



HAL
open science

“ Le Retour de l’esthétique, baume de la mémoire
ouvrière ”

Serge Chaumier

► To cite this version:

Serge Chaumier. “ Le Retour de l’esthétique, baume de la mémoire ouvrière ”. Art & fact, 2003, 22, pp.69-73. hal-00483713

HAL Id: hal-00483713

<https://hal.science/hal-00483713>

Submitted on 16 May 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

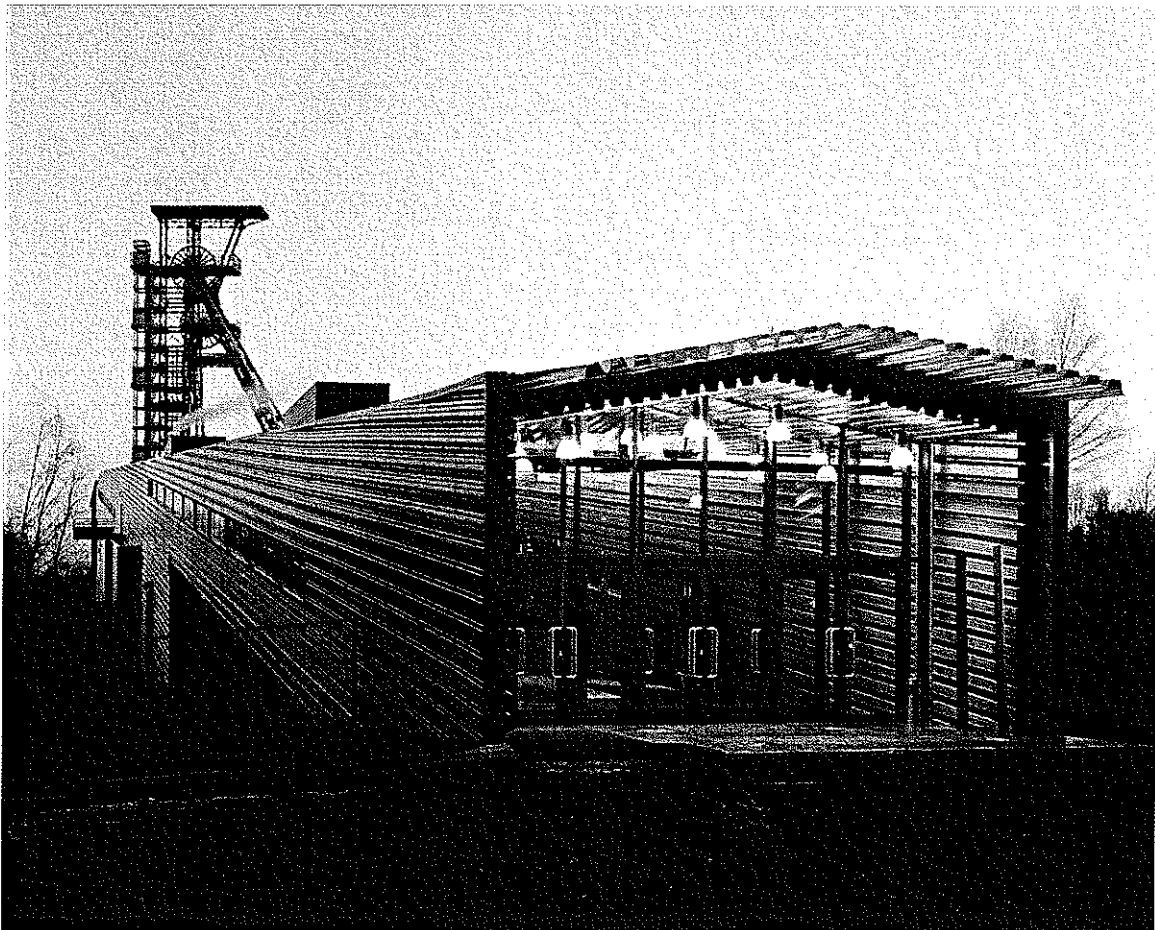
L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues
et des orientalistes de l'Université de Liège

NUMÉRO 22/2003

ART &
FACT

MUSÉES : ON RÉNOVE !



