographiques des collections de l'Etat confiées à la garde des musées nationaux énumérés dans les articles 1er et 2 du décret du 31 août 1945 susvisé et d'en assurer la conservation, la valorisation et la diffusion numérique ;
6° D'assurer l'accueil du public et de percevoir les droits d'entrée dans les musées nationaux non dotés de la personnalité juridique, d'exploiter leurs espaces commerciaux et de contribuer au développement de leur fréquentation. Il peut également assurer ces missions pour le compte des musées nationaux dotés de la personnalité juridique ;
7° De conserver, protéger, aménager, restaurer et mettre en valeur l'ensemble immobilier dénommé « Grand Palais » en liaison, pour ce qui les concerne, avec l'Etablissement public du palais de la Découverte et de la Cité des sciences et de l'industrie, ainsi que les autres personnes morales de droit public et de droit privé y exerçant une activité permanente ;
8° D'animer, de promouvoir et d'exploiter les espaces du Grand Palais dont la gestion lui est confiée, en y accueillant, organisant ou produisant toute activité, manifestation ou événement, notamment dans les domaines artistique, culturel, scientifique et économique, de nature à accroître le rayonnement de la France et de Paris ;
9° D'exercer, selon toute modalité appropriée, les activités commerciales utiles à l'exécution de ses missions.

II. — Aux fins de la mission prévue au 5° du I :
a) L'établissement assure, avec le concours des musées intéressés, la couverture photographique exhaustive desdites collections et la numérisation des fonds photographiques s'y rapportant, conformément à des standards de qualité et à des normes d'indexation permettant leur diffusion internationale ;
b) Ces musées sont tenus de mettre à la disposition de l'établissement une copie des fonds photographiques qu'ils détiennent, ainsi que les éléments d'identification des photographies et des œuvres photographiées ;
c) L'établissement conduit une activité d'agence photographique chargée d'indexer, de valoriser d'une façon tant culturelle que commerciale et de diffuser, à titre gratuit ou onéreux, les reproductions photographiques desdites collections ainsi que d'en gérer les droits, notamment de propriété intellectuelle ;
d) Les conditions et modalités de constitution, mise à disposition, représentation, reproduction et valorisation des fonds photographiques par l'établissement et le musée intéressé sont précisées, dans le respect des missions du musée, dans une convention conclue par lui avec l'établissement. Cette convention détermine également le partage entre les parties des recettes tirées de l'exploitation de ces fonds ;
e) L'établissement donne accès à sa photothèque à toute personne qui lui en fait la demande, y compris pour une utilisation à des fins commerciales, dans des conditions notamment tarifaires qu'il fixe à l'avance dans le respect des principes de transparence et de non-discrimination.

Article 3
L'établissement accomplit les missions définies à l'article 2 dans le respect de la politique culturelle définie par l'Etat et de manière à favoriser son autonomie financière. A cet effet, il peut :
a) Coopérer avec les musées nationaux, les musées de France et les autres institutions patrimoniales et culturelles, françaises ou étrangères, ainsi qu'avec les autres organismes poursuivant des objectifs conformes à ses missions ou contribuant à la réalisation de celles-ci ou au développement de ses ressources et de ses activités, en passant toute convention, le cas échéant pluriannuelle ;
b) Prendre en gestion des fonds photographiques ayant un intérêt ou une valeur artistique, archéologique, ethnologique ou historique et appartenant à toute personne publique ou privée, française ou étrangère et participer à leur valorisation, par des conventions qui fixent les conditions de l'exploitation commerciale des fonds et les modalités de répartition des recettes entre l'établissement et les propriétaires ou dépositaires desdits fonds ;
c) Créer ou gérer des installations et des espaces commerciaux de toute nature, tels que salles de conférence, restaurants et salons de thé ;

d) Concéder des activités, délivrer des autorisations d'occupation temporaire du domaine public à des personnes publiques ou privées et passer toutes conventions pour l'utilisation des espaces susceptibles d'accueillir des manifestations culturelles ;
e) Passer des conventions avec les autres personnes morales de droit public et de droit privé exerçant une activité permanente dans le Grand Palais ;
f) Réaliser des opérations commerciales et assurer des prestations de services à titre onéreux ou gratuit en France et à l'étranger ;
g) Prendre des participations financières et créer des filiales ;
h) Acquérir et exploiter tout droit de propriété intellectuelle, faire breveter toute invention ou déposer en son nom tout dessin, modèle, marque ou titre de propriété industrielle correspondant à ses productions, valoriser selon toute modalité appropriée tout apport intellectuel lié à ses activités ;
i) Organiser des manifestations culturelles ou concourir à leur organisation, en exploiter les droits directs et dérivés ;
j) Réaliser des productions cinématographiques, audiovisuelles, musicales et théâtrales ou y participer ;
k) Apporter son concours scientifique et technique à des institutions culturelles, à des collectivités territoriales et à des établissements publics ;
l) Conclure des opérations de mécénat ou de parrainage ;
m) De façon générale, accomplir tout acte juridique de droit privé utile à l'exécution de ses missions.

Article 4
La politique culturelle et la stratégie de l'établissement public, ses activités et ses investissements font l'objet d'un contrat pluriannuel conclu avec l'Etat.
Ce contrat fixe des objectifs de performance à l'établissement au regard des missions assignées et des moyens dont il dispose.

Article 5
Le Grand Palais et les autres immeubles appartenant à l'Etat et nécessaires à l'exercice des missions prévues au présent décret sont mis à la disposition de l'établissement public par une convention d'utilisation conclue dans les conditions prévues aux articles R. 128-12 à R. 128-17 du code du domaine de l'Etat.
L'établissement assure la gestion des immeubles de l'Etat qui lui ont été remis en dotation ou qui sont mis à sa disposition. Il est maître d'ouvrage des travaux d'aménagement, de restauration, de réparation et d'entretien afférents à ces immeubles et prend en charge les coûts correspondants.
Il perçoit des autres occupants les redevances et le montant des charges qu'il supporte et qui leur revient. A cet effet, l'établissement délivre des autorisations d'occupation temporaire ou passe des conventions avec les occupants pour fixer leur participation financière au titre de cette occupation et des prestations de toutes natures que l'établissement accomplit à leur bénéfice ou pour leur compte. Les travaux à la charge des occupants font l'objet d'une convention entre ces derniers et l'établissement.

