

Sociologie, musées et publics

Catherine Ballé

Les musées ont connu un développement spectaculaire au cours des vingt-cinq dernières années. Ils ont acquis une notoriété sans précédent. Depuis les années 70, chaque projet - le musée Guggenheim à New York, le Centre Georges Pompidou à Paris, l'extension de la National Gallery of Art à Washington, la Pyramide du Louvre, le Getty Museum à Los Angeles, la Sainsbury Wing de la National Gallery en Angleterre, le Musée Guggenheim à Bilbao, la rénovation des musées de Berlin ou les musées d'art à Barcelone, la Tate Modern à Londres, parmi bien d'autres - est un événement culturel à l'échelle locale, nationale ou internationale. Or, malgré la visibilité médiatique du développement des musées et l'importance de ses implications - culturelles, politiques, voire économiques - ce phénomène a été dans une large mesure ignoré par les sociologues et la sociologie.

Faut-il attribuer ce manque d'intérêt à une hostilité latente des sociologues à l'égard des musées qui rapprocherait leur attitude de celle des « ennemis des musées » selon les propos tenus par Francis Haskell lors d'un congrès à Florence en 1982 : « Je voudrais parler de l'hostilité latente que soulève le concept même de musée et qui s'est exprimée parfois avec une extrême violence au cours des deux derniers siècles ».¹

Cette indifférence n'est-elle pas plutôt le signe d'une simple méconnaissance de cette institution qui depuis près d'un siècle est demeurée en dehors du champ social et, par conséquent, étrangère à la sociologie ? Ou bien encore, l'absence de visibilité scientifique ne résulte-t-elle pas de rendez-vous manqués entre sociologues et professionnels des musées ?

Mon propos sera ici d'explorer les liens entre sociologie, musées et publics afin d'apprécier la pertinence de ces différentes interprétations et de déterminer les raisons pour lesquelles la sociologie contemporaine semble négliger le processus de redéfinition sociale qui situe désormais les musées au centre de l'évolution culturelle de nos sociétés.

Un héritage négligé

L'histoire du musée a donné une image en quelque sorte désincarnée de cette institution. Des collections du XVI^e siècle aux musées du XIX^e, il est toujours fait cas des objets et des lieux mais peu des personnes qu'il s'agisse des professionnels chargés d'assurer la conservation ainsi que la

présentation des objets et des oeuvres, des amateurs d'art et de sciences qui promouvaient les musées ou des visiteurs. Lorsque, plus récemment, les spécialistes des sciences humaines ont cherché à restituer, dans la mesure du possible, cette histoire culturelle et sociale longtemps négligée, ils ont mis en évidence la richesse et la complexité des rapports entre musée et société.

Les premières collections se constituent dans le cadre d'une société monarchique. Les collections étaient alors perçues comme des éléments de prestige et de patrimoine pour une dynastie.² La recherche des objets rares était le fait d'un cercle restreint de personnages de haut rang - monarques, princes, membres du clergé ou de la bourgeoisie.³ Dans les pays plus démocratiques, tels les Pays-Bas, il s'agissait plutôt de dignitaires politiques et de marchands.⁴ Ces amateurs et collectionneurs avaient en commun le goût de posséder, de montrer et de comparer leurs trésors. Dans chaque pays européen, ces groupes étaient restreints mais à l'échelle de l'Europe - au-delà des frontières régionales et nationales - chacun de ces cercles appartenait à un milieu beaucoup plus large au sein duquel s'effectuaient de nombreux échanges artistiques, scientifiques et culturels.⁵

Le prestige et la possession des trésors n'étaient pas les seules raisons pour constituer une collection. La curiosité pour les phénomènes naturels, scientifiques et techniques, l'intérêt pour l'antiquité et l'appréciation des oeuvres d'art étaient partagés par une communauté plus étendue que celle des propriétaires d'objets précieux accumulés dans des cabinets de curiosités. Aussi l'accès à ces collections royales, princières ou appartenant à d'autres collectionneurs prestigieux faisait-il l'objet de demandes de la part d'amateurs. En ce qui concerne les collections royales, cet accès était parfois octroyé parfois négocié.⁶

Dans le domaine des arts et des sciences, la constitution de collections et leur présentation correspondaient également à une finalité académique. La connaissance des oeuvres d'art et des objets était, en effet, la base essentielle de la formation des futurs artistes et savants. Les galeries d'art étaient donc considérées comme des lieux privilégiés d'étude.⁷ Il en est de même pour les sciences. Par exemple, le Jardin des Plantes et son Cabinet des Drogues - qui devient le Museum d'histoire naturelle en 1793 - devait remplir trois objectifs : la recherche, l'extension des collections et l'éducation.⁸

Au-delà du partage des richesses artistiques et des curiosités scientifiques entre initiés ou pairs, de la formation des artistes ou des savants, l'idée d'ouvrir les collections à un plus large public se répand à travers l'Europe. Sont ainsi ouverts au public : la Grande Galerie du Louvre en 1779 ; en Allemagne, la collection de l'Electeur de Bavière à Munich en 1783 ; en Italie, la Galerie des Offices vers 1780 et, en Autriche, le Belvédère à Vienne. Avant la Révolution française, la conception du musée public est donc présente dans les différents pays européens et, à la fin du XVIII^e siècle, les musées avaient doré et déjà leur public.⁹ La Révolution française codifie le concept démocratique de musée comme institution publique qui suppose la responsabilité de l'Etat à l'égard de son patrimoine et celle des musées à l'égard des citoyens. Cette conception a déterminé l'évolution du musée au XIX^e siècle lui donnant une fonction de conservatoire du patrimoine mais également et principalement une fonction emblématique pour le public.¹⁰