Le retour de l'esthétique, baume de la mémoire ouvrière

Le musée, théâtre de la mémoire. Une thèse couramment énoncée postule que le musée permettrait au corps social de digérer les restes et, par le processus de vitrification, de se débarrasser du poids encombrant de l'histoire. Finalement, nous consignerions au musée ce qui nous embarrasse et, par cette relégation, assumerions à la fois le travail de deuil et la délégation d'une partie de notre héritage. En enfermant dans un sanctuaire cette partie de nous-même, nous pourrions conserver l'esprit libre par ailleurs pour d'autres investissements. Ainsi, le musée serait le lieu de dépôt des fardeaux de l'histoire, délivrant tout un chacun de s'en soucier au quotidien. Si nous ne fréquentons pas le musée, nous tenons à son existence, garantie de l'entretien d'une mémoire confiée aux spécialistes de la conservation. A disposition, la visibilité permet de garantir l'invisibilité, de mieux oublier. Sans être fautive, cette théorie ne nous satisfait pas totalement dans la mesure où il y a un certain nombre de situations où ceci ne nous paraît pas fonctionner. Davantage qu'un lieu d'exposition des aléas d'une histoire à neutraliser, il nous semble que le musée participe d'une présentation qui permet, au contraire, d'occulter ce qui est relégué. La monstration vise surtout à ne pas montrer autre chose, et c'est justement ce reste invisible qui nous semble symptomatique des fonctions sociales du musée. Ainsi, l'exposition ne présente pas ce qui est susceptible de déranger, mais bien au contraire le consensuel qui permet de faire oublier les dimensions plus sensibles. En mentionnant ce que nous nommons « le retour de l'esthétique » dans les musées, nous voudrions simplement rappeler combien cela se fait au prix d'une histoire sociale qui passe, de ce fait, à la trappe.

Dans un récent livre, Octave Debary développe, à partir de l'auscultation de l'expérience de l'Ecomusée du Creusot Montceau-les-Mines, une analyse pointue et sans concession. Toutefois, comme d'autres avant lui, l'auteur tient un argumentaire à certain degré contradictoire. Poursuivant les écrits de Jean-François Lyotard, il considère que la muséographie, en se faisant écriture des restes, permet de dépasser l'histoire en l'exposant. « Un lieu communautaire que l'on visite comme un temple du temps passé, d'une histoire dépassée à sacrifier – à oublier –, à laquelle on rend hommage » (p.149). Lieu sacrificiel d'une histoire qu'à défaut de détruire violemment, on travaille à oublier, poursuit l'auteur. L'exposition serait une modalité de l'abandon. « N'entre au musée que ce dont nous avons besoin de nous débarrasser. Le musée célèbre et expose ce qu'une société a besoin d'oublier pour exister, ce dont elle ne veut plus et qu'elle ne peut détruire » (p.167). Pourtant, l'écomusée, loin d'être une mise en scène des crises et des mémoires ouvrières est, comme le montre bien l'auteur lui-même, au contraire le lieu du non-dit et

de la non-exposition. Ce qui se joue dans la représentation muséographiée ce n'est pas la théâtralisation de l'histoire, mais l'occlusion de certaines dimensions par d'autres présentations, plus arrangeantes. Octave Debary maintient une confusion à ce titre. Ce n'est pas ce qui est montré qui permet l'oubli, mais ce qui est dénié. Ce qui est exposé sert justement à ne pas exposer. Il nous semble donc que la thèse du musée, outil de délégation d'une mémoire dérangeante qui doit être exorcisée par l'oubli, comporte certaines failles.