CHAPITRE II : ORGANISATION ADMINISTRATIVE

Article 6
Le président de l'établissement public est nommé par décret en conseil des ministres, sur le rapport du ministre chargé de la culture, pour une durée de cinq ans renouvelable. Lorsque le président atteint, au cours de son mandat, la limite d'âge fixée par la loi du 13 septembre 1984 susvisée, il exerce ses fonctions jusqu'à la fin du mandat en cours.
Il préside le conseil d'administration et dirige l'établissement.
Il est assisté d'un directeur général délégué.

Article 7
Le conseil d'administration comprend, outre son président, dix-huit membres :
1° Six représentants de l'Etat, membres de droit :
a) Le secrétaire général du ministère chargé de la culture ou son représentant ;
b) Le directeur général des patrimoines ou son représentant ;
c) Un autre responsable de la direction générale des patrimoines, désigné par arrêté du ministre chargé de la culture, ou son représentant ;
d) Le directeur général de la création artistique ou son représentant ;
e) Le directeur du budget ou son représentant ;
f) Le directeur général du Trésor ou son représentant ;
2° Six personnalités désignées en raison de leurs compétences par arrêté du ministre chargé de la culture, dont deux nommées sur proposition du ministre chargé de l'économie et des finances en raison de leurs compétences dans le domaine économique ;
3° Six représentants des salariés élus dans les conditions prévues au chapitre II du titre II de la loi du 26 juillet 1983

susvisée.

Article 8
Les membres du conseil d'administration mentionnés au 2° et au 3° de l'article 6 sont nommés ou élus pour trois ans. Leur mandat est renouvelable.
Sauf si elle intervient moins de six mois avant l'échéance du mandat, toute vacance, pour quelque cause que ce soit, ou perte de la qualité au titre de laquelle un membre a été désigné, donne lieu à remplacement pour la durée du mandat restant à courir.
Les représentants élus du personnel au conseil d'administration bénéficient chacun d'un crédit de quinze heures par mois pour l'exercice de leur mission.
Les autres membres du conseil d'administration, à l'exception du président, exercent leurs fonctions à titre gratuit. Toutefois, leurs frais de déplacement et de séjour peuvent être remboursés dans les conditions prévues par la réglementation applicable aux personnels civils de l'Etat.

Article 9
I. — Aucune convention ne peut, sans l'autorisation du conseil d'administration, être conclue directement ou par personne interposée entre l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées et un membre de ce conseil ou entre l'établissement et une société ou organisme qu'un membre du conseil d'administration contrôle au sens de l'article L. 233-3 du code de commerce, ou dont il est actionnaire disposant d'une fraction de vote supérieure à 5 %, ou dont il est responsable, gérant, administrateur, ou, de façon générale, dirigeant.
II. — Les dispositions du I ne sont pas applicables aux conventions portant sur des opérations courantes et conclues à des conditions normales. Toutefois, ces dernières conventions sont communiquées par le membre intéressé du conseil d'administration au président du conseil d'administration et à l'autorité chargée du contrôle économique et financier. La liste de ces conventions et leur objet sont communiqués par le président aux membres du conseil d'administration.
III. — Lorsque l'autorité chargée du contrôle économique et financier estime qu'un membre du conseil d'administration est susceptible de s'exposer à l'application de l'article 432-12 du code pénal, il en informe par écrit le membre intéressé et le président du conseil d'administration.
IV. — Le membre du conseil d'administration intéressé informe, par lettre recommandée avec demande d'avis de réception, le président du conseil d'administration et l'autorité chargée du contrôle économique et financier dès qu'il a connaissance d'une convention à laquelle le I est applicable.
Ce membre ne peut pas assister à la délibération ni prendre part au vote et il n'est pas compté pour le calcul du quorum et de la majorité. Il s'abstient également de participer, en sa qualité de membre du conseil d'administration, à tous les actes relatifs à la négociation et à la conclusion de cette convention.

Article 10
Le conseil d'administration se réunit au moins deux fois par an à l'initiative de son président qui fixe l'ordre du jour. Il est également réuni par son président à la demande du ministre chargé de la culture, ou à celle d'un tiers de ses membres qui, dans ce cas, proposent l'ordre du jour de la séance.
En cas de vacance, d'absence ou d'empêchement du président, le conseil d'administration peut être convoqué par le directeur général délégué. Il est alors présidé par le secrétaire général du ministère chargé de la culture.
Le conseil d'administration ne peut valablement délibérer que si la moitié au moins des membres ou de leurs représentants sont présents. Si le quorum n'est pas atteint, le conseil est à nouveau convoqué sur le même ordre du jour dans un délai de quinze jours. Il délibère alors sans condition de quorum.
Les délibérations sont prises à la majorité des membres présents ou représentés. En cas de partage égal des voix, celle du président est prépondérante.
Les membres du conseil d'administration désignés aux 2° et 3° de l'article 7 peuvent donner, par écrit, mandat à un autre membre du conseil d'administration de les représenter à une séance. Les membres désignés au 3° ne peuvent donner mandat qu'à un autre membre du même collège. Chaque membre ne peut recevoir qu'un seul mandat.
Le directeur général délégué de l'établissement, l'autorité chargée du contrôle économique et financier et l'agent comptable assistent aux séances du conseil d'administration avec voix consultative.
Le président peut appeler à participer aux séances toute autre personne dont il juge la présence utile.

Article 11
Le conseil d'administration règle par ses délibérations les affaires de l'établissement.
Il délibère notamment sur :
1° La politique scientifique, culturelle, économique et commerciale de l'établissement, qui, dans le cadre des orientations fixées par l'Etat, comprend notamment le projet culturel, le programme des expositions temporaires, le programme d'action de la photothèque universelle et les orientations de la programmation des autres activités culturelles, de la programmation commerciale et des autres événements accueillis au Grand Palais ;
2° Le contrat pluriannuel avec l'Etat prévu à l'article 4 et le rapport de performance qui rend compte chaque année de

