

Introduction

Le musée, comme le monde de la culture, baigne dans une évidence sereine. Les moquettes de la conservation de nos musées sont ouatées de bonne conscience et tapissées de légitimité. Évidence tellement assise et corroborée par les institutions qu'il n'y subsiste pas la moindre place pour le doute, au point qu'aucune prise de recul ne semble possible : conservateurs, gardiens et visiteurs sont comme enrôlés dans un processus irréversible, inconditionnel et aveugle. On imagine donc le coup de pied dans la fourmilière que provoquèrent les récentes polémiques mettant en cause aussi bien l'exotisme esthétisant du musée du quai Branly que les exportations du Louvre à Lens et Abu Dhabi, sans parler de l'épineuse question de l'inaliénabilité des collections publiques et de la « marchandisation » de la culture.

Avec Malraux, la France s'est dotée d'un ministère de la Culture et ce fut un tel succès que nous nous sommes empressés d'en exporter le principe à d'autres peuples qui l'ont accueilli comme un bienfait souverain. Nous avons donc un ministre, des directeurs et des sous-directeurs, des inspecteurs, des conservateurs, parfois généraux ; il y a des locaux (ceux de la rue de Valois et ceux plus récents de la rue Saint-Honoré, le Louvre, Orsay, Versailles, etc.), des institutions (musées, Monuments

historiques, Inventaire général, etc.), une loi sur les musées (du 4 janvier 2002) et, pour couronner le tout, un code du patrimoine (2004). Voilà qui donne corps à ce qu'on nomme encore la Culture avec un grand C, qui coûte plus cher à l'État qu'elle ne lui rapporte, mais dont on estime qu'elle constitue un investissement à long terme destiné notamment à élever le niveau intellectuel de la population et à renforcer sa responsabilité citoyenne. Tout cela est donc absolument irréprochable.

Évident est aussi le sens du mot « culture » qui forme l'encadrant global du musée. Toutefois il ne s'agit pas du concept scientifique élaboré par les anthropologues, qui prône la diversité des cultures et relativise du même coup la nôtre car, dans les couloirs du ministère où la question ne se pose pratiquement jamais, on prend tout naturellement le mot « culture » dans son acception économique comme une sorte de marchandise, en dépit de tous les efforts déployés pour en garantir le désintéressement et l'esprit de gratuité. De fait, la culture est considérée par l'État comme un bien – symbolique, certes, mais implicitement monnayable – qu'il convient de partager équitablement dans une société qui se targue de vouloir réduire les inégalités sociales et même d'en faire bénéficier d'autres peuples. Dans un tel contexte, on ne cesse de revendiquer le droit à la culture pour tous (*Déclaration*

universelle des droits de l'homme de 1948, art. 27), étant entendu que cette culture constitue un marqueur social fort et donc un principe de discrimination manifeste (Bourdieu, 1966, 1979).

Faciliter l'accès à la culture, cette source présumée d'une jouissance raffinée, apparaît alors comme un acte de réduction des inégalités, effet visible du bon fonctionnement du fameux ascenseur social dont on fait aujourd'hui gorges chaudes. On organisera des visites de musées pour les enfants des banlieues défavorisées comme on leur propose des classes vertes, blanches ou de mer, qui permettront à certains d'entre eux de voir enfin la campagne, la neige ou le littoral. Mais à aucun instant on ne s'interroge vraiment sur la légitimité de l'entreprise, et malheur à qui oserait la contester, car il ne mérite que l'opprobre général, fruit d'un véritable terrorisme intellectuel et moral.