Au cours du XIX^e siècle, les musées ont maintenu leur rôle de gardien de l'héritage national.¹¹ Ils sont également devenus des lieux de prestige consacrés à la diffusion d'une connaissance universelle. Les musées ont ainsi acquis une mission à la fois civique et éducative.¹² Les musées comme les autres institutions culturelles - bibliothèques, opéras et théâtres - créées dans les capitales et les grandes villes européennes témoignent de l'importance culturelle de celles-ci.¹³ Ils sont le reflet des idéaux qui remodelent l'Europe : le progrès de la société, le pouvoir des élites, la puissance des nations et la prédominance du monde occidental.¹⁴

Dans ce processus, les musées gagnent une indépendance par rapport aux bibliothèques et aux muséums auxquels ils étaient fréquemment rattachés. Ils affirment leur statut public par l'adoption de formes architecturales *ad hoc*.¹⁵ L'Altes Museum, inauguré à Berlin en 1830, va servir de modèle à de nombreux musées, en particulier, le classicisme de sa façade et le caractère monumental des espaces d'exposition.¹⁶ Dans les différents pays, des personnalités marquantes sont à l'origine de la fondation de musées qui explorent les multiples champs du social : les arts, les sciences naturelles, les sciences et techniques ainsi que les modes de vie.¹⁷ L'architecture des musées, leur forme institutionnelle et la présentation des oeuvres, conçues en Europe, s'étendent à la fin du XIX^e siècle aux Etats-Unis.¹⁸

Au cours du siècle, le musée devient un temple dédié aux arts et aux sciences dans l'ensemble des pays occidentaux.¹⁹

Si une vocation publique est inhérente au musée, sa concrétisation donne lieu à une plus grande réserve. La réglementation qui accompagne la création des musées et leur institutionnalisation montre que le musée n'est pas, dans les faits, ouvert à tout le monde. Un écart considérable s'introduit entre l'idéal démocratique et la pratique sociale. Cet écart est encore plus grand pour les musées d'art qui s'adressent avant tout à la communauté des artistes et des amateurs fixant de manière très restrictive les jours et les heures d'entrée pour un public plus large. L'intérêt pour les arts et pour les sciences concerne malgré cela un grand nombre de personnes. A cet égard, le rôle essentiel des sociétés savantes dans la vie culturelle au niveau local ou national ne saurait être oublié. D'une manière très générale, le musée correspond à la sociabilité d'une société bourgeoise.

La volonté d'étendre l'accès à la culture se traduit par l'organisation de grandes manifestations. En Grande-Bretagne, des expositions, montées à Londres, sont destinées à un très large public. Leur objectif est de favoriser la diffusion des connaissances scientifiques et techniques parmi les employés et les artisans de la nouvelle société industrielle.²⁰ Dans le domaine des arts, des initiatives similaires sont prises. Un exemple particulièrement significatif est la création d'une galerie de peinture contemporaine à Whitechapel, au coeur d'un quartier populaire de Londres, à partir de 1881.²¹ De même, en province, dans les zones touchées par la révolution industrielle, de nombreuses villes créent des musées, à partir des collections réunies par leurs notables, en vue de favoriser la moralisation des ouvriers.²² Au cours du siècle, les multiples usages du musée ainsi que son utilité sociale se sont largement établis.

Il n'en demeure pas moins que ces usages ont été jusqu'à présent peu étudiés. L'histoire des musées, telle qu'elle se développe actuellement, analyse l'esprit dans lequel les musées sont nés, la personnalité des individus qui les ont fait évoluer et les caractéristiques des groupes auxquels ils étaient destinés. Une telle approche retrace le passé culturel des musées et permet ainsi de restituer l'importance de leur vocation publique et de leur inscription sociale.²³ Toutefois, l'histoire des objets et des collections qui s'était imposée offrait peu d'éléments susceptibles de servir de fondement à une sociologie des musées.

La fin des musées

Le sort de l'héritage culturel du XIX^e - souvent considéré comme l'âge d'or des musées - est, au début du XX^e siècle, de plus en plus incertain. Cette incertitude s'est maintenue, voire accentuée, pendant les deux tiers du siècle et a mis en cause progressivement l'institution muséale dans son ensemble. En conséquence, les musées ont connu un véritable déclin. Tout d'abord, malgré leur grande diversité, les musées de beaux-arts ont occupé le devant de la scène et le public concerné s'est progressivement limité au milieu relativement restreint des amateurs d'art.²⁴ Dans les pays démocratiques, le manque de fonds et la faiblesse de l'aide publique ont eu pour conséquence la réalisation d'un petit nombre de projets. Certaines créations sont des exceptions : le Deutsches Museum à Munich, le Palais de la Découverte à Paris ou, dans le secteur de l'art contemporain, le Moma à New York. Par ailleurs, la réflexion professionnelle sur la présentation des œuvres ou des objets et la fonction culturelle des musées évolue sans entraîner de renouveau. De même, le développement de l'ethnologie suscite la recherche de nouvelles formes muséologiques - en particulier les conceptions de Georges-Henri Rivière. Conceptions qui seront reprises lors de la création des écomusées longtemps après la guerre. En outre, dans les pays totalitaires et fascistes, ces musées locaux - les Heimatmuseen en Allemagne - ont un rôle douteux de propagande en faveur de la discrimination ethnique, religieuse et politique.