son exécution ;
3° Les grandes orientations en matière d'organisation et de fonctionnement de l'établissement ;
4° L'état prévisionnel des recettes et des dépenses et ses modifications ;
5° Le compte financier et l'affectation des résultats de l'exercice ainsi que, le cas échéant, les comptes consolidés ;
6° Les programmes de travaux pluriannuels d'aménagement, d'entretien, de grosses réparations et d'équipement de l'ensemble immobilier « Grand Palais » et de tout autre immeuble de l'Etat remis en dotation à l'établissement ou mis à sa disposition par convention d'utilisation ;
7° La politique tarifaire de l'établissement et celle applicable dans les musées nationaux non dotés de la personnalité juridique ainsi que, par dérogation aux articles L. 30 et R. 55 du code du domaine de l'Etat, les principes applicables aux redevances dues à raison des autorisations d'occupation temporaire des immeubles mentionnés à l'article 5 ;
8° L'octroi d'hypothèques, de cautions et d'autres garanties ;
9° Les prises, extensions ou cessions de participations, les créations de filiales et la participation à des groupements d'intérêt économique ou d'intérêt public, à des établissements publics de coopération culturelle ou à des associations ;
10° Les conditions générales d'emploi et de rémunération du personnel ;
11° Les baux, acquisitions et aliénations d'immeubles ;
12° Les conventions d'utilisation des immeubles conclues en application de l'article 5 ;
13° Les concessions, les autorisations d'occupation et d'exploitation du domaine et les délégations de service public accordées par l'établissement ;
14° Les conditions générales de passation des conventions et des autorisations d'occupation temporaire du domaine public mis à la disposition de l'établissement, autres que celles mentionnées aux 12° et 13°, et les catégories de ces conventions et autorisations qui, en raison de leur nature ou du montant financier engagé, doivent lui être soumises pour approbation et celles dont il délègue la responsabilité au président sous la condition que celui-ci rende compte des décisions qu'il a prises en vertu de cette délégation selon les modalités fixées par le conseil d'administration ;
15° L'acceptation ou le refus des dons et legs autres que ceux consistant en des œuvres destinées à prendre place dans les collections de l'Etat ;
16° L'exercice des actions en justice, les transactions et les abandons de créance ;
17° Son règlement intérieur, lequel peut prévoir les conditions dans lesquelles les membres du conseil d'administration peuvent participer à une séance dudit conseil par tous moyens de télécommunication permettant leur identification et garantissant leur participation effective aux débats et votes.
Le rapport annuel d'activité est présenté au conseil d'administration pour information.
Le conseil d'administration peut, dans les conditions qu'il détermine, déléguer au président certaines des attributions prévues au 11° en ce qui concerne les baux d'immeubles, au 9° en ce qui concerne les sociétés en participation ainsi qu'aux 13° et 16° du présent article.
Le président rend compte des décisions prises dans le cadre des délégations qui lui sont ainsi consenties, selon les modalités fixées par le conseil d'administration.
En cas d'urgence, les délibérations mentionnées au 15° peuvent être prises après consultation écrite, y compris par voie électronique, des membres du conseil d'administration. Ces décisions, prises selon les règles de majorité fixées à l'article 10, sont ratifiées par le conseil d'administration lors de sa plus prochaine séance.

Article 12
Les délibérations du conseil d'administration sont exécutoires de plein droit quinze jours après leur réception par les ministres chargés de la culture et du budget si aucun de ceux-ci n'y a fait opposition dans ce délai.
Toutefois, pour devenir exécutoires, les délibérations relatives au 12° de l'article 11 doivent faire l'objet d'une approbation conjointe des ministres chargés de la culture et du budget.

Article 13
Au titre de la direction de l'établissement public, le président :
1° Prépare les délibérations du conseil d'administration et en exécute les décisions ;
2° Est responsable de l'organisation administrative et a autorité sur les services de l'établissement et sur l'ensemble du personnel ; il recrute, affecte et gère les personnels ; il prépare et signe les accords collectifs et veille à leur bonne application ;
3° Est ordonnateur des recettes et des dépenses ; il peut créer des régies d'avances et des régies de recettes sur avis conforme de l'agent comptable et avec l'accord de l'autorité chargée du contrôle économique et financier dans les conditions prévues par le décret du 20 juillet 1992 susvisé ;
4° Peut prendre, en cas d'urgence et après approbation écrite de l'autorité chargée du contrôle économique et financier, des décisions modificatives du budget qui ne comportent ni accroissement du niveau autorisé des effectifs du personnel rémunéré par l'établissement ou du montant total des dépenses, ni réduction du montant total des recettes. Ces décisions doivent être ratifiées par le conseil d'administration lors de la première séance qui suit leur adoption ;
5° Arrête, dans le respect des délibérations du conseil d'administration, la programmation des activités culturelles et scientifiques et des publications de l'établissement ;

6° Conclut les baux et passe les actes d'acquisition et d'aliénation des immeubles, autorisés dans les conditions prévues à l'article 11 ;
7° Signe les conventions engageant l'établissement, ainsi que les autorisations d'occupation temporaire du domaine public mis à sa disposition ;
8° Fixe, dans le respect de la politique tarifaire définie par le conseil d'administration, les droits d'entrée et le prix des prestations et services rendus, ainsi que les redevances dues à raison des autorisations d'occupation temporaire des immeubles mentionnés à l'article 5 ;
9° Engage l'établissement dans les sociétés en participation dans les conditions prévues à l'article 11 ;
10° Représente l'établissement en justice et dans tous les actes de la vie civile ;
11° Conclut les transactions et passe les actes d'acquisition, d'échange et de vente d'immeubles, autorisés dans les conditions prévues à l'article 11 ;
12° Fixe le règlement intérieur de l'établissement ;
13° Rend compte de sa gestion au conseil d'administration.
Il peut, sauf pour ce qui concerne les actes visés aux 1°, 4° et 5° et dans les limites qu'il détermine, déléguer sa signature au directeur général délégué. Pour les actes autres que ceux effectués en tant que pouvoir adjudicateur, il peut également déléguer sa signature aux responsables des services de l'établissement et, en cas d'empêchement de ceux-ci, aux autres agents placés sous leur autorité.
En cas de vacance ou d'empêchement du président pour quelque cause que ce soit, les fonctions d'ordonnateur sont provisoirement exercées par le directeur général délégué pour l'exécution des recettes et des dépenses de l'établissement.

Article 14
Le directeur général délégué est nommé par le président de l'établissement.
Il est, sous l'autorité du président, chargé de l'administration et de la gestion de l'établissement.

Article 15
Un conseil d'orientation stratégique présidé par le président de l'établissement public est créé au sein de l'établissement public.
Il est consulté sur les orientations de la politique culturelle et scientifique de l'établissement, les activités de diffusion culturelle et les développements numériques et, à l'initiative de son président, sur toute question relative aux activités de l'établissement.
Il comprend, outre son président, quinze personnalités choisies en raison de leurs compétences scientifiques et culturelles pour une durée de trois ans renouvelable, dont cinq nommées par le ministre chargé de la culture et dix nommées par le président de l'établissement.
Deux de ces personnalités appartiennent au corps des conservateurs du patrimoine ou à celui des conservateurs généraux du patrimoine et quatre d'entre elles sont étrangères ou ont exercé leurs activités de façon significative à l'étranger.
Toute vacance, pour quelque cause que ce soit, du siège de l'une de ces personnalités donne lieu à remplacement pour la durée du mandat restant à courir.
Le directeur général délégué assiste aux séances. Le président peut appeler à assister aux séances toute autre personne dont il juge la présence utile. Le conseil d'administration est tenu informé de la teneur des avis lorsque ceux-ci portent sur une question qui relève de sa compétence.
Les fonctions de membre du conseil d'orientation ne sont pas rémunérées. Toutefois, leurs frais de déplacement ou de séjour peuvent être remboursés dans les conditions prévues par la réglementation applicable aux personnels civils de l'Etat.