Ce sont les évidences de ce type, les mieux établies, qu'a voulu traquer Roland Barthes en tentant d'en décrypter la signification implicite, souvent dissimulée sous les traits d'une innocence généreuse et désintéressée. La théorie du mythe est à la fois l'héritage et la généralisation du concept d'idéologie proposé par Marx et Engels dans *L'Idéologie allemande* (1845-1846). Il s'agit d'une représentation déformée de la réalité, voire inversée, donc illusoire, qui met en avant l'aspect intellectuel et abstrait des choses, comme le font notamment

la morale, la religion et la métaphysique. L'idéologie se caractérise par son manque d'autonomie et l'ignorance de ses présupposés, car, si elle n'a pas d'histoire, elle s'enracine dans le socle des relations économiques d'une société, dont elle n'est qu'un sous-produit tardif au service d'intérêts particuliers (classe sociale, groupe ou ethnie).

Si Barthes s'inspire des grands principes énoncés par Marx et Engels, il n'en prend pas moins ses distances vis-à-vis du modèle, d'une part en élargissant sa conception du mythe à une *théorie de la dénonciation*: ce que j'observe signifie autre chose que ce qu'on tente de me faire accroire; et, d'autre part, en ébauchant dès 1957 une *lecture structuraliste* des faits sociaux inspirée de la théorie saussurienne du signe linguistique. Cette requalification de l'idéologie, traitée ici comme un mythe, en fait plus un indicateur social et politique qu'un sous-produit de l'infrastructure socio-économique. Désormais l'adversaire inlassablement traqué n'est pas tant le système capitaliste en lui-même que la mentalité du petit-bourgeois mesquin et imbu de soi. En lecteur attentif de Sartre, Roland Barthes a repris à son compte l'idée d'une intervention efficace des intellectuels sur le cours du monde, bref d'un engagement politique du mythe, car dénoncer une supercherie, en révéler le projet intime, permet souvent de faire bouger les choses. Et, même si la parole du mytheologue « est un métalangage » et s'il

faut bien admettre qu'« elle n'agit rien » directement, elle n'en participe pas moins « à un faire du monde » (Barthes, 1957).

Alors, s'il est vrai que « tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours » (*ibid.*), en revanche, il est moins évident que le musée puisse être traité comme un mythe. Question d'autant plus pertinente que ce fleuron des institutions culturelles n'entre ni dans la catégorie des idéologies dénoncées par Marx, qui s'apparentent aux théories, ni dans les mythologies analysées par Barthes, qui visent plutôt des représentations collectives assises sur un support circonstanciel comme une personne (l'abbé Pierre ou Greta Garbo), un objet (la nouvelle DS Citroën) ou un événement (le Tour de France cycliste). Le musée est une *institution*, c'est-à-dire une réalité sociale concrète bénéficiant d'une reconnaissance publique cautionnée par le système législatif (ce qui est également vrai de l'école, de l'hôpital, de la prison, etc., ces autres institutions de même rang), et requiert à ce titre une méthodologie plus adaptée.

Du même coup, l'enjeu de la contestation revêt une ampleur inégalee, car s'en prendre à une institution, en dénoncer le mode de fonctionnement et les présupposés, en faire saillir les impostures, c'est non seulement s'attaquer au socle de conventions qui fait la vie sociale mais aussi plus ou moins directement aux personnes en charge de sa gestion. La dénonciation est alors ressentie comme

une agression et laisse des blessures difficiles à cicatriser. Bref, ici le mythologue ne se contente pas de prendre ses distances vis-à-vis de son objet, car il entre dans l'arène pour se livrer à un véritable combat politique. Pour lui, le mythe est une parole au sens fort et cette parole, contrairement à ce qu'affirmait Saussure, peut être traitée scientifiquement. D'ailleurs, en raison de sa dimension objective, l'institution se prête sans doute mieux à l'analyse sémiologique que les thèmes abordés de façon souvent trop allusive par Barthes dans les *Mythologies* (1957), qui n'ont fait qu'ébaucher une méthode pleinement déployée seulement dix ans plus tard dans le *Système de la mode* (1967). On sait cependant que Barthes n'a pas jugé opportun de revenir sur les mythologies ni même tenté d'appliquer au mythe le nouvel outil; son analyse s'est restreinte à un maniement très sommaire, pour ne pas dire allusif voire approximatif, de la sémiologie qui, au départ, se réduisait pour lui à la définition saussurienne du signe et à la théorie de la connotation empruntée à Hjelmslev.