Comme l'a noté très tôt, Patrick Le Nouenne (1978), et comme le remarque également Octave Debary, l'écomusée n'expose pas la mémoire ouvrière. « L'impossible musée 'de la lutte des classes' » (p. 168), ne se fait pas en raison d'un manque d'objets, ce n'est là qu'un prétexte, et pas seulement pour des questions d'ordre politique. « N'entre au musée que ce dont nous avons besoin de nous débarrasser. Le musée célèbre et expose ce qu'une société a besoin d'oublier pour exister, ce dont elle ne veut plus et qu'elle ne peut détruire. Ce qui reste », écrit l'auteur en conclusion de son étude (p.167). Pourtant, si l'histoire de la classe ouvrière, de la lutte des classes, n'est pas présente au musée, alors qu'elle semble pour le moins moribonde dans la société, où se trouve cette histoire ? La culture politique et syndicale ne l'entretient guère vivante dans la vie réelle, il serait par conséquent possible, envisageable, voire logique selon cette théorie de la retrouver au musée. Elle n'y est pas. Il faut donc réviser sensiblement la thèse de l'auteur, et sans doute serait-il d'accord car il tient également ce discours dans d'autres chapitres. Le musée permet certes d'oublier, non pas en exposant les reliques, mais en faisant office de trompe-l'œil, de leurre. L'exposition permet de faire diversion en invitant à d'autres explorations. Ce qui est présenté vise à occulter ce qui est absent. En cela, Octave Debary a raison d'affirmer que le musée a pour fonction de faire le tri, de permettre l'oubli. « La mise en acte de l'oubli » passe donc bien aussi, n'en déplaise à l'auteur, par le manque que cache l'excès (p. 135). Umberto Eco signale d'ailleurs « que seul un recouvrement d'un savoir par un autre permet de diminuer sa présence » (1987). Ce n'est donc pas ce qui est montré que l'on cherche à oublier, au contraire l'exposition a pour fonction de mettre sous silence, ce qui demeure irrémédiablement absent du musée.

Nous ne sommes donc pas d'accord sur le fait que « le musée, comme simulacre, ne vient pas masquer les choses, il est un masque visible » (p. 156). Au contraire, il nous paraît simulacre en cela qu'il fait croire à une histoire pour mieux en occulter d'autres. Le musée n'est absolument pas le lieu d'une mise en scène de l'histoire de l'usine, des conflits et des luttes qui s'y déroulaient (p. 155). Si le musée est un refuge, une

échappatoire, c'est dans la mesure où il propose de conserver des points aveugles, non de les dévoiler. Il n'y a « excès de mémoire » que dans la mesure où il y a abandon et occultation d'autres mémoires. Ce n'est pas par hasard si l'Ecomusée du Creusot Montceau-les-Mines ne traite ni de l'histoire ouvrière, ni réellement de la bourgeoisie et du paternalisme patronal. La scission du site du Château de la Verrerie entre l'Académie François Bourdon d'un côté, temple de la technique mis en scène par les ingénieurs, et de l'autre de l'Ecomusée, garant d'une collection esthétique inscrite dans le paradigme des beaux-arts, avec ses tableaux et sa cristallerie, est idéaltypique. Car l'exemple du Creusot n'est absolument pas unique, mais bien au contraire représentatif de la plupart des sites français de patrimoine industriel. Il y a donc là un problème à explorer.

S'inspirant des écrits de Dominique Poulot (1997) à propos de la conversion des biens patrimoniaux en valeurs muséales au XIX^e siècle, Octave Debary note le recours à l'esthétisation comme outil idéologique de relégation de l'histoire. « Œuvres d'art, l'origine de l'esthétique moderne neutralise l'histoire. Sacralisation artistique qui détruit ce qu'elle consacre. L'atemporalité esthétique renvoie l'objet dans un universalisme (le Beau) qui le fait sortir de l'histoire ; la reconnaissance de l'universalisme devient la possibilité de la neutralisation de l'histoire » (p. 153). Si les présentations de l'Ecomusée du Creusot Montceau-les-Mines sont ici en question, il semble que l'ensemble des musées soit aujourd'hui saisi par un retour du paradigme esthétique. Si la question est violemment posée pour ce qui concerne les musées d'ethnologie, notamment avec le projet du Musée du quai Branly (Zerbini, 1993), elle s'actualise dans tous les secteurs muséaux confondus. Parfois pour le meilleur, quand l'esthétique ne vient pas en place ou contre d'autres discours, mais en complément et en juxtaposition, pour de plus amples valorisations, comme cela devrait être logiquement le cas. Ce pari, les musées d'ethnologie ne semblent pas être en mesure encore de le relever, en raison sans doute des paradigmes constitutifs de cette discipline, qui a dû s'affirmer pour faire entendre d'autres approches, notamment scientifique. L'objet exotique, d'abord dévolu au cabinet de curiosités, a été happé par des considérations qui entendaient réhabiliter de nouveaux regards, mais au détriment de ceux, plus significatifs, mais moins exemplaires. Les scientifiques ont dû batailler pour affirmer que la signification sociale de l'objet ne s'établissait pas à partir des valeurs ethnocentriques occidentales. Les débats récents autour du Pavillon des Sessions et le démantèlement du Musée de l'Homme dans le projet du Quai Branly attestent que la valorisation esthétique revient comme un credo problématique.

