

---

# Le musée en tant qu'institution : de l'étatisme au populisme démocratique

---

Raymond Montpetit  
*Directeur de la maîtrise en muséologie*  
*Université du Québec à Montréal*

L'histoire des musées, depuis l'époque des premiers cabinets particuliers et des premières grandes collections privées, est pour une bonne part, celle de leur institutionnalisation progressive. En effet, d'abord rassemblées sous l'égide de la passion de quelques-uns, les collections d'artefacts naturels et culturels en vinrent à être vues comme un patrimoine collectif, comme quelque chose que tous avaient intérêt à contempler. L'accès à ce patrimoine était encouragé, soit pour le simple plaisir de voir, soit, dans un but plus pragmatique, pour s'en inspirer dans la production des biens matériels ou culturels contemporains; mais toujours, les promoteurs des musées mettaient de l'avant le fait que tous les visiteurs, en parcourant les salles d'exposition, tireraient un sentiment de fierté à l'égard du pays dont la puissance et le rayonnement permettent d'accumuler tant de choses merveilleuses et de les exhiber dans ces nouveaux musées publics.

Le thème général « musée et institution » m'incite d'abord à un effort de définition. Qu'est-ce que le musée en tant qu'institution? Qu'apprend-on à son sujet, quand on cherche à penser son caractère institutionnel? Et, si le musée est bien une institution, à quoi sert-il et quel est son mandat?

Commençons par trois remarques. D'abord, la définition d'un musée, de son rôle, de ce que le public va y faire et de ce qu'il peut en tirer, bref la définition du fonctionnement institutionnel d'un

musée dans la société, n'est clairement établie ni dans l'opinion publique ni parmi les gens de musées eux-mêmes. Les musées d'aujourd'hui diffèrent, à plusieurs titres, de ceux d'hier; de plus, les divers types de musées ont évolué différemment pour nous placer maintenant devant une grande variété de musées, chacun exigeant des visiteurs des comportements différents.

Deuxième remarque, les musées, pas plus que les autres institutions, ne peuvent seuls définir leur place et leur fonction; celles-ci résultent plutôt d'un jeu de forces complexes, qui s'exerce dans la dynamique sociale d'ensemble à laquelle les musées, comme les autres organisations, sont soumis. Une analyse du musée doit donc prendre en considération plusieurs questions plus larges, concernant entre autres choses le statut des savoirs et leur diffusion dans une société donnée et le rapport difficile que le présent entretient avec les héritages du passé.

Enfin, troisième constat, le diagnostic porté sur l'institution qu'est le musée varie en fonction des appartenances idéologiques de ceux qui le prononcent. Porteur et diffuseur des valeurs sociales, le musée, à gauche, est presque toujours soupçonné de compromissions inacceptables avec les pouvoirs qui maintiennent des privilèges acquis et un ordre social peu désirable pour le bonheur de la majorité.

À cause de leurs origines sociales et politiques, donc de leurs fondements, les musées ne peuvent que s'opposer au changement et les muséologues ont tout intérêt à maintenir le *statu quo* [...] les musées font plus qu'incarner des valeurs établies, solidement enracinées; ils en sont également les propagateurs (Cameron, 1992: 11).

À droite, le musée est au contraire vu comme un instrument travaillant au profit de la société et répandant, conformément à l'idéal démocratique, le savoir et la culture auprès de tous les citoyens qui le visitent. Aussi, penser le caractère institutionnel du musée nécessite de maintenir cette double lecture, de ne pas perdre de vue que le musée est bien un des lieux de cet enjeu: conservant le passé de la culture, il encourage un certain « conservatisme » en érigeant ces témoins en exemples, mais ce faisant, il devient en période de mutation, la cible de ceux qui font le procès de la société et veulent la réformer et la transformer.

\* \* \*

Sociologues, anthropologues, philosophes et politologues ont donné de nombreuses définitions de la notion d'institution, faisant

ressortir comment elle joue un rôle majeur dans la régulation et dans la perpétuation des modes de vie de la société moderne. Regardons certaines de ces définitions, pour ensuite examiner ce qu'elles deviennent dans le champ spécifique de la muséologie.

Plusieurs reconnaissent à la notion d'institution, un aspect comportemental et un second aspect, qui relève plus de l'organisation sociale. Voici la définition que donne Henri Pratt Fairchild (1967 : 157) et qui illustre bien ce double sens :

*Institution. (1) An enduring, complex, integrated, organized behavior pattern through which social control is exerted and by means of which the fundamental social desires or needs are met.*

*(2) An organisation of a public, or semi-public character involving a directive body, and usually a building or physical establishment of some sort, designated to serve some socially recognized and authorized end. In this category fall such units as colleges and universities, orphan asylums, hospitals, almshouses, etc.*

L'auteur ajoute cette définition de l'institution sociale :

*Social institution. The sum total of the patterns, relations, processes, and material instruments built up around any major social interest. Any particular institution may include traditions, mores, laws, functionaries, conventions, along with such physical instruments as buildings, machines, communication devices, etc. The more generally recognized social institutions are the family, the church or religion, the school or education, the state, business, and such minor items as recreation, art, etc. Institutions are the major components of culture.*

Le *Dictionnaire de la sociologie* (1993 : 123-124) définit ainsi la notion :

*Institution. Une composante concrète de la vie réelle [qui] consiste en un ensemble complexe de valeurs, de normes et d'usages partagés par un certain nombre d'individus. [...] On peut d'après lui [T. Parson], définir comme institution toutes les activités régies par des anticipations stables et réciproques entre les acteurs entrant en interaction. [...]*

Les institutions sont des systèmes normatifs, auxquels le premier apprentissage ne peut initier une fois pour toutes.