La Seconde Guerre Mondiale, avec ses destructions et la dispersion des collections, a encore aggravé la situation des musées en Europe. Après la guerre, les collections et les musées font l'objet de mesures, certes inestimables mais de faible ampleur : reconstitution des collections, restauration des œuvres, réouverture des musées et extension par la création de nouvelles salles. Les problèmes culturels sont traités par les responsables politiques et administratifs ainsi que par des personnalités du monde des arts et des lettres. La question des musées est débattue parmi les experts même si certains ouvrages comme *Le musée imaginaire* d'A. Malraux,²⁵ *La république et les Beaux-Arts* de J. Laurent²⁶ ou *Le temps des musées* de G. Bazin²⁷ ont un écho plus large. Dans le contexte anglo-saxon, la communauté muséale, réunie dans des associations professionnelles importantes, analyse les conditions de fonc-

tionnement des musées ainsi que la nécessité de leur transformation, plus particulièrement, en ce qui concerne leur rôle pédagogique.²⁸

Dans les années 60, les musées font l'objet d'une mise en question majeure. Ils ont été, en fait, quasiment oubliés dans le processus de rationalisation et de développement qui transforme tous les pays. Le contraste avec les autres secteurs - en particulier le secteur industriel - s'accroît. Le musée est stigmatisé comme une institution archaïque, voire obsolète dans une société en quête de modernisation. Des artistes, comme Jean Dubuffet, considèrent que le musée représente la mort de l'art.²⁹ Puis, à la critique artistique s'ajoute la critique sociale. En effet, P. Bourdieu et A. Darbel réalisent une étude sociologique qui met en cause la fonction sociale du musée.³⁰ 1968 a été un point de rupture culturelle pour les sociétés occidentales dans leur ensemble. Pour les musées, cette date correspond à une crise institutionnelle sans précédent qui pouvait même être le signe avant-coureur de la fin des musées.³¹

Paradoxalement, cette crise était, en fait, l'indice d'un changement inattendu. A des époques différentes selon les pays, - dès les années 70 aux Etats-Unis, des années 80 à 90 en Europe - et selon des rythmes variés, la situation des musées connaît un renversement de tendance brutal. Après une longue période de déclin, les musées entrent, à leur tour, dans un processus de développement. En France, deux événements culturels préfigurent la nature et l'importance de cette évolution. Il s'agit de la création de l'Ecomusée du Creusot en 1972 et du Centre Georges Pompidou en 1976. Ces deux créations sont, en effet, exemplaires. L'Ecomusée du Creusot rappelle l'intérêt pour les transformations scientifiques, techniques et sociales auxquelles sont soumises les diverses communautés et exprime l'inscription des musées dans la vie locale. Le Centre Georges Pompidou illustre les liens renouvelés entre l'Etat et la culture et la conception du Centre ouvre la voie à la redéfinition du rôle culturel des musées. Se dessine alors, dans de nombreux pays, une mutation qui modifie le nombre, le type et la forme des musées. La redécouverte du musée comme lieu privilégié de conservation, de mise en valeur et de diffusion du patrimoine débouche, contre toute attente, sur une véritable renaissance.³²

Du point de vue de la sociologie, le trait marquant de la période est encore la rareté des contributions. La critique de Pierre Bourdieu, selon laquelle le musée est une institution élitiste - conçue et appréciée par un milieu cultivé - retient

l'attention du milieu scientifique mais également des spécialistes des musées. La voix des « ennemis des musées » se fait particulièrement entendre. Avec la thèse de la reproduction sociale, l'analyse des publics effectuée dans cette recherche sera reprise par les services d'études et largement reproduite dans les milieux de la culture engagés dans un projet de développement culturel.

Les études de public

La question du public est au cœur des débats auxquels donne lieu le projet de développement culturel. Donnée implicite des musées pendant près de deux siècles, le public devient un sujet de mobilisation à tous les niveaux de la sphère culturelle. L'accès à la culture est le thème central des différentes conférences de l'UNESCO.³³ Le droit à la culture figure désormais dans la Charte des Nations-Unis selon laquelle « tout individu a le droit de participer librement à la vie culturelle de la communauté et d'apprécier les arts ». La volonté de démocratisation est le moteur essentiel des politiques nationales plus particulièrement dans le secteur des arts vivants mais également dans le secteur des musées et du patrimoine.³⁴ La même vision est adoptée par le monde des musées et l'ouverture des musées à tous est un objectif prioritaire de l'ICOM (International Council of Museums). Plus récemment encore, la démocratisation culturelle est un principe du Traité de Maastrich dans le cadre de la construction de l'Union européenne et l'élargissement des publics est en chantier dans différents pays européens.

Ouvrir le musée au public suppose la création de nouveaux métiers, la définition de nouvelles fonctions et la mise en place de nouveaux services. Les musées introduisent des services d'accueil et d'action culturelle, ouvrent des cafétérias, lancent des librairies, multiplient les expositions, veillent aux heures d'ouverture, améliorent la présentation de leurs collections, développent des outils pédagogiques et programment des manifestations *ad hoc*. Par ces actions, les musées cherchent à élargir leur public, voire à « démocratiser » la culture. Cette politique de développement culturel draine des moyens et des ressources inédites dont dépend désormais le fonctionnement des musées et parfois même leur survie dans l'environnement économique qui est désormais le leur. Les politiques de public ont ainsi considérablement changé la vie des musées.

Les recherches sur les publics se sont multipliées. Rappelons : la grande enquête effectuée au Canada sur *Le musée et le public canadien* ;³⁵ une recherche réalisée sur trois musées britanniques ;³⁶ en France, des études sur le public des musées de Grenoble³⁷ et de Mulhouse³⁸ ou bien encore celles sur le public du Louvre ;³⁹ aux Pays-Bas, l'étude *Museum and Public* ;⁴⁰ aux Etats-Unis, un rapport de l'American Association of Museums : *Museums : their New Audience*⁴¹ ainsi que les travaux de P. DiMaggio sur le public des musées américains.⁴² En Grande-Bretagne, la publication d'un ouvrage collectif *The Museum Time Machine* reflète ces préoccupations.⁴³ Le musée et son public font en quelque sorte leur apparition sur la scène scientifique.