La relation à l'objet semble plus pacifiée dans les muséums d'histoire naturelle qui parviennent mieux, semble-t-il, à maintenir les deux logiques. Ainsi, lors de la réouverture de la Grande Galerie de l'Evolution du Muséum d'Histoire Naturelle de Paris, les commentateurs notèrent avec surprise la réhabilitation de la beauté des formes qui n'empêchait nullement un discours savant sur les spécimens présentés et les écosystèmes. Depuis, de nombreuses expositions temporaires ont exploré cette rencontre. Le Muséum d'Histoire Naturelle de Neuchâtel a présenté plusieurs expositions, et notamment *Sables*, lors de l'hiver 2002-2003, qui faisait se rencontrer un esthétisme des plus fins avec un discours

scientifique valide sur les contenus. D'autres secteurs thématiques sont moins convaincants. Le Conservatoire National des Arts et Métiers n'a pas su suffisamment s'arracher de son histoire, et maintient une exposition esthétisante des techniques qui prime sur la compréhension des utilisations. Encore prisonnier du paradigme du chef-d'œuvre réalisé par l'ingénieur ou le compagnon, l'objet tend souvent à se suffire à lui-même, sans être le support d'un discours sur son ancrage social. Paradoxalement, si les musées d'ethnologie ne développent l'esthétisme que par castration de leur mission originelle, donnant le sentiment d'une trahison ou d'un reniement, comme les Arts premiers au Louvre, en revanche les musées techniques demeurent dans l'exposition de la beauté des techniques, en faisant trop peu le pas d'intégrer un discours anthropologique. Ces tensions s'expliquent historiquement, mais notre propos ici n'est pas de les explorer, simplement d'en prendre acte pour percevoir les évolutions contemporaines.

La mise en cause de l'esthétisme comme finalité du musée connaît plusieurs sources. La charge forte de la critique bourdieusienne, dans les années 60, conjuguée à l'exploration des missions sociales du musée par divers analystes débouchent sur les propositions de la nouvelle muséologie dans les années 80. La MNES, Muséologie nouvelle et expérimentation sociale, a invité à une nouvelle ère pour les musées en réintroduisant la question des publics, et surtout, pour ce qui nous occupe ici, la nécessité de construire l'exposition à partir d'un discours construit préalablement à la sélection des objets à exposer. Les sciences humaines et sociales ont été largement convoquées pour enrichir des approches jugées partielles et limitatives. Même si les musées des beaux-arts sont demeurés souvent timorés dans cette tendance, des exemples probants existent. *Le Temps Vite* ou *Féminin-masculin* au Centre Georges Pompidou en sont des illustrations des plus réussies. La superbe exposition sur *La gloire du Siècle d'or (Art hollandais du XVII^e siècle)*, tenue au Rijkmuseum au printemps 2000 est, à ce titre, exemplaire. De même les expositions sur le baroque, puis sur le romantisme, présentées au Musée de la musique sont de belles prestations de cette nouvelle approche. L'esthétisme trouve d'autant plus un sens qu'il est relié à d'autres dimensions sociales. Il semble que nous assistions à un reflux actuellement, avec un retour masqué à un esthétisme se justifiant en dernière instance.

