

Introduction

Marie CORNU*, Jérôme FROMAGEAU**, Dominique POULOT***

Cette monographie consacrée à la loi sur les musées de France est sans doute un peu particulière dans la production sur la genèse des lois du projet Mémoloi. Il s'agit en effet d'une histoire très récente, plus encore que celle de la loi sur les archives adoptée en 1979, d'une histoire encore chaude pour reprendre l'expression de Marie-Claire Lavabre¹, dans laquelle sont impliqués des acteurs qui ont contribué à cet ouvrage. Encore aujourd'hui, ils œuvrent dans ce champ institutionnel. Ils en ont été les témoins privilégiés et leur parole est précieuse dans la restitution de cette mémoire. Compte tenu de la contemporanéité de ce processus législatif, de son actualité, nous avons tenté de tenir ensemble ces deux usages du passé que sont la mémoire et l'histoire.

Il ne faut pas s'attendre ici à trouver une histoire des musées. Des travaux savants s'y sont consacrés. Ce livre raconte l'histoire d'une loi adoptée en 2002, la loi sur les musées de France. C'est notre poste d'observation dans la compréhension de ce droit des musées. Le matériau législatif et réglementaire se disperse jusqu'à cette loi. Le droit spécial des musées n'est guère nourri. La loi de 2002 porte cette ambition d'une grande loi – la chose est entendue dans les discours publics – comme s'était annoncé le droit des monuments historiques ou encore celui des archives. De ce point de vue, à la façon dont nous percevons un paysage, nous avons saisi, bien sûr, le moment de la loi, moment de précipité que nous déplaçons. Nous avons ensuite exploré l'environnement proche, le

* Directrice de recherche au CNRS, Institut des sciences sociales du politique (UMR 7220).

** Chercheur associé à l'Institut des sciences sociales du politique (UMR 7220), président de la Société internationale pour la recherche sur le droit du patrimoine culturel et le droit de l'art.

*** Professeur à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

1. Marie-Claire Lavabre, « Peut-on agir sur la mémoire? », *Cahiers français*, n° 303, « La mémoire, entre histoire et politique », juillet/août 2001, p. 8.

contexte dans lequel ce texte advient, tant attendu depuis la première loi de 1941, aussitôt suivie de l'ordonnance de 1945. Le regard s'éloigne encore pour embrasser le lointain. Ce texte ne vient pas *ex nihilo*, il charrie un héritage. Quel est ce passé dans le présent de la loi? Nous faisons aussi, une fois la loi votée, quelques incursions sur sa mise en mouvement, sur ce que révèle de ses impensés l'étude de la genèse.

Retour vers l'histoire des musées

Entendue largement, l'histoire des musées en France doit considérer les expériences des temps modernes (xvi^e-xviii^e siècles). La France d'Ancien Régime, si elle ne connaît aucun « musée » au sens contemporain du terme, possède en effet des collections ouvertes au public sous différentes formes. Les bibliothèques s'accompagnent, ainsi, de cabinets d'antiquités ou de curiosités diverses, qui peuvent rétrospectivement faire figure de premières incarnations des soucis savants et pédagogiques, mais aussi des pratiques de l'*otium* qu'on trouvera par la suite dans les musées de plein exercice. La philanthropie de tel ou tel collectionneur a pu donner lieu à des legs et déboucher sur des ouvertures régulières de tel ou tel fonds. Certaines villes s'enorgueillissent de disposer de collections dédiées au patriotisme local et classiquement abritées dans leurs hôtels de ville, sur le modèle prestigieux du Capitole romain. Surtout, les académies artistiques, et à un degré subalterne les écoles de dessin, possèdent communément, à partir de la seconde moitié du xviii^e siècle surtout, des collections de modèles destinées au progrès de leurs élèves : autant d'œuvres rassemblées par leurs membres, ou directement issues de leurs professeurs, bref autant de témoignages des talents et des ressources de l'institution. Dans bien des cas tel portefeuille de modèles bien fourni se retrouvera par-delà la coupure révolutionnaire dans le musée, ainsi à Reims.