Il faut donc souligner l'importance des notions de socialisation et d'intériorisation de la règle. C'est pourquoi il est juste de mentionner que « la théorie de l'institution fonctionne en alternative avec la théorie de la lutte des classes ». Elle n'est pas antagonique avec elle.

L'institution a trait aux normes, aux comportements réglés et à leur intériorisation par les sujets : une telle intériorisation concerne à la fois le savoir et l'agir de chacun.

Dans nos sociétés, institutions et culture vont donc de pair, une large part de nos comportements, de nos attitudes et de nos croyances est forgée dans le creuset d'institutions qui les perpétuent et les transmettent. Aussi, quand un organisme comme l'ICOM (Conseil international des musées) adopte une définition officielle du musée, le mot « institution » y figure d'entrée de jeu :

Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait 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 (*Statuts*, art. 2.1).

Une fois établi que le musée est une institution, il est intéressant de le situer parmi les autres institutions, car elles sont diverses dans leurs fonctions. En effet, on distingue ainsi des « institutions régulatrices », qui agissent au niveau plus abstrait des mentalités et déterminent les comportements socialement acceptables, et les « institutions opérationnelles », qui offrent directement des services spécifiques à des usagers qui les utilisent. Ces institutions opérationnelles répondent explicitement à ce qu'une société définit comme étant un de ses besoins ; elles sont établies pour fournir ce service et remplir cette fonction.

On peut identifier différentes catégories d'institutions selon le genre de service qu'elles rendent et d'opération qu'elles mènent : ainsi parle-t-on, par exemple, et cela est intéressant pour qui pense aux musées, d'« institutions curatives » ou « thérapeutiques » (*remedial institutions*), pour désigner ces institutions qui s'adressent à des maux sociaux et tentent d'y apporter des correctifs. Voici la définition de ces institutions opératives curatives :

*A culture complex in which the major purpose is to correct maladjustments or to achieve more adequate adjustments, and in which a building or a system of buildings plays a major and central rôle. Examples are hospitals, jails, old people's homes, orphanages, and the like (Fairchild, 1967).*

Le mandat institutionnel confié au musée le place à la croisée des chemins ; certains de ses objectifs sont éducatifs, comme ceux que poursuivent l'école ou la bibliothèque publique, d'autres l'amènent dans la proximité de ces institutions curatives, qui se proposent d'agir sur les comportements et de remédier, par leurs actions, à certains maux et désordres sociaux perçus par les dirigeants, et sur lesquels elles veulent agir.

La définition du musée selon l'ICOM en fait une institution « au service de la société et de son développement », mettant ainsi en lumière le fait que le musée puisse devenir un enjeu quand différents projets sociaux se disputent l'avenir de la collectivité. Ce n'est pas un hasard, par exemple, qu'en période de néo-conservatisme, cette idée de « développement social » puisse inquiéter. Ainsi, en 1984, dans l'Angleterre du thatcherisme, la définition de l'ICOM a été revue et abrégée par l'Association des musées britanniques, pour biffer cette allusion au social et ne retenir qu'une définition descriptive qui énumère les fonctions internes du musée :

*A museum is an institution which collects, documents, preserves, exhibits and interprets material evidence and associated information for the public benefit (Boylan, 1992: 12).*

Si le musée n'est plus ici défini comme étant au service du développement social, on constate qu'il n'en demeure pas moins le serviteur de la vision politique de ceux qui le définissent.

Pour mieux saisir le fonctionnement institutionnel du musée, je voudrais le comparer à ces autres institutions qui offrent des collections au public.

## LA BIBLIOTHÈQUE ET LE MUSÉE

La comparaison bibliothèque/musée permet de mieux cerner la difficulté de définir avec précision le besoin auquel répond le musée. En effet, contrairement aux bibliothèques, ce que font et ce que sont les musées dans notre société n'est pas évident. Je retiendrai trois éléments aux fins de cette comparaison : la désignation, les usages et les usagers.

### La désignation

Sauf exception, toutes les bibliothèques disent bien leur nom, leur appellation de « bibliothèque » est explicite et bien contrôlée. Les bibliothèques peuvent être qualifiées de « nationales », de « scolaires » ou de « municipales », être générales ou spécialisées, mais jamais elles ne se présentent comme des « centres livresques », des « imprimatorium », des « liberdômes » ou des « maisons gutenberguiennes ».

Force est de constater que dans le monde des musées, tous ne disent pas leur nom ni ne l'affichent dans leur intitulé. Plusieurs lieux muséaux ont préféré avoir recours à une autre désignation que celle de « musée », comme si ce nom nuisait à leur image parce que trop... trop quoi? – trop traditionnel, trop terne, trop marqué par le passé, pas assez dans le coup, pas capable de refléter les muséographies nouvelles qui étaient les leurs et qui les séparaient de ce que le musée a longtemps été, et que le mot lui-même connotait trop.