Henri-Pierre Jeudy (2002), en analysant les tendances à l'exhibition muséographique généralisée pressent « une esthétique contemporaine généralisée ». L'œuvre d'art demeure la référence majeure, et l'accès au savoir devient lui-même une opération esthétique. Paradoxalement, alors que l'art contemporain se plaît à déconstruire et questionner toujours plus avant les normes esthétiques, celles-ci envahissent tous les autres espaces comme fin en soi. L'espace urbain est lui-même qualifié au travers des architectures muséales, qui en faisant œuvre deviennent des « machines à faire œuvre ». Si l'auteur s'intéresse aux architectures, dont le Musée Guggenheim de Bilbao est le paragon (1), d'autres architectures extraordinaires tendent également à faire disparaître le contenu au profit du contenant. Le futur Musée des Confluences de Lyon dit suffisamment combien ce qui fait image importe plus que ce qui pourra y être dit. François Mairesse (2002) note également cette tendance à accorder la primauté au

spectaculaire dans les évolutions récentes. « Suprématie du *décorum* sur le *forum* », selon l'auteur, qui occulte non seulement le sens des présentations, mais les rapports sociaux auxquels elles auraient pu donner lieu. Un paradigme généralisé à la transformation esthétique envahit toutes les dimensions de l'existence, et ce faisant en neutralise les forces. Yves Michaud (2003) va encore plus loin en constatant que l'esthétique envahit d'autant plus les espaces sociaux qu'il déserte l'art lui-même. La beauté des enrobages muséaux sacralise toute collection au point de la faire disparaître dans ce qu'elle peut avoir de richesse sémantique. L'écrin rend précieux l'objet et le stérilise. Si la tendance initiée par Le Louvre pouvait se justifier pour le Palais Royal, elle est plus dérangeante lorsqu'elle s'applique aux arts asiatiques comme au Musée Guimet, aux arts premiers pour le futur Musée des Arts et des Civilisations, aux collections du Conservatoire National des Arts et Métiers. Car les objets techniques sont également traités comme des œuvres esthétiques, ce qui a pour effet d'occulter leurs dimensions contradictoires. Le recours à l'esthétisme comporte des ressorts idéologiques.

Deux musées français importants, récemment ouverts, nous semblent particulièrement symptomatiques de cette tendance. Ce ne sont pas des cas isolés, ou particulièrement scandaleux, ils sont même plutôt réussis dans leur genre, avec une réalisation muséographique prestigieuse ; ils sont malgré tout révélateurs de l'occultation du thème qu'ils sont censés traiter, caractéristiques que nous relevons pour l'Ecomusée du Creusot-Montceau-les-Mines, dans ce début d'article. Parce qu'ils portent sur une thématique proche, et parce qu'ils sont tous deux liés à l'histoire industrielle de la France, sites de cette ampleur au demeurant assez rares, ils retiennent particulièrement l'attention. Le Musée d'art et d'industrie de Roubaix a été inauguré en octobre 2001 alors que le Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne l'a été en décembre de la même année. Les deux établissements mentionnaient dans leurs Projets Scientifiques et Culturels le souci de valoriser le patrimoine industriel de leur territoire respectif. La visite dans l'un et l'autre site peut laisser le visiteur averti dubitatif.

Les deux lieux sont des merveilles architecturales. Le premier, à Roubaix, gagne ses lettres de noblesse en investissant la piscine André Diligent, chef-d'œuvre de l'art déco et en sachant en restituer la mémoire. L'architecture originelle de Albert Baert est magnifiquement réhabilitée par Jean-Paul Philippon. Les cabines de douche, les anciens bassins, comme les salles de bains particulières ont été conservés et rénovés pour accueillir les collections. L'ambiance sonore n'est pas pour rien dans la réussite et contribue à sauvegarder et communiquer « un esprit des lieux », qui se marie à merveille aux nouvelles fonctions, du moins pour le plaisir du visiteur. La nef du bâtiment, comme la disposition muséographique, participe d'une ambiance esthétique qui convient fort bien aux collections artistiques, du moins selon les critères habituels du genre. Les sculptures répondent aux peintures et l'on en oublierait presque que la nouvelle muséologie a quelquefois également gagné les musées d'art y apportant quelques modestes médiations. Les textes sont réduits à la portion congrue et aucune mise en perspective ne dépasse les conventionnelles approches des historiens d'art. Le discours, réduit au minimum, ne surprendra pas par son