Au-delà de cette bigarrure d'objets et de spécimens sur tout le territoire, fruit de richesses traditionnelles, d'héritages mais aussi d'acquisitions ou de legs inopinés, le constat est celui de la hiérarchie des prestiges qui régit la distribution des biens des communautés et des villes, et culmine avec la collection royale, au sein du duopôle Paris-Versailles. Au contraire des cas allemand ou italien, et dans un autre cadre de la situation britannique, le paysage des futurs musées français est ainsi marqué par une centralisation évidente des ressources qui pèsera de façon déterminante sur la suite. Pourtant, si les rois de France ont été régulièrement, à travers quelques vicissitudes, des propriétaires de trésors et de collections, et si à certains moments quelques-uns d'entre eux peuvent sans doute être qualifiés de collectionneurs, aucun n'a ouvert de musée, au contraire d'autres princes européens, particulièrement italiens ou germaniques,

et cela malgré les réclamations d'amateurs, tel La Font de Saint-Yenne, à partir de la seconde moitié du siècle. Il y a pourtant eu une exposition des « tableaux du cabinet du roi » : ouverte au palais du Luxembourg, elle ne dure qu'une génération, 1750-1780, et ferme à la demande de Monsieur, frère du roi, qui entend récupérer le palais à son propre usage.

Il reste que le dernier surintendant des Bâtiments, le comte d'Angiviller, ce « petit ministre » comme l'appelaient ses adversaires, ne se fait pas faute d'imaginer pour son roi et ancien « menin » Louis XVI un Museum au Louvre. Le projet participe des réflexions éclairées et patriotiques sur le gouvernement des arts, la gloire du roi et l'esprit public. Mais la situation des finances, comme la faiblesse de l'enjeu pour le roi, tous empêchements que viennent renforcer les disputes entre spécialistes qui se déchirent à propos de la Grande Galerie, de son architecture et de son éclairage repoussent indéfiniment son ouverture. À la chute du régime l'entreprise est pourtant bien lancée, à la fois quant au déménagement des plans-reliefs pour disposer de la Grande Galerie et quant à l'essai d'éclairage zénithal du Salon par l'architecte De Wailly, tandis que des achats sont faits pour compléter le fonds en vue d'un panorama des écoles, tenu pour indispensable à tout musée de cette ambition. On ne peut que spéculer sur les raisons dernières de l'échec à ouvrir le musée du Louvre sous Louis XVI, entre ratés administratifs et incertitudes de l'opinion.

Les fondations des décennies révolutionnaires

C'est donc à la Révolution qu'il appartient d'ouvrir le musée du Louvre pour la première commémoration de la République, bien loin du programme monarchique de d'Angiviller. Il n'en reste pas moins que ce dernier mérite une place parmi les grands hommes des musées français : son absence de la mémoire collective est de toute évidence due à son association à l'Ancien Régime, qu'il a servi avec fidélité. Cet admirateur conséquent de Jean-Jacques – auquel il persistait à rendre hommage jusque dans son émigration – a en effet légué au musée parisien un caractère de panthéon national particulièrement durable.

Le Louvre révolutionnaire hérite concrètement des dispositions prévues sous la monarchie, en termes de collection, aussi bien que de muséographie (pour ses cadres, son éclairage, voire son classement). Il n'incarne pas une rupture radicale avec les galeries monarchiques ou princières, mais adopte à leur égal les idéaux de convenance de décors et de dispositions, à la fois artistique et érudite, qui lui fournissent son cadre d'interprétation. Il témoigne de l'admiration continuée pour les chefs-d'œuvre comme d'autant de modèles canoniques pour l'émulation des artistes : la Révolution n'a pas été une « révolution culturelle », sauf en quelques épisodes marginaux, et elle entend bien inscrire son cours

dans le développement glorieux de l'école française, comme de la prospérité des industries nationales.