Les politiques culturelles s'accompagnent de la mise en place d'administrations culturelles - sous la forme de ministères ou d'agences publiques - et de services d'études. Ces services ont pour mission la mesure et l'évaluation des activités culturelles. Dans cet objectif, ils réunissent des données statistiques au niveau national, local et institutionnel. Signalons, entre autres : en France, des publications telles que *Des chiffres pour la Culture*, la revue *Cultural Trends* en Grande-Bretagne et, en Allemagne, les travaux de l'Institut für Museumkunde. Les données chiffrées permettent d'établir que la fréquentation des musées a considérablement augmenté depuis les années 60. La fréquentation devient alors un élément-clef du fonctionnement des musées modernes car elle est, de plus en plus, considérée comme l'indicateur privilégié de leur succès.

Selon les spécialistes des études de public, les musées sont allés vers leurs publics, mais ceux-ci se sont également rendus au musée⁴⁴ ou bien encore : les musées proposent un service et le public fait leur succès.⁴⁵ Pour sa part, J.M. Schuster considère que le succès des musées correspond à un changement de valeurs, de représentations et de pratiques.⁴⁶ Dans la *Participation à la vie culturelle en Europe*, J.-M. Guy conclut : « la fréquentation a doublé en moyenne entre 1970 et 1990 dans tous les pays d'Europe (...) En définitive, un Européen sur trois au moins se rend annuellement dans un musée ».⁴⁷

L'origine sociale des visiteurs retient également l'attention. Les différentes études soulignent que l'accroissement du public suit le changement global des pays en matière d'éducation, de statut professionnel et de revenu.⁴⁸ Cette augmentation n'entraîne pas pour autant une modification significative de la répartition sociale des visiteurs. Dans une compa-

raison internationale, effectuée à partir des travaux réalisés au niveau national, J.M. Schuster montre que la participation muséale et les caractéristiques des publics européens et nord-américains offrent une grande similitude. La fréquentation des musées d'art concerne environ un cinquième à un quart de la population et les visiteurs se caractérisent par un niveau élevé d'éducation, de statut et de revenu.⁴⁹

Un examen plus ciblé des initiatives prises par les musées à l'égard de leurs différents publics conduit à nuancer cette représentation peut-être trop schématisée et montre que la fréquentation dépend non seulement de l'importance numérique de l'offre muséale mais également de sa nature et de sa qualité.⁵⁰ De même, la comparaison des visiteurs des différents types de musées suggère que le public des musées de sciences et techniques est socialement plus hétérogène que celui des musées d'art.⁵¹ Néanmoins, la place du musée dans les pratiques culturelles est stable car c'est un lieu privilégié dans les « sorties » familiales et individuelles.⁵²

Ces statistiques apportent d'autres informations relatives à la fréquentation des musées. En Allemagne, l'enquête réalisée par l'Institut für Museumkunde auprès de 5629 établissements évalue le nombre de visites dans chaque type de collection : musées d'art et d'histoire et d'archéologie (28,2%), musées de sciences, de techniques et spécialisés (29,7%), musées locaux (19,3%), musées généraux (9,2%) et (13,3%) dans les collections des monuments.⁵³ En Grande-Bretagne, des analyses similaires distinguent la fréquentation des musées à Londres (36%) et celle des musées dans les autres parties du pays. Chacune des onze régions a une fréquentation inférieure à 7%, à l'exception du Yorkshire/Humberside dont la fréquentation s'élève à 12%. A l'instar des autres pays européens, il y a en Angleterre un éclatement relatif des sites culturels et une forte concentration muséale dans la capitale.⁵⁴

L'audience du musée a considérablement augmentée mais la majorité des experts s'accorde pour dire que le public entre encore au musée par une porte trop étroite. La culture savante n'est certes plus interdite au plus grand nombre mais son accès est toujours difficile. Le musée tend à reproduire des mécanismes d'exclusion culturelle à l'égard de certains groupes sociaux, particulièrement dans des pays dont la composition sociale est de plus en plus multiculturelle.⁵⁵ La volonté de combattre une telle pesanteur institutionnelle conduit les musées à élaborer des stratégies d'élargissement de leur public. Dans les pays de tradition publique, comme

la France, la fréquentation des musées alimente un débat sur les politiques de démocratisation culturelle menées par l'Etat. Dans les pays de tradition privée - les Etats-Unis, la Grande-Bretagne ou les Pays-Bas - une approche « marketing » du public est développée par les musées selon laquelle le public est défini comme le « grand » public. Les spécialistes des publics mènent un combat sur un autre front. Pour certains, la relation des individus à la culture - qu'il s'agisse d'art ou de science - n'est pas suffisamment respectée par les musées. Les notions de goût, d'intérêt et de curiosité sont fréquemment ignorées.⁵⁶ Pour d'autres, l'expérience des visiteurs dans le musée est mal appréhendée et la très grande variété des pratiques de visite - de la délectation muséale à la consommation culturelle - est trop souvent négligée.⁵⁷