CHAPITRE III : REGIME FINANCIER ET COMPTABLE

Article 16
L'établissement public est soumis au régime financier et comptable fixé par les articles 51 à 153 et 190 à 225 du décret du 29 décembre 1962 susvisé.
Il est soumis au contrôle économique et financier de l'Etat prévu par le décret du 26 mai 1955 susvisé.
L'agent comptable de l'établissement est nommé par arrêté conjoint du ministre chargé de la culture et du ministre chargé du budget.
Les attributions de l'autorité chargée du contrôle économique et financier et les modalités d'exercice de son contrôle sont précisées en tant que de besoin par arrêté conjoint du ministre chargé de la culture et du ministre chargé du budget.

Article 17
L'état prévisionnel des recettes et des dépenses est établi et s'exécute par année du 1er janvier au 31 décembre.

Article 18
L'établissement public est autorisé à placer ses fonds disponibles dans les conditions fixées par le ministre chargé du budget.

Article 19
Les ressources de l'établissement public comprennent :
1° Le produit des droits d'entrée, des visites accompagnées, et les autres recettes provenant de prestations d'aide à la visite, d'expositions et de manifestations artistiques et culturelles ;
2° Les recettes provenant de la diffusion des fonds photographiques mentionnés au 5° I du de l'article 2 ;
3° Le produit de ses opérations commerciales ;
4° Le produit des concessions d'activités ;
5° Le produit des concessions et des redevances d'occupation des immeubles appartenant à l'Etat dont il est doté ou qui sont mis à sa disposition et le montant des charges qu'il facture aux autres occupants du Grand Palais ;
6° Les rémunérations des services rendus et des prestations fournies ;
7° Les recettes de parrainage et de mécénat ;
8° Le produit des droits de prise de vue et de tournage ;
9° Les dons et legs ;
10° Le revenu des biens, fonds et valeurs ;
11° Les produits financiers résultant du placement de ses fonds ;
12° Le produit des cessions et participations ;
13° Le produit des aliénations ;
14° Le produit de l'exploitation des droits de propriété intellectuelle ;
15° Les subventions, avances, fonds de concours et autres contributions accordées par l'Etat, les collectivités territoriales et tout organisme public ou privé ;
16° Toute autre recette autorisée par les lois et règlements.

Article 20
Les charges de l'établissement public comprennent :
1° Les frais de personnel ;
2° Les frais d'équipement et de fonctionnement ;
3° Les dépenses d'aménagement, d'entretien, de grosses réparations et d'équipement des immeubles dont il a l'utilisation, ainsi que les dépenses d'acquisition de biens mobiliers et immobiliers ;
4° Les dépenses relatives à la présentation au public des biens culturels ;
5° L'achat de biens culturels pour le compte de l'Etat ;
6° Les impôts et contributions de toute nature ;
7° De façon générale, toutes dépenses nécessaires à l'accomplissement des missions de l'établissement.

CHAPITRE IV : DISPOSITIONS DIVERSES ET TRANSITOIRES

Article 21
Les biens mobiliers, corporels ou incorporels, appartenant à l'Etablissement public du Grand Palais des Champs-Elysées sont transférés de plein droit à l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées, en toute propriété et à titre gratuit.

Article 22
L'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées est substitué à l'Etablissement public du Grand Palais des Champs-Elysées dans tous les droits et obligations de cet établissement, y compris ceux issus des contrats et conventions passés pour l'accomplissement de ses missions et des contrats de travail.
Jusqu'à la signature de la convention d'utilisation prévue à l'article 5, l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées est également substitué à l'Etablissement public du Grand Palais des Champs-Elysées dans l'arrêté ayant remis l'ensemble immobilier du Grand Palais en dotation à cet établissement public.

Article 23
Jusqu'à la première réunion de son conseil d'administration, les dépenses et les recettes de l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées seront exécutées sur la base de l'état prévisionnel des recettes et des dépenses initial de 2011 de la Réunion des musées nationaux, tel qu'il aura été délibéré par le conseil d'administration de cet établissement.

Article 24

Les comptes financiers de l'Etablissement public du Grand Palais des Champs-Elysées relatifs à l'exercice 2010 et à la période courant du 1er janvier 2011 à la date de publication du présent décret sont établis par l'agent comptable de cet établissement en fonction à la même date.
Ils sont arrêtés par le conseil d'administration de l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées et rendus exécutoires dans les conditions prévues à l'article 12.

Article 25
Jusqu'à la première élection des membres mentionnés au 3° de l'article 7, dont la date est fixée par le président de l'établissement public et qui doit avoir lieu dans les trois mois qui suivent la publication du présent décret, le conseil d'administration siège valablement sans membres élus. Ceux-ci siègent dès leur élection et leur mandat prend fin à la même date que celui des membres nommés.

Article 26
La convention prévue au 3° du I de l'article 2 est conclue dans les six mois qui suivent la publication du présent décret.

Article 27
Dans toutes les dispositions réglementaires en vigueur :
1° Les mots : « Réunion des musées nationaux » et : « Etablissement public du Grand Palais des Champs-Elysées » sont remplacés par les mots : « Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées » ;
2° Les mots : « Administrateur général de la Réunion des musées nationaux » sont remplacés par les mots : « Président de l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées » ;
3° La référence au décret n° 90-1026 du 14 novembre 1990 relatif à la Réunion des musées nationaux et au décret n° 2007-97 du 25 janvier 2007 portant création de l'Etablissement public du Grand Palais des Champs-Elysées est remplacée par une référence au présent décret.

Article 28
Les dispositions du présent décret peuvent être modifiées par décret en Conseil d'Etat, à l'exception de celles de l'article 6 relatives aux conditions de nomination du président de l'établissement public.

Article 29
Les décrets n° 90-1026 du 14 novembre 1990 modifié relatif à la Réunion des musées nationaux et le décret n° 2007-97 du 25 janvier 2007 portant création de l'Etablissement public du Grand Palais des Champs-Elysées sont abrogés.
Le deuxième alinéa de l'article 3 de l'ordonnance n° 45-1546 du 13 juillet 1945 susvisée est abrogé.