originalité, et seuls les groupes et les scolaires auront quelque chance d'être plus amplement informés. Si l'on peut se prendre à regretter un tel classicisme de traitement, chacun savourera néanmoins son plaisir au contact des œuvres et de l'écrin muséographique qui leur est réservé.

Le problème devient plus aigu quand on réalise que le lieu se nomme Musée d'art et d'industrie, et que l'on se trouve dans une des régions les plus industrialisées de France. Où est passée l'industrie ? Il y a bien des esquisses et des cartons à imprimer, ayant servi pour l'industrie textile, mais tous les expts présentés en relation avec l'industrie le sont selon des normes et des conventions qui les transforment en objets d'art. Il s'agit de montrer le génie des créateurs de l'industrie et de revaloriser des savoirs, comme le faisaient déjà certaines expositions industrielles du XIX^e siècle. L'optique est bien de tenter de hisser les productions industrielles au rang des beaux-arts, non de proposer d'autres logiques. Même si la grandeur de l'ingénieur, concepteur de machines, ou du styliste, penché sur son carton à dessin, peut forcer l'admiration, la transformation du labeur en œuvre d'art produira toujours un genre mineur dans le panthéon de la création artistique. Comme au Musée de l'impression sur étoffes, à Mulhouse, l'esthétisation conduit à présenter l'industrie selon des approches très réductrices.

Le savoir de l'ingénieur, la créativité, la trace matérielle qui en résulte, parfois quelques savoir-faire, ont la primeur dans presque tous les musées techniques. Il y a bien parfois quelques informations générales sur le monde de l'entreprise, mais le sentiment qu'il s'agit là de pis-aller s'en dégage. Quels étaient et quels sont les modes d'organisation du travail, les répartitions hiérarchiques, les évolutions et les luttes internes à l'entreprise ? Comment devient-on ouvrier et comment se métamorphose la division sociale du travail ? Quid de la vie des ouvriers, des liens sociaux entre les diverses populations, les imaginaires et les rêves de ces travailleurs de l'ombre ? Comment s'organisait et comment s'organise aujourd'hui la vie des uns et des autres, de l'ouvrier au patronat ? Quelle est la place des femmes, des enfants, des émigrés ? A qui appartient le pouvoir politique, quelles sont les orientations qui, par le passé, ont orienté le développement dans telle ou telle direction ? Quelles solidarités s'actualisent selon les modes économiques mis en œuvre par les différents groupes sociaux ? Quelles sont les différences avec d'autres territoires similaires, d'autres lieux de production de par le monde ? Comment le territoire s'est structuré et organisé autour et à partir des entreprises, comment un paysage industriel s'est-il mis en place ? Quels liens peut-on faire entre l'habitat d'hier et la façon d'habiter l'espace aujourd'hui ? Qui construisait les usines, avec quels capitaux et pour quelles finalités ? La place du local dans le grand marché économique, comme les enjeux culturels du façonnage des modes de vie des différentes catégories sociales sont occultés comme de multiples autres questions que nous ne pouvons ici énumérer.

Le visiteur qui aura pris les conservateurs au mot et qui viendra chercher au musée des informations pour comprendre le présent encourt une grande déception. La connaissance du passé au service d'une compréhension de l'actuel demeure un vœu pieu, répété comme un leitmotiv dans tous les projets scientifiques et culturels. Cette bonne intention ne sert qu'à cacher que le musée évite comme la peste toute question qui pourrait faire débat, qui servirait d'éléments de controverses,