En 1986, N. Heinich constatait : « Parmi les directions ouvertes à la sociologie de l'art (étude des oeuvres, étude des professionnels, étude des institutions et du marché), la sociologie du ou des publics a été jusqu'à maintenant relativement bien explorée - eu égard, du moins au caractère embryonnaire d'une discipline qui reste marginale (...) Pourquoi, dans ce contexte de rareté les évaluations de fréquentation de musées, de concerts, de salles de spectacles, de cinéma, etc. paraissent-elles presque abondantes ? ». ⁵⁸ La réponse à cette question est simple : les études de public ont correspondu et correspondent encore à la demande du milieu muséal - responsables d'établissements, services d'étude des ministères, associations professionnelles - et les sociologues se sont conformés cette demande. Une deuxième question devrait être posée : pourquoi, malgré le nombre considérable d'enquêtes, les études de public sont-elles aussi peu cumulatives ? Des tentatives de synthèse, de formalisation ou de révision critique⁵⁹ soulignent que les études de public sont spécifiques et finalisées. Dans la majorité des cas, elles se situent dans le cadre de programmes de recherche appliquée qui n'intègrent pas les questions plus générales que pose la transformation des musées à la sociologie des musées.

Une sociologie des musées ?

L'ouverture du musée sur la société s'est affirmée favorisant une inscription sociale qui semble aujourd'hui irréversible. Les questions institutionnelles, professionnelles et sociales sont devenues cruciales pour la compréhension des changements auxquels sont confrontés les responsables des musées

et l'élaboration de stratégies susceptibles de les traiter, voire de les maîtriser. L'examen de ces problèmes est effectué le plus souvent au sein d'organismes professionnels tant au plan international qu'au plan national. Une discussion s'instaure parmi les professionnels sur la finalité des musées, leurs modes de fonctionnement, leurs possibilités de transformation et leur vocation publique. Depuis plus de trente ans, cette réflexion - par les professionnels et pour les professionnels - se situe à tous les niveaux, dans tous les secteurs et sur tous les thèmes. Elle alimente les débats - dans et sur - les musées par de nombreuses contributions, conférences, revues et publications. Parallèlement, le champ muséal couvert par les sciences humaines s'est élargi. Au sein d'un cadre désormais - pluri, multi ou inter - disciplinaire, des pôles de réflexion et des thèmes de recherche se constituent.

Les spécialistes en sciences humaines s'interrogent tout d'abord sur la fonction sociale des musées. Une tradition intellectuelle critique, déjà ancienne, se renouvelle. Dans cette optique, le musée dénature les objets dans la mesure où il les décontextualise.⁶⁰ Les objets ou les oeuvres entrent en contradiction avec la logique des musées.⁶¹ Le musée est alors associé à la notion de ruine.⁶² La voix des « ennemis » des musées se fait toujours entendre. Toutefois, une autre approche se dessine et insiste, au contraire, sur la signification sociale du retour spectaculaire et inédit du musée dans la société. Le musée participe à un processus de patrimonialisation qui touche la société dans son ensemble et dont l'importance ne saurait être sous-estimée.⁶³ Un tel phénomène contribue certes à la muséification de la société mais renforce également les mécanismes d'appropriation sociale du musée.⁶⁴ La conception architecturale des nouveaux musées est sans doute l'expression la plus manifeste de l'association - jusqu'alors inconcevable mais de plus en plus incontournable - des musées avec la modernité ou la post-modernité. L'intervention des plus grands architectes contemporains témoigne du rapprochement entre patrimoine et création : F.L. Wright, I.M. Pei, R. Meier, R. Piano, J. Sterling, N. Foster; F.O. Gehry. En fait, la modernisation concerne le musée dans sa globalité : ses finalités, ses activités, son organisation, ses professions, son fonctionnement et ses relations avec le système social dans lequel il s'inscrit.⁶⁵

Les musées ont fait l'objet d'un investissement public important au niveau national et local. Aussi, les musées sont-ils pris en compte parmi les secteurs qui bénéficient de l'aide financière des Etats et des collectivités territoriales. Les politiques

culturelles sont un sujet particulièrement étudié dans les pays - tels que la France - dans lesquels la culture est largement financée par le secteur public, ce qu'illustre la publication en 2001 par les éditions Larousse d'un *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Dans le contexte anglo-saxon, les discussions sur le bien-fondé de l'intervention publique dans le domaine de la culture est à l'origine de nombreux travaux. Les statistiques culturelles, disponibles dans la majorité des pays occidentaux favorisent l'évaluation des politiques nationales et leur comparaison internationale.⁶⁶ L'analyse de la culture comme secteur économique complète cette réflexion sur les politiques publiques. Depuis longtemps des études ont souligné les paradoxes économiques qui caractérisent ce secteur d'activité.⁶⁷ L'approche économique des musées propose un cadre théorique dans lequel peuvent être appréhendés les choix politiques des administrations culturelles.⁶⁸ Elle répond aussi aux préoccupations de gestion que rencontrent les responsables des institutions muséales - publiques et privées - dont l'activité est dorénavant soumise à la loi du marché.