Reste à savoir si le changement de nature de l'objet doit s'accompagner d'un total bouleversement de la méthode et s'il convient encore de parler de mythologie pour désigner la dérive d'une institution. Peut-être serait-il plus légitime de qualifier le musée d'*uchronie* plutôt que de mythologie: ce néologisme, construit au XIX^e siècle par Charles Renouvier (1876) sur le

modèle du mot *utopie* (étymologiquement « sans-lieu »), lui servait alors à caractériser une histoire parallèle inventée de toutes pièces et pourtant susceptible de s'inscrire dans le monde réel. Il semble toutefois que le terme d'*uchronie* puisse, comme celui d'utopie, revêtir une signification plus radicale et désigner non pas une histoire fictive mais la négation de toute histoire. Si l'utopie est une histoire sans lieu, par effet de symétrie on peut dire que l'*uchronie* est un lieu hors du temps, certes bien réel mais totalement privé d'histoire. Or l'institution, dont la signification peut aisément s'infléchir, se prête tout naturellement à ce jeu pervers qui consiste, par un procédé aussi artificieux que subtil, à faire passer pour pérenne le produit d'une convention, caduc par définition. Et l'institution muséale illustre à la perfection ce mécanisme, car il ne s'agit pas tant de refaire l'histoire dans l'imaginaire sur le mode de la fiction que de définir un lieu où le temps cesserait de s'écouler (Beaune, 1988). Bref, le musée est une institution qui cherche à nier son caractère institutionnel, c'est-à-dire conventionnel et historiquement daté.

« Répertoriant le temps en termes fixes qu'elle peut faire jouer réversiblement » (Baudrillard, 1968), toute collection, et notamment celle du musée, se présente sous les traits d'une *uchronie*. Elle crée du même coup une pseudo-chronologie non orientée. Le parallélisme avec l'*utopie* peut d'ailleurs se poursuivre, car si l'utopie présente des

personnages vivant dans un espace autre, comme si l'espace était transformé en temps, avec l'*uchronie*, c'est au contraire le temps qui se trouve converti en espace, comme l'illustre déjà cet ancêtre italien du musée, la *galleria progressiva* qui, en disposant les tableaux selon leur date d'élaboration, entendait produire une figuration spatiale et visuelle de la chronologie, bref « un dépôt de l'histoire visible de l'art » (Mechel, 1784). Au complexe désordre des *miscellaneae* baroques, qu'abritaient jadis les cabinets de curiosité ou d'histoire naturelle, succédait une mise en ordre, à première vue tout à fait rationnelle, qui consistait à présenter les œuvres par salles successives, chacune étant consacrée à un artiste ou à une école. Mais cette apparence de succession, qui se voulait d'abord didactique, dissimulait mal la possibilité nouvelle offerte au visiteur de revenir sur ses pas autant qu'il le souhaitait et d'explorer le temps comme s'il s'agissait de l'espace.

Toutefois, avec le musée, la classique opposition entre l'*uchronie* et l'utopie tend à s'estomper, la suspension du temps agissant en retour sur l'espace pour le convertir en un lieu imaginaire : « Le Musée, lieu fantastique, lieu absent de tout lieu, a pour rôle de conserver les œuvres d'art à travers les âges, niant ainsi l'histoire et la mort. Il se met hors lieu et hors temps. » (Lebensztejn, 1981). Alors que le temps est étonnamment soustrait à l'histoire, l'espace se trouve

radicalement dénaturé par une fermeture et une séparation qui l'apparentent beaucoup plus au temple qu'à la maison. Voilà pourquoi au musée, si tout est bien tangible – le bâtiment, les salles, les vitrines et les collections qu'ils abritent, etc. –, en même temps tout est fictif, dé-fonctionnalisé et comme insidieusement subverti au profit d'un ordre symbolique.

La question est de savoir s'il est possible d'éviter cette dérive en amendant l'institution.