Le fait que les musées se présentent socialement sous plusieurs appellations ne facilite pas la caractérisation d'une place précise ni la saisie d'une définition. Cette multiplicité de désignations suggère que toutes ces institutions ne cherchent peut-être pas à occuper, auprès des publics, un même lieu.

## Les usages

Au-delà de la diversité des appellations, qui fait que les musées ne portent pas toujours ce nom, il y a aussi l'hétérogénéité des expériences et des usages qu'ils rendent possibles. Ici aussi, la réalité muséale contraste avec celle des bibliothèques. En entrant dans une bibliothèque, je sais à quoi m'attendre: le protocole, qui prévaut à son utilisation et qui règle la relation avec les usagers, est partout le même *grosso modo*. Il y a d'une part, la zone d'information et de références, qui permet de connaître les livres en bibliothèque et, d'autre part, les rayons, la collection de livres à emprunter. Dans les institutions muséales, rien de pareil: l'usage qu'est la visite emprunte une grande variété de formes, plus ou moins contraignantes, plus ou moins inédites et participatoires. Du point de vue des visiteurs, les expériences offertes et vécues dans ces divers lieux varient tellement, que peu de gens les ressentent toutes comme similaires et relevant d'un domaine « muséologique » unique.

Il faut en effet s'élever à un assez grand degré d'abstraction pour saisir le dénominateur commun qui regroupe sous une même définition – comme celle de l'ICOM déjà citée et bien connue – des lieux aussi divers qu'une maison ancienne meublée, un musée d'art contemporain, un parc naturel, un musée d'histoire, un centre de sciences, un zoo ou un aquarium, un site historique ou archéologique, etc.

Un musée se définit donc par ses fonctions et par ce que fait son personnel; mais du côté des visiteurs et de leur expérience de

ces lieux, seul est apparent le mixte variable de communication-exposition-interprétation-animation-éducation, auquel on les expose et qui compose une gamme de visites bien différentes les unes des autres.

La résultante qu'est l'expérience de musée se vit sous le signe de l'hétérogénéité et de la multiplicité. Certains lieux semblent exiger une attitude minimaliste – on a parlé à leur sujet du « musée-temple » –, on y déambule tranquillement, dans un quasi-silence respectueux, examinant lentement les objets montrés, répétant ce même comportement, de salle en salle. Mais ailleurs, dans les « musées-laboratoires » ou dans les « musées-spectacles », on pénètre dans des espaces divers et surprenants, on s'exclame, on expérimente et on participe, on assiste à du théâtre, on joue, on voit du cinéma et on actionne des gadgets technologiques. Certes, partout des choses sont données à voir, mais selon des mises en scène, des environnements et des protocoles de mise en contact très différents, qui réclament en retour des modes d'appropriation très variés de la part des visiteurs.

Si la bibliothèque impose un comportement spécifique et permet toujours de consulter, d'emprunter et de lire, l'offre émanant des musées est plus hétéroclite et ambiguë. Les musées peuvent exiger de leurs visiteurs toute une gamme d'actions pour bien profiter de ce qu'ils offrent. Il est d'ailleurs fort possible d'aimer fréquenter tel type de musées, mais pas tel autre, tellement les visites et les usages diffèrent.

Aucune règle ou protocole ne fixent donc précisément le mode de relation selon lequel les contenus de l'expérience muséale seront livrés. Ce que l'on fait dans ces lieux reconnus comme musées n'est pas défini clairement au préalable, cela varie d'un musée à un autre, et même d'une salle ou d'une exposition à une autre, dans un même musée.

Autrement dit, quand on va au musée, on ne joue pas partout à la même chose. C'est pourquoi, certains musées peuvent être très populaires auprès du grand public, alors que le dispositif d'autres suggère qu'ils sont destinés à ne s'adresser qu'à un cercle relativement restreint d'initiés.

Mais si « on ne joue pas à la même chose », à un autre niveau, peut-être se soumet-on à une même dramaturgie, qui est toujours la mise en scène par les pouvoirs d'un certain savoir. J'y reviendrai, après avoir dit un mot du dernier point de la comparaison bibliothèque/musée, celui des usagers.

## Les usagers

Quand quelqu'un entre dans une bibliothèque, tout l'environnement, le dispositif et les interactions personnelles s'adressent à lui en tant que « lecteur » potentiel. Ce n'est qu'à titre de lecteur qu'on l'interpelle, car c'est à ce seul besoin spécifique que le lieu peut répondre.

À quel titre les musées s'adressent-ils à ceux qui les fréquentent? À quels besoins viennent-ils répondre? Comment le musée définit-il ceux qui s'y rendent?

Le vocabulaire fluctue: sont-ils des usagers, des visiteurs, des spectateurs, des amateurs, des curieux, des studieux, des vacanciers, des touristes, voire des consommateurs? Autant ce sont des « lecteurs » qui fréquentent les bibliothèques, autant est bien cernable la compétence qui est requise d'eux pour pouvoir tirer profit de cet équipement culturel, autant la diversité de l'expérience muséale rend difficile de préciser à quel titre on fréquente les musées et ce qu'on en retire, ou encore, « à quoi exactement on nous expose ».