Article 30
Le président du conseil d'administration de la Réunion des musées nationaux en fonction à la date de publication du présent décret exerce les fonctions de président de l'Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elysées jusqu'à la nomination prévue à l'article 6.

Article 31
Le Premier ministre, le ministre du budget, des comptes publics, de la fonction publique et de la réforme de l'Etat, porte-parole du Gouvernement, et le ministre de la culture et de la communication sont responsables, chacun en ce qui le concerne, de l'application du présent décret, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Fait à Paris, le 13 janvier 2011.
Nicolas Sarkozy
Par le Président de la République :
Le Premier ministre,
François Fillon
Le ministre de la culture
et de la communication,
Frédéric Mitterrand
Le ministre du budget, des comptes publics,
de la fonction publique et de la réforme de l'Etat,
porte-parole du Gouvernement,
François Baroin

Extraits d'un dossier d'appel à mécénat pour l'acquisition d'une Œuvre d'Intérêt Patrimonial Majeur (OIPM), Musée d'Orsay, 2008

Musée d'Orsay
LE FESTIN
Paul Cézanne

Paul Cézanne (Aix en Provence 1839 - Aix en Provence 1906)
Le Festin Vers 1867-1870 Huile sur toile 130 x 81 cm

L'urgence d'acquérir une œuvre exceptionnelle pour l'histoire de l'art
Le musée d'Orsay a aujourd'hui l'opportunité de faire une acquisition historique pour enrichir les collections nationales. Le Festin de Paul Cézanne est un tableau majeur pour l'histoire de l'art. Son classement comme œuvre d'intérêt patrimonial majeur par le ministère de la Culture permet d'offrir au mécène une réduction de 90 % du montant de son don. Son acquisition compléterait avantageusement plusieurs ensembles et ferait du musée d'Orsay la collection de référence pour cette période de l'artiste. Nous avons jusqu'à la fin de l'année 2008 pour rassembler les fonds nécessaires à cette opération de mécénat ambitieuse qui permettra de faire revenir cette œuvre insigne en France et de la présenter aux millions de visiteurs qui se pressent à Orsay chaque année. Nous souhaitons vivement vous associer à ce projet qui témoigne de la vitalité du musée par l'enrichissement de ses collections et par sa volonté de créer des partenariats forts et étroits avec des entreprises mécènes.

Le Festin de Paul Cézanne

Une œuvre essentielle à une période charnière de la carrière de l'artiste
Daté entre 1867 et 1870, Le Festin appartient à un ensemble d'œuvres de jeunesse de Cézanne, scènes d'imagination ardentes réalisées dans les années 1860-1870. Cézanne, alors âgé d'une trentaine d'années, est systématiquement refusé au Salon pendant toute la seconde moitié des années 1860. Il n'expose régulièrement qu'avec les impressionnistes à partir de 1874. Sa peinture des années 1860, marquée par le romantisme et une imagination visionnaire, connaît un changement fondamental au début des années 1870, fruit de ses contacts avec Pissarro et l'impressionnisme. Le Festin couronne les dix premières années de peinture de Cézanne. Le tableau se situe à un tournant de la carrière et de la peinture de l'artiste et compte certainement parmi les œuvres les plus ambitieuses de cette manière de jeunesse, comme le signalent son format, son iconographie complexe et ses multiples références aux maîtres du passé.

Une composition monumentale
Le format du Festin se recommande par sa monumentalité, préoccupation majeure du jeune Cézanne. Pour des tableaux du même type, c'est-à-dire des compositions de fantaisie, Cézanne opte à cette époque pour des formats plus modestes. Les tableaux comparables conservés au musée d'Orsay sont de format plus réduits et sont construits selon un schéma plus simple (La Femme étranglée). Les dimensions du Festin permettent à Cézanne de développer une composition virtuose au service d'une thématique toute personnelle.

Un sujet complexe, personnel et central dans l'œuvre de Cézanne
Autour d'une vaste table de banquet recouverte d'une nappe blanche, des convives parfois ivres, sont rassemblés. Certains se tiennent debout, d'autres sont assis. Le peintre mêle figures vêtues et nues. Aux corps enlacés parfois avec violence répondent les allers et venues des serviteurs portant

les amphores du festin. En traitant ce thème, Cézanne reprend un sujet répandu dans la littérature, le théâtre et la peinture de son temps. Il pourrait avoir pour source La Tentation de saint Antoine de Flaubert. A ce titre, Le Festin viendrait précisément faire écho à La Tentation de saint-Antoine, vers 1873-1873), conservé au musée d'Orsay. Le Festin, entre tradition et innovation Le Festin peut-être considéré comme une réponse à une peinture d'histoire « historiciste », même lorsqu'elle est modernisée par une exécution plus libre et par la dénonciation des vices contemporains comme dans le banquet fastueux des Romains de la décadence de Thomas Couture, clou du Salon de 1847 (musée d'Orsay). Le Festin de Cézanne prend également place hors du monde moderne, à rebours de ce qui constitue le programme de la Nouvelle Peinture de la fin des années 1860 (Manet, Monet,...). Il peut être à ce titre comparé avec Degas qui en 1867 peint Sémiramis (musée d'Orsay), avec pour point de départ la peinture d'histoire et les maîtres du passé. Le Festin engage un dialogue spectaculaire avec la tradition admirée par le jeune peintre : Delacroix, référence absolue des années de jeunesse (La Mort de Sardanapale, musée du Louvre ; Héliodore chassé du temple, église Saint Sulpice,), mais aussi Rubens, les Vénitiens, au premier rang desquels le Véronèse des Noces de Cana (musée du Louvre) et du Repas chez Levi (Venise, Accademia). Le Festin ne peut se comprendre sans les visites admiratives de Cézanne au musée du Louvre. 6 Si les coloris comme la composition offrent un écho direct aux Noces de Cana, Cézanne n'en construit pas moins une œuvre originale et profondément novatrice. Il ne cède ni au pastiche ni à la reconstitution, pour créer un espace improbable, où ne subsiste aucun repère spatial traditionnel (perspective accélérée et brutalement interrompue, architectures en déséquilibre...). Corps, architectures et drapés décoratifs emportés par un même pinceau véhément créent une fantasmagorie puissante, vertigineuse et audacieuse.