d'échanges et de confrontations. En n'abordant que des questions consensuelles ou insipides, qui ne dérangent personne, le musée permet, au nom d'une mémoire sauvegardée, de faire croire qu'il traite et prend en charge la question de l'histoire pour le collectif. Aussi d'autres approches sont-elles évincées. Il ne faut pas voir dans cette tendance, que l'on retrouve de manière récurrente dans quasiment tous les lieux, l'effet d'un complot, d'une inculture ou d'une insensibilité particulière du corps des conservateurs ou l'effet de pressions politiques quelconques. Une analyse des enjeux et logiques institutionnelles demeure à faire pour comprendre pourquoi les institutions muséales ne parviennent que rarement à aborder des questions qui peuvent être traitées ailleurs, au théâtre, au cinéma, dans la littérature, avec plus de bonheur. Que l'on ne rétorque pas que ce sont les collections matérielles qui interdisent d'approfondir des domaines par trop conceptuels. Jacques Hainard a démontré, dans ses expositions, qu'il était possible d'approcher des problèmes complexes, et que l'objet n'était qu'un support qui permettait l'inscription de multiples significations et d'innombrables discours.

Le Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne offre un autre exemple de ce qu'un musée est capable de faire pour éviter de traiter un sujet qu'il se donne pour objet. La rénovation est, là encore, des plus réussies. Le bâtiment impressionne le visiteur par ses espaces, par ses volumes, par sa magnificence. Les matériaux choisis sont luxueux, les présentations savamment étudiées. Si l'agence d'architecture et de muséographie de Jean-Michel Vilmoth ne s'y est pas distingué pas le souci des finitions, il n'empêche que le résultat est beau. N'est-ce pas un problème ? L'univers de la Manufacture des armes et cycles de Saint Etienne, avec ses fabrications diverses, doit-il aboutir à une présentation lisse, consensuelle et esthétique ? Sans reprendre les questions énoncées précédemment, qui ne sont pas là non plus abordées, qu'en est-il des modes de fabrication, des conditions de travail à l'usine, des crises successives dans la région, de l'utilisation des armes en dehors ? Comment peut-on aborder la production sans s'appesantir sur le contexte stéphanois, sur les mines et sur les crises économiques qui frappent, encore aujourd'hui, l'agglomération ? Certes, contrairement à celui de Roubaix, les médiations existent. Le musée offre, au travers de multimédias léchés et très design, des approches intéressantes de multiples sujets de société. Si un effort certain est fait pour ne pas oublier les objets et les hommes, les questions demeurent restrictives et orientées. Le Projet Scientifique et Culturel du musée peut bien prétendre que le musée sera « un outil de compréhension de l'histoire urbaine et architecturale stéphanoise », les regards sont plus orientés vers les collections que vers l'extérieur.

Les élus trouvent dans ces musées un bel écrin qui donne un visage propre et soigné de leur ville, il s'y déploie le génie des créateurs qui s'y sont distingués. Peut-être est-ce finalement ce que recherche une partie des utilisateurs, qui peut ainsi se confiner dans une atmosphère feutrée et protégée. Le musée d'industrie nourrit l'illusion de parler objectivement de l'histoire, alors qu'il concentre l'attention sur les traces les plus neutres et détourne ainsi l'attention des aspects plus rugueux. Enfermé dans ses murs, le visiteur fasciné par les beaux objets, et la présentation soignée, oublie l'extérieur, le territoire, avec ses conflits et ses contradictions. Plutôt que d'être un instrument pour comprendre l'environnement qui l'entoure, le musée,

refermé sur lui-même et sur ses précieuses acquisitions, isole, capture, permet de faire oublier le contexte ambiant, sa structuration et ses mutations. Symbolique, le musée de Saint Etienne expose ses merveilleuses collections de bicyclettes, moyen de locomotion et d'échappée, confinées et emprisonnées dans ses caves, et ses collections d'armes, que l'imaginaire associe aisément au secret et aux cachettes, dans des vitrines aérées et ouvertes sur la ville au second étage. Une reconstitution d'atelier accompagne l'exposition comme par réflexe muséal, pour des dioramas qui viennent distraire des visiteurs, le plus souvent ennuyés, par des séries d'objets, aussi beaux soient-ils dans leur facture.