Le développement des musées s'est traduit par des changements d'organisation et de fonctionnement. Ces changements concernent, en premier lieu, la présentation des collections et la multiplication des expositions.⁶⁹ Par ailleurs, les musées ont développé de nouvelles activités commerciales.⁷⁰ Ils ont également adopté des stratégies de marketing,⁷¹ ont révisé leurs pratiques administratives,⁷² rationalisé leurs méthodes de gestion,⁷³ généralisé les outils de management⁷⁴ et modifié leurs modes d'organisation.⁷⁵ Les musées peuvent, à l'extrême, adhérer à une conception entrepreneuriale.⁷⁶ Les effets - directs ou indirects - de nouvelles ressources financières sur les musées sont particulièrement étudiés dans les musées américains.⁷⁷ L'apparition d'une fonction de médiation culturelle contribue à l'émergence de nouveaux métiers.⁷⁸ De fait, nombreuses sont les études qui soulignent l'incidence professionnelle de la transformation des musées.⁷⁹

La sociologie a respecté la diversité thématique des musées et la prédominance de certains musées. Ainsi, les recherches ont privilégié l'étude des musées d'art.⁸⁰ La création de nombreux musées et centres d'art contemporain conforte cette orientation.⁸¹ Il en est de même des colloques qui ont porté sur ce secteur, entre autres : *The Economics of Art Museums* (1991) et *Art Museums and the Price of Success* (1993). Le rôle du musée est fréquemment abordé du point de vue de la

sociologie de l'art. Néanmoins, la croissance des musées est associée à l'augmentation considérable des autres types de musées - musées de société ou éco-musées, musées des sciences et techniques, musées d'histoire et de villes, musées d'ethnologie - qui ont fait l'objet, plus tardivement, d'un intérêt similaire.⁸² La création et la rénovation de ces musées donne lieu à des colloques : *La nouvelle Alexandrie* (1992) ; *Museums and Europe* (1992), *Quelles perspectives pour les musées d'histoire en Europe* (1994), *Reinventer un musée* (1997). La spécificité de ces différentes contributions rappelle l'extraordinaire diversité muséale, diversité que tend à infirmer l'unité à laquelle correspond le concept de musée.

Les travaux de recherche en sciences humaines ont manifestement enrichi la connaissance des musées. Ils ont exploré la place du patrimoine dans les politiques publiques, l'importance économique des musées, les implications institutionnelles de leur modernisation. Cependant, globalement, l'analyse des musées n'est pas unifiée. Aussi le souci d'intégrer les apports multidisciplinaires s'est-il manifesté parmi les professionnels, universitaires et chercheurs qui sont impliqués dans le monde des musées. Ces spécialistes ont élaboré une théorie des musées : la muséologie. La muséologie se situe à l'interface des différentes sciences humaines, relève à la fois de la recherche et de l'action et affirme une vocation simultanément heuristique et normative.⁸³

La transformation majeure des musées, un questionnement social sur ce thème, l'extension des travaux en sciences humaines ont favorisé la généralisation d'une réflexion sociale - et sociologique - sur les musées mais les études réalisées n'ont pas pour autant entraîné la constitution d'une recherche, spécifique et autonome qui, selon la formulation de Raymond Boudon, serait « dominée par un ensemble de paradigmes directeurs, généralement acceptés par les chercheurs en ce domaine et suffisamment féconds pour engendrer une tradition de recherche dotée d'une certaine légitimité ».⁸⁴ La sociologie des musées est éclatée en raison des divergences de points de vue, des différences de paradigmes et de la diversité des thèmes abordés. De plus, le nombre de recherches est toujours limité. L'analyse sociologique des musées souffre donc d'une certaine marginalité. La fragmentation et la marginalité de ce domaine sont peut-être à l'origine du désintérêt de la sociologie à l'égard des musées.

Au terme de cette analyse, il est manifeste que l'écart entre la visibilité médiatique et la visibilité scientifique des musées

est résulte des liens complexes et ambivalents qui se sont établis au cours du siècle entre sociologie, musées et publics. En premier lieu, l'absence d'une l'histoire culturelle et sociale a sans doute renforcé le poids de l'héritage matériel de l'institution muséale auquel s'est ajoutée l'indifférence des premiers sociologues qui ont négligé la culture, le monde des arts et, *a fortiori*, les musées.

Après la seconde guerre mondiale, la sociologie connaît un grand développement mais le musée est en déclin. Aussi cette institution est-elle toujours absente du champ social. Quand, dans les années soixante, la sociologie se tourne vers l'étude des musées, la position critique qu'elle adopte renvoie à la critique sociale beaucoup plus large dont les musées font l'objet. L'enjeu du public est alors prédominant. Au carrefour des intérêts pratiques du monde des musées, politiques des administrations culturelles et scientifiques du milieu académique, les études de public ont eu un grand succès. Mais l'adéquation entre la demande muséale et la réponse scientifique a eu pour effet une limitation du champ de recherche.

Plus récemment encore, la sphère muséale et le milieu scientifique ont considérablement changé car l'attention portée au patrimoine artistique et culturel s'est étendu dans la société et la demande d'une réflexion sociale sur les musées s'est accrue et diversifiée. Dans un contexte qui privilégie la multidisciplinarité, l'analyse des musées, plus étoffée et très fragmentée ne s'est pas fondamentalement consolidée. Aussi n'est-il pas étonnant que les travaux réalisés n'aient pas modifié le regard que la sociologie contemporaine porte sur les musées.

C'est pourquoi le désintérêt des sociologues à l'égard des musées ne semble pas devoir être attribué à l'hostilité latente dont parlait Francis Haskell. Il résulte plutôt de l'effet conjugué des multiples facteurs qui ont façonné le rôle des musées au cours du siècle et l'importance sociologique qui leur a été accordée. Faut-il porter un regard nostalgique sur les rendez-vous - souvent manqués - entre sociologie et musée ou bien penser qu'ils appartiennent désormais au passé ? Il est, de mon point de vue, malaisé de se prononcer aujourd'hui sur les relations qui s'instaureront entre sociologues et musées. Par contre, il est manifeste que la complexité et l'ambivalence des liens entre sociologie, musées et publics mettent à l'épreuve non seulement la constitution d'une sociologie des musées mais également, par voie de conséquence, l'apport de la sociologie au devenir des musées.