Le Festin, œuvre chère à Cézanne, exposée et remarquée chez Vollard en 1895

Très attaché à cette œuvre, Cézanne la conserve toute sa vie. Il choisit de la présenter pour la première fois au public en 1895 à l'occasion de son exposition chez Vollard. Cette manifestation essentielle marque le début de la reconnaissance si tardive de l'artiste. Le Festin y est particulièrement remarqué par le critique Gustave Geffroy, soutien important et clairvoyant de l'artiste qui en fera le portrait aujourd'hui à Orsay. Geffroy est impressionné par le « luxe de couleurs et un éclat de lumière inouïs ». Il ajoute que le tableau constitue « un point de départ capital de l'existence artistique ici exposée. Il dit nettement, brutalement, d'une affirmation farouche, les enthousiasmes et les amours de la jeunesse de Cézanne, son admiration compréhensive de Véronèse, Rubens, Delacroix. Ce n'est pas là une admiration servile, c'est une profession de foi, la déclaration d'un artiste nouveau qui prête serment à la peinture, au faste, à l'énergie. Il est respectueux des maîtres du passé, mais avec quelle ardeur il veut parler à son tour ! Il confesse son ambition par la violence qu'il exprime, par ce couple d'amants noués d'une si forte étreinte, par ce désordre rythmé de l'orgie, par la hautaine figure qui préside à cette mêlée d'instincts, par cette autre si robuste, installée au sommet, accoudée à la balustrade où des draperies se déploient joyeusement à l'air libre. »

Votre partenariat avec le musée d'Orsay

En permettant l'acquisition par l'Etat de cette œuvre d'intérêt patrimonial majeur, votre entreprise :

- permet le retour de ce chef d'œuvre en France et participe ainsi à la sauvegarde et à la protection du patrimoine national
- obtient d'une réduction fiscale de 90 %
- se positionne comme une entreprise responsable, citoyenne et engagée en faveur de la culture et des arts
- bénéficie de contreparties nombreuses et exclusives pour ses collaborateurs, ses clients et ses partenaires.

Budget d'acquisition : 10 millions d'euros
Votre entreprise a la possibilité de prendre en charge l'intégralité de l'acquisition ou de s'intégrer au sein d'une alliance de mécènes :

- Mécène exclusif : 10 millions d'euros soit 1 million d'euros après réduction fiscale de 90 %

ou

- Mécène associé : 5 millions d'euros soit 500 000 euros après réduction fiscale de 90 % / 2 millions d'euros soit 200 000 euros après réduction fiscale de 90 % / 1 million d'euros soit 100 000 euros après réduction fiscale de 90 %

NB. La réduction fiscale s'applique directement sur l'I.S. dû dans la limite de 0,5 % du CA avec la possibilité de reporter sur les cinq exercices suivants.

Les contreparties proposées

Une visibilité importante

- Mention du nom de votre entreprise sur le cartel de l'oeuvre
- Logo et mention du nom de votre entreprise sur :

les supports de communication presse (dossier de presse et communiqué de presse)
les cartons d'invitation

Un accès privilégié au musée d'Orsay

- Laissez-passer coupe-file à offrir à vos collaborateurs, vos clients et vos partenaires
- Cartes annuelles d'accès

Des opérations de relations publiques de prestige

- Soirée de remise officielle de l'œuvre, en présence du ministre de la Culture
- Des événements privés de tous formats : visites privées, dîners, cocktails, petit-déjeuners...

Conformément à la loi du 1er août 2003 sur le mécénat, votre entreprise bénéficie de contreparties valorisables à hauteur de 5 % de votre don. Vous pouvez ainsi bénéficier de mises à disposition d'espaces pour des événements privés ou de billets à tout moment, en puisant dans votre crédit de contreparties.

Nicolas Sarkozy, « Lettre de mission à Madame la ministre de la Culture et de la Communication », 1 août 2007

LE PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE
Paris, le 1 août 2007

Madame la Ministre

Tout au long de la campagne présidentielle, des engagements ont été pris dans le champ de vos compétences ministérielles. Il va de soi que nous attendons de vous que vous les teniez. L'objet de cette lettre de mission est de vous préciser les points qui, parmi ces engagements, nous paraissent prioritaires et sur lesquels nous vous demandons d'obtenir rapidement des résultats.

Après l'ère Malraux, un second cycle politique a conduit dans les années 1980 à une forte croissance des moyens d'intervention du ministère (budget, aides fiscales et réglementaires comme le prix unique du livre), permettant de soutenir des formes artistiques toujours plus nombreuses, et se traduisant par le lancement régulier de " grands projets ".

Les acquis de cette politique sont considérables : une offre artistique foisonnante, des musées et des monuments rénovés, un cinéma rivalisant avec la production internationale. Ces succès ne doivent cependant pas faire oublier les lacunes et les ratés : un déséquilibre persistant entre Paris et les régions, une politique d'addition de guichets et de projets au détriment de la cohérence d'ensemble, une prise en compte insuffisante des publics, et surtout l'échec de l'objectif de démocratisation culturelle. De fait, notre politique culturelle est l'une des moins redistributives de notre pays. Financée par l'argent de tous, elle ne bénéficie qu'à un tout petit nombre.

L'environnement dans lequel s'inscrit la politique culturelle est par ailleurs en pleine transformation. La révolution numérique crée une possibilité d'accès quasi infini aux œuvres de l'esprit, tout en menaçant gravement la création par les atteintes aux droits d'auteur et aux droits voisins qu'elle permet. Et les industries culturelles sont de leur côté à l'origine d'une part croissante de la richesse et de l'emploi.

L'heure d'un nouveau souffle pour notre politique culturelle est donc venue, celle d'adapter l'ambition d'André Malraux au XXIème siècle. Il vous revient de proposer les voies et moyens d'une politique culturelle nouvelle, audacieuse, soucieuse de favoriser l'égalité des chances, d'assurer aux artistes une juste rémunération de leur travail, de développer la création et nos industries culturelles, de s'adresser à tous les publics.

Nous souhaitons qu'avec le ministre de l'Education nationale, vous fassiez de l'éducation culturelle et artistique à l'école une priorité de votre action en faisant tomber, pour cela, la barrière qui s'est progressivement dressée entre le monde éducatif et le monde de la culture du fait de la séparation des deux ministères. L'école doit transmettre à tous les élèves les bases culturelles fondamentales leur permettant de connaître et d'aimer l'histoire, la langue et le patrimoine littéraire et artistique de notre pays - condition pour se sentir membres d'une même Nation -, de vivre en homme ou en femme libre, et d'apprécier, tout au long de leur vie, l'art, le spectacle, la littérature, et toutes les autres formes de pratiques culturelles. Nous pensons que la création d'un enseignement obligatoire d'histoire de l'art peut constituer le support de cette éducation culturelle qui fait aujourd'hui si cruellement défaut à nos enfants. Vous veillerez également à ce que tous les enfants, durant toute leur scolarité, puissent avoir une pratique artistique effective, en diversifiant les possibilités et en favorisant les pratiques collectives. Chaque établissement scolaire devra établir des liens privilégiés avec un établissement culturel. L'épreuve artistique au baccalauréat sera davantage valorisée. Enfin, vous encouragerez ceux de nos jeunes qui ont une activité artistique d'excellence tout en poursuivant une scolarité normale, par exemple en aménageant celle-ci et en facilitant leur accès aux grandes écoles ou leur réussite universitaire.