Que découvre le visiteur sur le territoire, son histoire et son présent, après une visite au musée de Roubaix ou de Saint-Etienne ? Il y a vu de beaux objets, et il aura appris peut être quelques anecdotes surprenantes et plaisantes sur la fabrication, l'invention, ou l'utilisation de tels ou tels. Si le musée n'est pas un lieu de débats, de stimulations, de surprises, de provocations, de réflexions sur soi et sur les autres, sur son mode d'existence et sur son rapport au monde, il n'est pas tellement impensable qu'il soit ennuyeux pour beaucoup. Lieu de la contemplation et de l'esthétisme, son image d'espace confiné et fermé sur lui-même le poursuit. Il est par conséquent logique qu'il n'attire qu'une catégorie de personnes. Il est probable que la fonction de pareils musées soit de faire diversion, et d'entretenir une approche consensuelle esthétisante pour ne pas parler du sujet dont ils sont censés traiter. Car il est pour le moins frappant que la France entretient un malaise avec son histoire industrielle. Les musées d'Histoire ou les musées de société parviennent, pour certains, à aborder des sujets difficiles, à nourrir des controverses, à affronter des questions faisant débats, à dialoguer avec des communautés. Le Musée dauphinois, par exemple, dans ses expositions sur les populations d'origine émigrée démontre sa capacité à traiter de sujets complexes et exigeants. Il est, en revanche, un grand absent des musées français, c'est la mémoire de la classe ouvrière.

Si certains petits musées locaux abordent ces questions, à la marge, il semble qu'il soit toujours difficile socialement d'en traiter frontalement les problématiques. L'écomusée du Creusot - Montceau-les-Mines n'a pas su et pas pu trouver les mots pour le faire, à sa création. Peut-être y parviendra-t-il à l'heure où il envisage sa rénovation. En attendant, les musées plus récents, à Roubaix comme Saint-Etienne, ne sont pas plus probants, s'inscrivant simplement davantage dans l'esthétisme et moins dans le communautaire. N'est-il pas emblématique que la France - qui aurait pu faire le choix d'un grand musée de référence sur la question industrielle et de la mémoire ouvrière, dans le lieu le mieux placé pour cela, l'île Seguin, à Boulogne-Billancourt -, ait fait le choix de la destruction de ce patrimoine pour lui préférer une architecture d'exception, financée par la fondation privée d'un des capitalistes les plus puissants du pays ? Le musée d'art contemporain qui y sera abrité n'entretiendra aucune ambiguïté sur la question. Ne subsistera, en témoignage, que la maison de maître de la direction, ce pour témoigner de « l'esprit des lieux » pour l'histoire, comme le mentionne l'exposition de préfiguration. Peut-être est-ce encore trop tôt pour affronter ces questions de mémoire ouvrière, à moins que ce soit le sens même du musée que d'éviter les questionnements ?

BIBLIOGRAPHIE

- Octave Debary, *La Fin du Creusot, ou l'art d'accueillir les restes*, Editions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 2002.
- Henri-Pierre Jeudy, *Quand le musée fait œuvre*, in *Le Musée cannibale*, Textes réunis et édités par Marc-Olivier Gonseth, Jaques Hainard, Roland Kaer, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2002.
- François Mairesse, *Le Musée, Temple spectaculaire*, PUL, 2002.
- Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, 2003.
- Patrick Le Nouenne, *Un écomusée, ce n'est pas un musée comme les autres*, repris dans *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, tome 1, textes choisis et présentés par André Desvallées, Ed. W/MNES, 1992.
- Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine*, Gallimard, 1997.
- Umberto Eco, *Un art d'oublier est-il concevable ?*, *Traverses*, 40, 1987.
- L. Zerbini, *Les Objets de musées ethno-anthropologiques soumis à la polémique : présentation 'esthétique' ou présentation 'culturelle' ?*, *Sociologie de l'art*, 6, 1993.

NOTES

- (1) « Nous avons pensé depuis le début que l'édifice devait être aussi important que le contenu du musée », déclare le directeur du musée Guggenheim. Cité par François Mairesse (2002).