Notes

1. HASKELL, F., « Les musées et leurs ennemis » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Septembre 1983, 49, p. 103.
2. POULOT, D., « Les finalités des musées du XVI^e siècle au XIX^e siècle » in *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui?*, Paris, 1983.
3. POMIAN, K., *Collectionneurs, amateurs et curieux Paris Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, 1987.
4. SCHAMA, S., *The embarrassment of Riches*, New York, 1987.; MONTIAS, J.M., « Flemish and Dutch Trade in Works of Art in the 16th and 17th Centuries » in MOULIN, R. (ed.), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation Française, 1986.
5. BURKE, P., *Venise et Amsterdam*, Paris, 1992.
6. SCHAER, R., *L'invention des musées*, Paris, 1993.
7. POULOT, D., *cit. supra*, n. 2.
8. VAN PRAËT, M., « Les musées d'histoire naturelle. Progrès des sciences naturelles et évolution des musées scientifiques » in *Le futur antérieur des musées*, Paris, 1991.
9. SCHAER, R., *cit. supra*, n. 6.
10. POULOT, D., *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, Paris, 1994.
11. DESVALLÉES, A., « Le défi muséologique » in *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, 1989.
12. RIVIÈRE, G.-H., « Musée et société, à travers le temps et l'espace » in *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, 1989.
13. GEORGEL, CH., « The Museum as a Metaphor in the Nineteen-Century France » in SHERMAN, D. ; ROGOFF, I. (eds.), *Museum Culture*, Minneapolis, 1994.
14. SHERMAN, D., *Worthy Monuments*, Cambridge, 1989 ; FRANÇOIS, E., « Les mythologies historiques des nations européennes » in *Publics & projets culturels. Un enjeu des musées en Europe*, Paris, 2000.
15. VON MOOS, S., « A museum explosion : fragments of an overview » in *Museums for a New Millennium*, Munich, 1999.
16. RIVIÈRE, G.-H., *cit. supra*, n. 12.
17. ALEXANDER, E., *Museums Masters*, Nashville, 1983.
18. DIMAGGIO, P., « Cultural Entrepreneurship in the Nineteenth Century Boston » in *Media, Culture and Society*, 1982, 4 (a et b).
19. BAZIN, G., *Le temps des musées*, Bruxelles, 1967.
20. ALTICK, R.D., *The shows of London*, Cambridge, 1978.
21. KOVEN, S., « The Whitechapel Picture Exhibitions and the Politics of Seeing » in SHERMAN, D. ; ROGOFF, I. (ed.), *cit. supra*, n. 13.
22. CLARKE, R., « Government Policy and Art Museums in the United Kingdom » in FELDSTEIN, M. (ed.), *The Economics of Art Museums*, Chicago, 1991.
23. HUDSON, K., *A Social History of Museums*, London, 1975 ; POULOT, D., « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées » in *Publics et Musées*, Décembre 1992, 2.
24. REBÉRIOUX, M., « Le musée lieu d'apprentissage » in *Le futur antérieur des musées*, Paris, 1991.
25. MALRAUX, A., *Le musée imaginaire*, Paris, 1947.
26. LAURENT, J., *La république et les Beaux-Arts*, Paris, 1955.
27. BAZIN, G., *cit. supra*, n. 19.
28. WITTLIN, A., *The Museum, its History and its Tasks in Education*, Londres, 1949.
29. DUBUFFET, J., *Asphyxiante culture*, Paris, 1968.
30. BOURDIEU, P. ; DARBEL, A., *L'amour de l'art. Les musées européens et leurs publics*, Paris, 1966.
31. O'DOHERTY, B., *Museums in Crisis*, New York, 1972.
32. BALLÉ, C., « Les nouveaux musées, une incidence institutionnelle de l'évolution culturelle » in *Brises*, 1987, 10.
33. DAIFUKU, H., « Musées et monuments : le rôle pionnier de l'UNESCO » in *Museum International*, Mars 1998, 197, 1, p. 9-19.
34. GIRARD, A., *Développement culturel. Expériences et politiques*, Paris, 1977.
35. DIXON, B. et al., *Le musée et le public canadien*, Canada, 1974.
36. WINGFIELD DIGBY, P., *Visitors to Three London Museums*, Londres, 1974.
37. BARBIER-BOUVET, J.-F., *Le public du musée de Grenoble*, Paris, 1977.
38. RIEU, A.-M., *Les visiteurs et leurs musées*, Paris, 1988.
39. PETIT, M., *Le public du musée du Louvre*, Paris, 1980 ; FOURTEAU, C., « La politique des publics au Louvre » in *Publics et projets culturels. Un enjeu des musées en Europe*, Paris, 2000.
40. GANZEBOOM, H. ; HAANSTRA, F., *Museum and Public : The Public Approach in Dutch Museums*, Rijswijk, 1989.
41. AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS, *Museums : their New Audience*, Whashington D.C., 1972.
42. DIMAGGIO, P. et al., *Audience Studies in the Performing Arts and Museums : A Critical Review*, Washington D.C., 1978.
43. LUMLEY, R., (ed.), *The Museum Time Machine*, Londres, 1988.
44. GOTTESDIENER, H. et al., « France : un développement rapide avec le soutien du public » in *Museum International*, 1993, 178, XLV, 2, p. 13-19.
45. MCMANUS, P. ; MILES, R., « Royaume-Uni : la loi du marché » in *Museum International*, 1993, 178, XLV, 2, p. 26-32.
46. SCHUSTER, J. M., « The public interest in the art museum's public » in GUBBELS, T. ; VAN HEMEL, A. (ed.) *Art Museums and the Price of Success*, Amsterdam, 1993.
47. GUY, J.-M., « Les pratiques culturelles en Europe » in *Participation à la vie culturelle en Europe*, Paris, 1991, p. 91.
48. GANZEBOOM, H. ; HAANSTRA, F., *cit. supra*, n. 40.
49. SCHUSTER, J.M., *cit. supra*, n. 46.
50. GANZEBOOM, H. ; HAANSTRA, F., *cit. supra*, n. 40 ; FOURTEAU, C., *cit. supra*, n. 39.
51. EIDELMAN, J., « Qui fréquente les musées à Paris ? » in *Publics & Musées*, Décembre 1992, 2, p. 19-45.
52. DONNAT, O., *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, Paris, 1998.