La mise en œuvre de cette politique d'éducation culturelle et artistique suppose un partenariat renouvelé et durable entre votre ministère et celui de l'Education nationale afin que les administrations et le monde de l'éducation se rapprochent de ceux de la culture. Avec le ministre de l'Education nationale, vous nous proposerez les modalités de ce partenariat pérenne, qui associera les collectivités locales.

L'accès aux œuvres de l'esprit passe aussi, de plus en plus, par la médiation audiovisuelle. A la télévision comme à l'école, la culture doit être davantage présente dans les programmes.

France Télévisions doit fortement affirmer son identité de service public à travers une offre culturelle plus dense, plus créative, plus audacieuse ; une offre qui marque une plus grande différence avec les chaînes privées ; une offre fondée

sur des programmes populaires de qualité aux heures de grande écoute. Un cahier des charges rénové sera rédigé pour encadrer les activités et préciser les identités des différentes chaînes de France Télévisions. Un certain nombre de synergies importantes, qui n'ont été que trop longtemps différées, doivent être mises en œuvre. Pour les permettre, vous expertiserez et nous proposerez les modifications souhaitables de structures.

Radio France devra également poursuivre sa modernisation et promouvoir la diversité éditoriale, culturelle et musicale. S'agissant des radios privées, vous dresserez avec le CSA un bilan des règles applicables en matière de quotas et proposerez des aménagements permettant d'améliorer l'exposition de toutes les musiques.

Quant à la révolution numérique, elle doit être l'occasion de conduire un public toujours plus nombreux vers le patrimoine culturel français et de langue française, et vers la création contemporaine. L'Etat peut l'encourager par la mise à disposition gratuite, sur Internet, du patrimoine public ou financé par des fonds publics, et par l'incitation à la diffusion numérique croissante de contenus culturels privilégiant des solutions innovantes, interactives et éducatives.

La gratuité des musées nationaux fait partie des engagements du projet présidentiel. Si elle est possible et réussie ailleurs, on ne voit pas pourquoi elle ne le serait pas en France. Celle-ci faisant toutefois l'objet de débats au sein du monde de la culture, vous conduirez d'abord une expérimentation de la gratuité avec un échantillon d'établissements, sans perte de recettes pour les musées concernés. Son objet sera d'en mesurer toutes les conséquences et de déterminer les conditions de réussite de sa généralisation.

Vous créerez à l'échelon de la France ou, mieux encore, à l'échelon de l'Union européenne, en profitant à cet effet de la présidence française de l'Union au second semestre de l'année 2008, un " pass culture " pour les jeunes, leur donnant un droit de visite gratuit aux musées et aux sites les plus remarquables du patrimoine français ou européen.

Vous vous appuierez sur des intermédiaires compétents pour faire venir à la culture des publics qui en sont aujourd'hui très éloignés et expertiserez la proposition d'un " chèque culture " remis aux familles pour leur permettre d'accéder aux équipements culturels de leur choix.

La démocratisation culturelle, c'est enfin veiller à ce que les aides publiques à la création favorisent une offre répondant aux attentes du public. Vous réformerez à cette fin les conditions d'attribution des aides en créant des commissions indépendantes d'attribution associant des experts, des artistes et des représentants du public. Vous exigerez de chaque structure subventionnée qu'elle rende compte de son action et de la popularité de ses interventions, vous leur fixerez des obligations de résultats et vous empêcherez la reconduction automatique des aides et des subventions. Dans le même esprit, et de manière alternative, vous examinerez dans quelle mesure le dispositif d'aide à la production cinématographique, qui repose en partie sur le succès public des œuvres subventionnées, pourrait être appliqué au théâtre, ce qui n'interdit pas de le moderniser par ailleurs.

Nous souhaitons conduire dans les plus brefs délais un plan de sauvetage de l'industrie musicale et, plus largement, de protection et de promotion des industries culturelles couvertes par les droits d'auteur et droits voisins. Ce plan devra être mené avec la ministre de l'Economie, des finances et de l'emploi, et s'appuyer sur trois volets : la montée en puissance d'une offre numérique diversifiée, bon marché et simple d'utilisation ; la prévention et la répression de la piraterie numérique ; l'aide à l'adaptation des structures et des modèles économiques des industries concernées. A cette fin, vous favoriserez la mise à disposition du public d'offres commerciales attractives de musique, de films et de toutes les formes de création enregistrée sur les nouveaux réseaux fixes et mobiles. La chronologie des médias doit poursuivre son adaptation. Vous inciterez les titulaires de catalogues à numériser leurs œuvres et à les distribuer sur tous les supports. Vous ferez de l'interopérabilité une priorité majeure. Parallèlement, vous rechercherez les voies et moyens pour conclure un accord interprofessionnel permettant de dissuader efficacement et de réprimer la contrefaçon de masse. Les solutions techniques existent, elles doivent être expérimentées et mises en œuvre. Vous nous proposerez les mesures d'accompagnement utiles à la sauvegarde et à la transition des industries culturelles vers de nouveaux modèles de développement et de croissance. A partir d'un bilan de la loi DADVSI, vous préparerez enfin les prochaines échéances législatives et communautaires. Notre pays doit être en position pionnière en Europe pour la défense des droits, la diffusion de contenus numériques, la promotion de l'interopérabilité et la responsabilité des acteurs de l'Internet.

Par ailleurs, vous prendrez les dispositions nécessaires pour permettre à la presse quotidienne de sortir de la crise qu'elle traverse depuis des années, en particulier en ce qui concerne le régime de sa distribution et son adaptation à l'univers numérique.

Nous vous demandons d'expertiser le projet de créer un centre de recherche et de collections permanentes dédié à l'histoire civile et militaire de la France. De même, en prévision des soixante-dix ans de l'appel du Général de Gaulle (2010), vous étudierez le projet d'un ambitieux mémorial de la résistance et de la France libre, en hommage à tous les

résistants. Leurs témoignages, histoires, récits et mémoires seraient collectés puis réunis dans l'enceinte d'un monument qui serait lui-même un geste architectural.