On pourrait ici se référer à l'histoire, retracer les rôles et les missions qui ont été confiés aux musées d'art, de sciences, d'ethnologie ou d'histoire et faire l'examen de ce que les promoteurs ont dit que les musées accomplissaient. La constante est presque toujours que le musée doit s'adresser à tous, connaisseurs et gens du grand public, comme l'écrivait déjà, en 1790, le ministre français Jean-Marie Roland (1992: 31):

Le Muséum n'est pas exclusivement un lieu d'études. Il faut qu'il intéresse les *amateurs* sans cesser d'amuser les *curieux*. C'est le bien de tout le monde. Tout le monde a le droit d'en jouir. C'est à vous de mettre cette jouissance le plus à la portée de tout le monde.

Il est important de remarquer que cette conception dédouble le public du musée: d'une part, il y a les amateurs, au sens de « ceux qui aiment et connaissent » les objets exhibés au musée; ceux qui y viennent dans une perspective d'études, pour analyser les spécimens qu'ils collectionnent souvent eux-mêmes; d'autre part, il y a « les curieux », ceux qui ne viennent au musée qu'occasionnellement, déambulant parmi les collections, sans y rechercher autre chose qu'une forme de loisir. Le musée, en concevant ainsi la dualité de ses publics, définit son action comme une opération sur deux niveaux. En premier lieu, il agit dans l'ordre du savoir et se prête aux recherches de certains connaisseurs qui poursuivent « le vrai »; c'est



la dimension scientifique de l'institution, qui regroupe autour des objets, des spécialistes de la discipline concernée : historiens, botanistes, anthropologues, historiens de l'art, etc. En second lieu, le musée contribue moins au savoir et à sa production qu'à une diffusion plus large et floue qui atteint les visiteurs « curieux » ; il tient alors, à l'intention du grand public et à l'occasion des choses montrées, un discours moins net, qui est davantage de conviction et axé sur des valeurs que fondé sur une connaissance aux hypothèses partagées et vérifiables.

Un tel discours relève des idéologies ; il est ancré dans la pragmatique de la communication muséologique elle-même et se fonde sur le type de relation qu'une telle institution prestigieuse impose d'autorité au public qui la visite. La monstration d'objets est alors reprise et mise au service d'une démonstration – au double sens d'une explication et d'une démonstration de force – qui prend appui sur les artefacts exposés, mais d'une autre façon que ne le fait le savoir. L'analyse et l'étude font place à l'admiration ; en effet, dans cette logique, les caractéristiques des artefacts eux-mêmes comptent moins que l'effet d'ensemble de leur cumul en ce lieu de visibilité publique.

Ce qui est diffusément communiqué aux curieux résulte de la mise en scène « expositionnelle » elle-même, par laquelle tous ces objets sont détenus et exposés. La « leçon de chose » conserve la généralité d'une impression globale – elle émane du musée comme un dispositif particulier de diffusion – plutôt que d'une étude comparative des artefacts colligés. Ce message affirme la supériorité d'un État (et de ses institutions) capable de regrouper ainsi des merveilles naturelles et culturelles provenant, dans les meilleurs cas, des quatre coins du monde. Il dit aussi le bonheur de ceux qui ont la chance d'être citoyens d'une telle nation et admis dans ces « temples ». Les collections réunies témoignent du bien-fondé des choix politiques qui sont faits par ceux qui veillent au « bien commun » de la collectivité.

Chaque contexte historique a mis de l'avant, à travers le temps, les bénéfices particuliers que l'utilisateur et la collectivité tireraient de la présence des musées et chaque fois, on constate que les musées sont présentés comme faisant partie des solutions aux principaux problèmes sociaux de l'heure ; on les définit comme « efficaces » pour contribuer à remédier à un problème et à rendre la société plus fonctionnelle. C'est en ce sens que j'ai évoqué, au début, le rôle d'institution curative que joue le musée : il contribue à la fois aux

recherches que mènent les studieux et à l'atteinte d'objectifs sociaux que requiert l'organisation de la vie collective.

Le musée prend place dans plusieurs stratégies sociales dirigées vers le grand public. On a dit, par exemple, « qu'il stimule la fierté nationale » et « la participation à la culture universelle », qu'il permet « l'apprentissage de la liberté » et « l'imitation des vertus des grands hommes », qu'il « procure du plaisir aux connaisseurs cultivés », « fournit des modèles aux artistes », et « élève l'âme des moins favorisés et des moins instruits ». Favorisant la « prise de conscience des progrès et de la supériorité de la civilisation occidentale », le musée serait capable d'inculquer des « leçons de patriotisme » aptes à intégrer les immigrants récents aux valeurs fondamentales de leur société d'accueil. Aujourd'hui, dans un pays d'immigration comme le Canada, où une politique multiculturelle est en vigueur, le mandat de plusieurs musées mise moins sur l'assimilation des arrivants que sur l'affirmation que leur programmation favorise le multiculturalisme et la compréhension interculturelle, donc la tolérance et l'ouverture envers les autres communautés culturelles.