53. INSTITUT FÜR MUSEUMSKUNDE, *Statistische gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1999*, Berlin, 2000.
54. FEIST, A. ; HUTCHISON, R. (eds.), *Cultural Trends* : 5, Londres, 1990.
55. ZOLBERG, V., « Museums Face to Face with the Millenium : The View of a Sociologist » in *Museum Management and Curatorship*, 1994, 13, p. 184-190 ; HOOPER-GREENHILL, E., *Cultural Diversity, Developing Museum Audiences in Britain*, Londres, 1997.
56. HEINICH, N., « La sociologie et les publics de l'art » in MOULIN, R., (ed.) *Sociologie de l'art*, Paris, 1986.
57. GOTTESDIENER, H., « Les études de public dans les musées et expositions à France » a *Museum*, Paris, 1992.
58. HEINICH, N., « La sociologie et les publics de l'art » in MOULIN, R., (ed.) *Sociologie de l'art*, Paris, 1990, p. 267.
59. DIMAGGIO, P. (ed.), « Museum Research » in *Poetics*, 1996, 24, V-VIII.
60. SHERMAN, D., « Quatremère/Benjamin/ Marx : Art Museums, Aura and Commodity Fetishism » in SHERMAN, D. ; ROGOFF, I. (eds.), *cit. supra*, n. 13.
61. DELOCHE, B., *Museologica*, Paris, 1989.
62. DÉOTTE, J.-L., *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, 1994 ; CRIMP, D., *On the Museum's Ruins*, Cambridge, 1997.
63. POULOT, D., *cit. supra*, n. 2.
64. DAVALLON, J., *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers*, Paris, 1986.
65. BALLÉ, C., « Les musées, émergence d'un nouveau modèle? » in *Publics & Projets culturels. Un enjeu des musées en Europe*, Paris, 2000.
66. SCHUSTER, J. M., *Supporting the Arts : An International Comparative Study*, 1985 ; CUMMINGS, M. ; KATZ, R., *The Patron State*, Oxford, 1987 ; FEIST, A. ; HUTCHISON, R. (eds.), *cit. supra*, n. 54 ; O'HAGAN, J., *The State and the Arts*, Cheltenham, 1998.
67. BAUMOL, W. ; BOWEN, W., *Performing Arts - The Economic Dilemma*, Cambridge, 1967.
68. BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, Paris, 2000.
69. DAVALLON, J., *L'exposition à l'oeuvre*, Paris, 1999.
70. BAYART, D. ; BENGHOZI, P.-J., *Le tournant commercial des musées*, Paris, 1993.
71. TOBELEM, J.-M., « De l'approche marketing dans les musées » in *Publics & Musées*, Décembre 1992, 2, p. 49-70.
72. BONNEFOUS, E. et al., *Droit au musée droit des musées*, Paris, 1994.
73. CHATELAIN, S., *Le contrôle de gestion dans les musées*, Paris, 1998.
74. ZAN, L., « Management and the British Museum » in *Museum Management and Curatorship*, 2000, 18, 3, p. 221-270.
75. CARBONELL, E., « Le Museu Nacional d'Art de Catalunya aux portes de l'an 2000 » in *Publics et projets culturels. Un enjeu des musées en Europe*, Paris, 2000.
76. SOLIMA, L., *La gestione imprenditoriale dei musei*, Padoue, 1998.
77. ZOLBERG, V., « Conflicting Visions in American Art Museums » in *Theory and Society*, 1981, 10, p. 103-125 ; ALEXANDER, V., *Museums and Money*, Bloomington, 1996.
78. CAILLET, E., *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, 1995.
79. KAVANAGH, G., (ed.), *Museums Professions and Professionalism*, London, 1994 ; AUDIER, F., « Emplois, statuts, organisation du travail dans la modernisation des musées en France » in *Publics & Musées*, Juillet-Décembre, 1994, 6 ; OCTOBRE, S., « Profession, segments professionnels et identité. L'évolution des conservateurs de musées » in *Revue Française de Sociologie*, 1999, XL-2, p. 357-383.
80. BOURDIEU, P. ; DARBEL, A., *cit. supra*, n. 30 ; ZOLBERG, V., *The Art Institute of Chicago : The Sociology of a Cultural Organization*, Chicago, 1974 ; DIMAGGIO, P., *cit. supra*, n. 18 ; MOULIN, R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, 1992.
81. CRANE, D., *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World 1940-1985*, Chicago, 1987 ; MOULIN, R., « Le marché et le musée » in *Revue française de sociologie*, Juillet-Septembre 1986, XXVII-3.
82. DESVALLÉES, A., « Emergence et chemine-ments du mot patrimoine » in *Musées & collections publiques de France*, Septembre 1995, 208, p. 6-29 ; EIDELMAN, J. ; VAN PRAËT, M., 2000.
83. VERGO, P. (ed.), *The New Museology*, London, 1989.
84. BOUDON, R., *La crise de la sociologie*, Genève, 1971.