Vous appuierez l'effort de rationalisation des structures de la politique culturelle extérieure de la France demandé au ministre des Affaires étrangères et européennes, afin que cette politique gagne en cohérence, en visibilité et en impulsion. Vous étudierez les moyens de mieux déployer nos implantations culturelles à l'étranger en fonction de la nouvelle géographie des zones d'influence et de création dans le monde, et des conséquences de l'intégration européenne sur l'étendue de notre réseau diplomatique et consulaire.

A partir d'une étude définissant nos objectifs selon les différentes parties du monde, vous élaborerez un schéma de réorganisation et de rationalisation des instruments de la politique audiovisuelle extérieure de la France pour une présence audiovisuelle plus forte, plus cohérente, plus ambitieuse, plus efficace.

De même, nous voulons que la France joue un rôle majeur dans l'accueil et la formation des futures élites culturelles et artistiques des pays étrangers. En lien avec le ministre de l'Immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du codéveloppement et la ministre de l'Enseignement supérieur et de la recherche, vous prendrez les dispositions nécessaires pour les attirer en France et créer des liens étroits et durables entre ces élites et nos artistes. Par ailleurs, vous rechercherez des collaborations européennes et internationales dans le domaine de l'enseignement artistique supérieur.

C'est pourquoi vous prendrez toutes les dispositions nécessaires pour donner à nos industries culturelles les meilleures chances de se développer ou de se renforcer, et, à l'image du cinéma français dont le succès est incontestable, ou de la politique du livre qui globalement remplit ses objectifs, vous consoliderez l'action des pouvoirs publics au service de l'indépendance et de la prospérité de ces industries.

Dans le cadre d'une renégociation de la sixième directive TVA, qui sera pilotée par la ministre de l'Economie, des finances et de l'emploi, vous vous efforcerez d'obtenir le droit pour notre pays d'appliquer un taux de TVA réduit à l'ensemble de nos biens culturels, dans l'univers physique comme sur les réseaux.

A l'issue d'une réflexion stratégique associant tous les acteurs et couvrant tous les sujets, vous nous proposerez, avec la ministre de l'Economie, des finances et de l'emploi, une remise à plat des dispositions législatives et réglementaires qui s'appliquent au secteur de l'audiovisuel. En tenant compte de la nouvelle donne du marché comme des exigences de la création, l'objectif doit être de supprimer les incohérences croissantes de la législation actuelle et de permettre l'émergence de groupes de communication audiovisuelle français de premier plan, capables de structurer une industrie française puissante des contenus et d'affronter les nouveaux défis liés à la multiplication des canaux de distribution.

Vous accorderez une attention particulière aux arts numériques interactifs. La France dispose d'un capital humain très recherché et de sociétés créatives dans le domaine du jeu vidéo et nous souhaitons que ce secteur soit intégré dans vos priorités.

Vous prendrez les dispositions nécessaires pour redresser rapidement le marché de l'art français. Vous analyserez notamment sa situation juridique et fiscale (TVA, droit de suite…) au regard de la situation dans les autres pays, et ferez des propositions d'amélioration. Vous examinerez les raisons qui freinent la reconnaissance des talents français à l'étranger. Vous étudierez la pertinence de l'organisation des commandes d'art (FNAC et FRAC) et engagerez une réflexion sur la possibilité pour les opérateurs publics d'aliéner des œuvres de leurs collections, sans compromettre naturellement le patrimoine de la Nation, mais au contraire dans le souci de le valoriser au mieux.

Enfin, vous nous proposerez un pilotage rénové de l'organisation de la profession d'architecte et de son enseignement et vous veillerez à favoriser la diffusion de l'architecture contemporaine et sa prise en compte dans les programmes d'urbanisme et de construction.

Réussir les réformes attendues par les Français et cesser la spirale de l'endettement ne sont nullement inconciliables, mais sont au contraire deux objectifs complémentaires dès lors qu'il est décidé d'abandonner les politiques qui ne marchent pas au profit de politiques qui marchent. Répartir la pénurie est aussi lâche et inefficace que laisser courir la dette publique. Si nous voulons modifier en profondeur les structures et les modes d'intervention des administrations publiques, c'est pour que chaque euro dépensé soit un euro utile et que le potentiel humain inestimable de notre administration soit beaucoup mieux valorisé.

Dès cet été, une révision générale des politiques publiques, à l'instar de celle réalisée par le Canada au milieu des années 90, sera donc entreprise. Elle sera conduite, sous notre autorité, par le Secrétaire général de la Présidence de la

République, le Directeur du cabinet du Premier ministre, le ministre du Budget, des comptes publics et de la fonction publique, le secrétaire d'Etat chargé de la Prospective et de l'évaluation des politiques publiques, ainsi que des personnalités qualifiées issues du secteur public et du secteur privé, et des parlementaires. L'objet de cette révision générale des politiques publiques sera de passer en revue, avec la collaboration, naturellement, des ministres concernés, chacune des politiques publiques et des interventions mises en œuvre par les administrations publiques, d'en évaluer les résultats et de décider des réformes nécessaires pour améliorer la qualité du service rendu aux Français, le rendre plus efficace et moins coûteux, et surtout réallouer les moyens publics des politiques inutiles ou inefficaces au profit des politiques qui sont nécessaires et que nous voulons entreprendre ou approfondir. C'est dans le cadre de cette révision générale que sera mis en œuvre l'engagement présidentiel d'embaucher un fonctionnaire pour deux partant à la retraite et que nos objectifs de finances publiques sur cinq ans seront poursuivis et atteints (réduction de la dette publique à moins de 60% du PIB, équilibre budgétaire, baisse aussi rapide que possible des prélèvements obligatoires avec l'objectif d'une réduction de quatre points sur dix ans).

Nous vous demandons de vous impliquer personnellement et sans réserve dans cet exercice qui ne saurait remettre aucunement en cause la mission que la présente lettre vous confie. Les premières grandes réformes issues de la révision générale des politiques publiques interviendront dès la préparation des budgets pour 2008. Nous insistons sur le fait qu'un bon ministre ne se reconnaîtra pas à la progression de ses crédits, mais à ses résultats et à sa contribution à la réalisation du projet présidentiel, y compris sur le plan financier.

Nous ferons le point d'ici un an de l'avancement de votre mission et des inflexions qu'il convient, le cas échéant, de lui apporter.

En vous renouvelant notre confiance, nous vous prions d'agréer, Madame la Ministre, l'expression de nos respectueux hommages.

Le Président de la République, Nicolas Sarkozy
Le Premier ministre, François Fillon