L'importance de cette dimension publique du musée a considérablement modifié l'aménagement de ces institutions. Nous sommes passés d'un musée où l'ordonnance spatiale des objets était dictée par les catégories qui servaient à classifier les collections, à un musée divisé en deux types distincts d'espace: d'une part, les « réserves », où les collections sont rangées et, de l'autre, les salles d'exposition, où elles sont montrées au public. Si des catégories analytiques et disciplinaires peuvent encore guider la disposition des objets dans les réserves où ne pénètrent que des spécialistes et des chercheurs, l'exposition montre les objets de collection qu'elle retient selon une tout autre logique, narrative plus que disciplinaire, et fondée sur les impératifs d'une communication efficace avec le public.

Ainsi, la double nature « connaisseur/grand public » de ceux qui fréquentent le musée donne-t-elle lieu à un dédoublement des espaces et des logiques dominantes. Un de ceux qui ont conceptualisé ce modèle est le célèbre anthropologue Franz Boas (1985: 90-91):

*Believing as he did that the major purpose of a large museum was to accumulate the artifactual base for scholarship, and that, on the other hand, the exhibits were primarily for the general viewer, Boas thought that « the line between the exhibition halls open to the general public and the study collections open to students should be drawn much more sharply*

*than is generally done. [...] In planning a museum, I should be inclined to arrange a series of exhibition halls for the public on the ground floor [...]. Above these I should arrange a number of halls with lower ceilings for study collections, but accessible to the public. Here the cases can be placed close together; and systematic arrangement would be the prime object, not attractive exhibitions.*

L'identification et l'exposition des spécimens sont faites selon deux logiques tributaires: les exigences des « connaisseurs » et les besoins et les attentes moins spécifiques du grand public. Un système propice aux recherches domine dans les réserves; un arrangement attrayant, capable de retenir l'attention de tous, règle les salles d'exposition.

Une seconde institution est souvent mise en comparaison avec le musée, surtout par ceux qui en font la critique: il s'agit des prisons qui, à leur façon, aménagent aussi un espace clos de visibilité, de cumul, de répartition et de contrôle.

## LA PRISON ET LE MUSÉE

Comme le musée, la prison instaure un rapport localisé entre le voir, le savoir et le pouvoir: elle est un lieu de renfermement, de classement et de distribution.

Nous essayons de poser le problème fondamental du musée, intéressé par les questions du rassemblement et de la localisation. À cet égard, nous n'hésitons pas à rapprocher cette institution en plein essor (le musée), des autres, non moins secouées, – l'hôpital, la prison, l'école, la caserne, l'hospice, les HLM, bref tous les bâtiments de l'enfermement et de la ségrégation. Ils s'influencent d'ailleurs les uns les autres. [...] On discerne partout, à travers ces « implantations », la violence de la séquestration, de la réduction et même de la mort (Dagognet, 1984: 11)<sup>1</sup>.

Plusieurs penseurs ont fait jouer la comparaison musée/prison, en comparant le lieu muséal à ce lieu d'enfermement, qui tient prisonniers des objets faits pour être ailleurs.

Un des plus célèbres dénonciateurs de ce grand déplacement par lequel les musées font passer dans leurs collections des œuvres

1. Il ajoute aussi: « Nous connaissons d'autres institutions ou pratiques de la collection et de l'enfermement: l'asile, l'hôpital, la prison, l'école, la caserne, etc. Or, le musée les réunit toutes » (p. 31).

d'art qui remplissaient, ailleurs dans l'espace social, une fonction symbolique utile, est Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1989: 47). Pour lui, la décontextualisation des œuvres les transforme et met à mort leurs significations culturelles véritables:

Cessez surtout de nous vanter l'ordre et l'arrangement qui règnent dans ces ateliers de démolition. À quelle triste destinée condamnez-vous les Arts, si leurs produits ne doivent plus se lier à aucun des besoins de la société, si des systèmes prétendus philosophiques leur ferment toutes les carrières de l'imagination, les privent de tous ces emplois que leur préparaient les croyances religieuses, les douces affections sociales, les consolants prestiges de la vanité humaine.

De Quincy constate que le musée modifie la perception des œuvres et la relation qu'on entretient avec elles; il ne permet la contemplation des œuvres qu'en adoptant l'attitude des « studieux » ou celle des « curieux », mais à son avis, ni l'étude ni la simple curiosité ne constituent une façon adéquate d'entrer en contact avec les œuvres et de les bien percevoir :

Les beaux ouvrages de l'Art, ceux qui furent produits par le sentiment profond de leur accord avec leur destination, sont ceux qui perdent le plus, à être condamnés au rôle inactif qui les attend dans les cabinets. Ceux qui parlaient le plus à l'Âme et à l'imagination, sont ceux qui deviennent le plus muets pour elles. [...] Tout ici [au musée] vous parle de l'Art et de ses ressorts, des secrets de la science, des moyens de l'étude; tout ici vous tient en garde contre la séduction. La curiosité et la critique sont là pour empêcher les émotions d'arriver jusqu'à l'âme ou d'y pénétrer (1989: 44-45).

Ainsi, ni le regard curieux ni l'examen savant, tous deux imposés par le contexte de l'exposition de collections au musée, ne conviennent aux œuvres; celles-ci réclament, de ceux qui les contemplent, une perception « émotive » à laquelle tout le contexte originel de réception doit contribuer. Hors de ce lieu, l'œuvre perd beaucoup de ses effets et de sa capacité à nous émouvoir :

Combien de monuments restés sans vertu par leur seul déplacement! que d'ouvrages ont perdu leur valeur réelle en perdant leur emploi! que d'objets vus avec indifférence, depuis qu'ils n'intéressent plus que les curieux! Ce sont des monnaies qui n'ont plus cours que parmi les savants (1989: 55).

Au musée, l'œuvre a perdu ses liens actifs avec la vie sociale, elle n'est plus opérante dans la culture réelle, mais tenue prisonnière et condamnée à l'inutilité.

Michel Foucault (1985), dans *Surveiller et punir*, a montré la genèse de la prison, cette institution moderne d'enfermement qui

incarne la nouvelle logique des disciplines et qui, en cela, est bien contemporaine de la formation de ce qu'il appelle « la société disciplinaire ».

La première des grandes opérations de la discipline, c'est donc la constitution de « tableaux vivants » qui transforment les multitudes confuses, inutiles ou dangereuses, en multiplicités ordonnées. La constitution de « tableaux » a été un des grands problèmes de la technologie scientifique, politique et économique du XVIII<sup>e</sup> siècle : aménager des jardins de plantes et d'animaux, et bâtir en même temps des classifications rationnelles des êtres vivants ; observer, contrôler, régulariser [...] les deux constituants – distribution et analyse, contrôle et intelligibilité – sont solidaires l'un de l'autre. Le tableau, au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est à la fois une technique du pouvoir et une procédure de savoir. Il s'agit d'organiser le multiple, de se donner un instrument pour le parcourir et le maîtriser ; il s'agit de lui imposer un ordre (1985 : 174).

L'insertion du musée dans cette logique disciplinaire du tableau ne fait pas de doute ; le musée se structure durant cette période et incarne, à sa façon, cet effort de classer et d'ordonner le visible, pour qu'il forme un tableau cohérent et compréhensible. Différents théoriciens examinent cette comparaison musée/prison : si plusieurs affirment la pertinence de cette mise en parallèle, tous ne sont pas du même avis quant au degré de similitude qui joue. Certains établissent une analogie complète : pour eux, le musée obéirait à la même logique de fonctionnement que la prison. D'autres acceptent que musée et prison comportent certaines ressemblances, que tous deux sont bien des lieux d'articulation entre voir/savoir/pouvoir, mais postulent que le rapport serait davantage de complémentarité que de duplication, le musée infléchissant la logique de la société disciplinaire et y contribuant d'une manière qui lui est propre.

Selon l'analyse de Foucault, avant l'implantation de la prison moderne, un des moyens par lesquels le pouvoir s'affirmait était le déploiement public de force qui avait cours à l'occasion des supplices imposés : les rituels de châtements avaient lieu au vu et au su de tous afin que le peuple contemple leur imposition :

Le supplice judiciaire est à comprendre aussi comme un rituel politique. Il fait partie, même sur un mode mineur, des cérémonies par lesquelles le pouvoir se manifeste (1985 : 58)<sup>2</sup>.

2. Il dit aussi : « Cette lisible leçon, ce recodage rituel, il faut les répéter aussi souvent que possible ; que les châtements soient une école plutôt qu'une fête ; un livre toujours ouvert plutôt qu'une cérémonie » (1985 : 131).

Le peuple est présent aux supplices et y assiste en spectateur. De tels rituels de châtement sont liés à la société de spectacle de l'Antiquité. Qu'il s'agisse de la phase un, durant laquelle le droit de punir monarchique s'affirme dans des cérémonies qui provoquent la terreur, ou de la seconde phase, qui accentue le caractère exemplaire du châtement et en fait une représentation de moralité, la visibilité de la punition et son inscription dans l'espace public sont essentielles à sa vocation pédagogique. Or, Foucault affirme qu'avec le confinement à la prison, on est passé d'une société du spectacle à une société de la surveillance :

L'Antiquité avait été une civilisation du spectacle. « Rendre accessible à une multitude d'hommes l'inspection d'un petit nombre d'objets » : à ce problème répondait l'architecture des temples, des théâtres et des cirques. Avec le spectacle prédominaient la vie publique, l'intensité des fêtes, la proximité sensuelle. [...] L'âge moderne pose le problème inverse : « Procurer à un petit nombre, ou même à un seul, la vue instantanée d'une grande multitude. » [...] Notre société n'est pas celle du spectacle, mais de la surveillance [...] les circuits de la communication sont les supports d'un cumul et d'une centralisation du savoir (1985 : 252).

Le pouvoir ne résiderait plus dans l'ostentation et dans la manifestation spectaculaire de soi qui prévalaient dans l'ordre monarchique ; il emprunte plutôt la forme d'un « tout voir », il instaure sur tout un regard de surplomb, grâce auquel rien n'échappe plus à son examen inquisiteur : la prison devient alors la forme majeure de la punition.

Un grand édifice carcéral est programmé. À l'échafaud où le corps du supplicié était exposé à la force rituellement manifestée du souverain, au théâtre punitif où la représentation du châtement aurait été donnée en permanence au corps social, s'est substituée une grande architecture fermée, complexe et hiérarchisée, qui s'intègre au corps même de l'appareil étatique. Une tout autre matérialité, une tout autre physique du pouvoir, une tout autre manière d'investir le corps des hommes (1985 : 136).

Alors que les collections monarchiques et princières de même que les premiers cabinets de curiosités font encore clairement partie de la culture du spectacle et de l'ostentation, la naissance des musées aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles s'inscrit déjà dans la société disciplinaire qui classe, surveille et maîtrise. Le pouvoir centralise des objets venus de régions où sa domination s'étend, il les examine et les classe, tout comme il surveille le public admis un moment en salles pour admirer ce tableau. Comme dans la prison panoptique, où le gardien en position centrale surveille les prisonniers dans les

cellules en périphérie sans que ceux-ci ne le voient, les visiteurs de musée contemplent, tout en étant observés :

Bentham a posé le principe que le pouvoir pouvait être visible et invérifiable. Visible : sans cesse le détenu aura devant les yeux la haute silhouette de la tour centrale d'où il est épié. Invérifiable : le détenu ne doit jamais savoir s'il est actuellement regardé ; mais il doit être sûr qu'il peut toujours l'être (1985 : 235).

Regarder. Être vu. L'institution qu'est le musée correspond bien à ce fonctionnement disciplinaire, tant dans sa gestion des collections et dans le dispositif de leur exposition, que dans la surveillance constante des visiteurs qui y circulent. Mais si le musée peut être décrit dans des termes qui le rapprochent de la prison, il s'inscrit, d'une façon qui lui est propre, dans l'histoire et dans la logique de la visibilité. Le musée prendrait, pour ainsi dire, la relève du châtimement public, en assurant une nouvelle présence du pouvoir dans le champ social du spectaculaire produit à l'intention des foules.

En effet, alors que la punition quitte l'espace public pour se dérober dorénavant au regard et passer à l'intérieur de l'espace carcéral clos – allant du spectacle à la surveillance –, l'évolution des pratiques « expositionnelles » fait voir, au contraire, une ouverture progressive, qui conduit du cabinet clos et privé vers le grand musée, ouvert à tous les publics. Au moment où le punitif s'efface, la tâche de montrer le pouvoir, de faire en sorte qu'il se voit et même qu'il fasse spectacle, reste une fonction sociale importante : elle se joue dans un autre champ que le punitif, celui des expositions et des musées.

L'Antiquité construisait des lieux comme les temples, les cirques et les théâtres, où, selon l'analyse de Foucault, un petit nombre de choses étaient montrées aux foules rassemblées. La société disciplinaire moderne s'instaure par un double mouvement : sa logique panoptique offre bien des tableaux, des panoramas exhaustifs aux quelques-uns qui exercent le pouvoir de la surveillance ; mais une autre logique poursuit l'objectif d'en mettre « plein les yeux » et aménage encore des lieux comme les musées et les centres d'expositions de tout genre, où cette fois, beaucoup de choses « font tableau » et sont exposées à l'intention du grand nombre. Dans cette perspective, l'exposition se définit comme « un placement de choses dans un espace maîtrisé de visibilité et comme un déplacement planifié de visiteurs observés, dans un parcours orienté ».

Le célèbre Crystal Palace de 1851, construit à Londres pour abriter la première grande Exposition universelle, fonctionnerait alors à l'inverse d'un panoptique :

*The Crystal Palace reversed the panoptical principle by fixing the eyes of the multitude upon an assemblage of glamorous commodities. The Panopticon was designed so that everyone could be seen; the Crystal Palace was designed so that everyone could see (Bennett, 1988: 78).*

Dans de tels lieux, un dispositif se met en place qui simultanément ordonne la multitude de choses offertes au regard et la foule des personnes venues les voir. Il s'agit donc d'une logique du montrer, par laquelle un pouvoir installe un tableau qu'il maîtrise et y convie un public cible. La signification sociale de ce dispositif relève d'un nouveau contrôle démocratique des citoyens.

*The significance of the formation of the exhibitionary complex, viewed in this perspective, was that of providing new instruments for the moral and cultural regulation of the working classes. Museums and expositions, in drawing on the techniques and rhetorics of display and pedagogic relations developed in earlier nineteenth-century exhibitionary forms, provided a context in which the working and middle-class publics could be brought together and the former [...] could be exposed to the improving influence of the latter. A history, then, of the formation of a new public and its inscription in new relations of power and knowledge (1988: 86).*

La multiplication de lieux d'exposition entraîne la constitution d'un public nouveau; ce public manifeste le nouvel ordre social démocratique, qui repose sur la généralisation des valeurs dominantes, sur la persuasion et sur la libre participation de chacun, selon sa place, au tableau d'ensemble dans lequel il voit, tout en étant aussi observé.

\* \* \*

Aujourd'hui comme hier, le musée installe, visuellement, une représentation des idéaux sociaux consensuels. Hier, un tel idéal était souvent lié aux conquêtes militaires et aux visions d'empire. À la fin du XX<sup>e</sup> siècle, un des éléments principaux de cette représentation – du moins dans les pays occidentaux développés – est que chacun est potentiellement concerné par la pluralité des cultures; tous participent en effet, de plusieurs ensembles culturels, qui vont de la culture savante à la culture populaire, de la culture locale à la culture nationale et planétaire. Cette participation a lieu selon les modes de diffusion qui sont ceux de notre société de consommation



et de spectacle: elle est rendue possible par le biais des différentes technologies qui mettent les produits culturels à notre disposition.

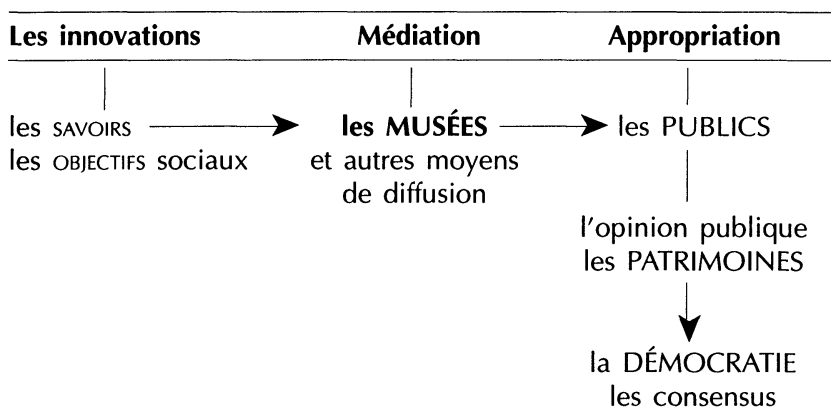
Le musée est à penser comme partie prenante de cette persuasion spectaculaire, de cette médiation généralisée qui a cours et qui interprète, pour tous et dans une perspective socialement utile, les « contenus du patrimoine naturel, culturel et scientifique ». Pour leur part, musées et expositions installent physiquement ceux qui les visitent au cœur de ces patrimoines, favorisant leur appropriation. La finalité du musée, en dernière instance, est dédiée à la tâche de constituer ce patrimoine, d'inciter à son partage et d'en faire émerger un sens qui contribue aux différents consensus sociaux.

Donner un sens au monde matériel qui nous environne, faire des choses du monde le patrimoine de quelqu'un et, idéalement, un patrimoine partagé par tous. Comprendre le musée en tant qu'institution exige de voir son fonctionnement comme un médiateur par lequel les cultures peuvent devenir le patrimoine collectif de tous.

Ce rôle d'institution de médiation peut s'explicitier dans le tableau suivant:

**Tableau 1**

Les musées, médiateurs des patrimoines



Par l'action des musées, les nombreuses innovations dans les domaines des savoirs et des objectifs sociaux sont interprétées; les musées assument une médiation de ces savoirs auprès des publics et favorisent l'atteinte des objectifs sociaux. Les publics peuvent alors s'approprier ces contenus, pour se former une opinion éclairée, nécessaire en démocratie, et même s'en faire un patrimoine perçu, à divers titres, comme collectif.

Avec un tel objectif – présenter des choses et des idées sous le mode d'un patrimoine partagé –, nous pouvons présumer qu'il y aura encore longtemps place pour les musées, probablement aussi longtemps que durera l'idéal démocratique, si, comme l'affirme Alain Touraine (1994: 239), la démocratie est cet « espace public ouvert où se combinent la mémoire et le projet, la rationalité instrumentale et l'héritage culturel ».

## Bibliographie

- Bennett, Tony (1988), «The Exhibitionary Complex», *New Formations* 4 (printemps), p. 73-102.
- Boas, Franz (1985), cité dans Ira Jacknis, «Franz Boas and Exhibits. On the Limitations of the Museum Method of Anthropology», dans George W. Stocking (dir.), *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, Madison, University of Wisconsin Press, p. 90-91.
- Boylan, Patrick J. (1992), *Museums 2000. Politics, People, Professionals and Profit*, Londres/New York, Routledge.
- Cameron, Duncan F. (1992), «Savoir faire peau neuve», *Muse* (été-automne), p. 11-15.
- Conseil international des musées (ICOM) (1990), *Statuts*, Paris.
- Dagognet, François (1984), *Le musée sans fin*, Champ Vallon, Le Creusot.
- Fairchild, Henry Pratt (1967), *Dictionary of Sociology*, New York, Philosophical Library.
- Foucault, Michel (1985), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- «Institution», *Dictionnaire de la sociologie* (1993), Paris, Larousse (coll. Sciences de l'homme), p. 123-124.
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome (1989), *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, Fayard.
- Roland, Jean-Marie (1992), «Lettre à la Commission du Muséum, 25 décembre an 1<sup>er</sup>», dans Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Réflexions sur le Muséum national*, Paris, Réunion des musées nationaux.
- Touraine, Alain (1994), *Qu'est-ce que la démocratie?*, Paris, Fayard.