Le musée participe donc du messianisme de la décennie. Il incarne d'abord la rupture d'avec le secret précédent des collections : il illustre exemplairement ce geste d'ouverture qui est l'un des grands mythes fondateurs de la Révolution. Il incarne au plus haut degré la conquête d'un nouveau droit, celui de voir les richesses nationales et d'en tirer si possible bénéfice pour la collectivité tout entière. Aucun autre dispositif ou institution ne donne peut-être à voir ce titre de gloire de la Révolution d'avoir forcé les portes du privilège de manière plus évidente, et plus efficace.

Au-delà, le moment révolutionnaire n'avance toutefois rien de précis sur le public auquel le musée est destiné, et sur ses usages. Le seul ministre Roland annonce, dans une lettre au peintre David du 17 octobre 1792, publiée dans divers journaux, que le nouveau musée « doit attirer les étrangers et fixer leur attention, [...] nourrir le goût des beaux-arts, récréer les amateurs et servir d'école aux artistes ». Rien ne distingue ce propos des préoccupations de nombreux polygraphes des arts et des sciences à travers toute l'Europe des Lumières. Mais au cours des mois suivants, le moment jacobin du musée obéit à une préoccupation inédite de surveillance de l'esprit public autant qu'à une politique de pédagogie civique. Le musée instituteur fait alors figure d'instrument d'opinion. Il suppose un public spontanément réceptif, malléable pour le meilleur et pour le pire, par la simple vue. Dans la perspective d'une nouvelle éducation qui doit irriguer tout le corps social, il importe de surveiller les contenus des musées. Les considérations sur le musée engagent alors une censure du fanatisme et de la superstition au sein de leurs fonds puisque certaines des œuvres exposées pourraient les alimenter auprès d'esprits faibles, ou suspects. Car l'entrée au musée d'œuvres confisquées à l'Église, par exemple, y multiplie, comme le regrette le préfet de Tours, les sujets « atroces » pour les partisans de la raison. Par la suite, on s'inquiète moins des leçons de civisme à prodiguer au musée – conforter la philosophie et la démocratie, à l'encontre de legs toujours menaçants –, que de l'usage patriotique et propagandiste qu'on peut faire des prises étrangères, arrivées dans les fourgons des succès militaires.

D'ailleurs la fondation des musées de province est moins associée aux projets savants des différentes commissions d'experts, locales et nationales, appelées à se prononcer sur le devenir des monuments et des collections dès les premiers mois de la Révolution, qu'à la décision de Bonaparte, *via* le ministre Chaptal, d'envoyer dans une quinzaine de villes ce qui est tenu pour le surplus du Louvre. Le désencombrement du musée central fournit ainsi l'acte de naissance des musées de province et engage une représentation d'avenir pour la hiérarchie des établissements et l'état de leurs relations réciproques. La configuration des musées territoriaux est ainsi fixée depuis la capitale, et semble

autant liée à une exigence de gestion du musée parisien qu'à la reconnaissance des droits des musées locaux au partage des fruits des nationalisations et des victoires militaires. Répartir le superflu, ou les excès de richesse de la capitale, peut conforter les aménités de villes plus modestes.

Avec l'Empire, le musée du Louvre devient celui de « l'Empereur et roi », tandis que le retour à la tradition menace un musée des monuments français dont ni les collections ni les catalogues ne correspondent plus au nouveau programme dynastique. L'essentiel de la politique muséale est gouverné par le dessein d'illustrer la grandeur impériale, en particulier grâce à l'exposition des conquêtes artistiques. Denon se révèle le grand organisateur de cette politique, responsable des saisies de collections et de leurs remplois, dans les différents palais ou musées de l'Empire. Comptable des progrès de l'art commandé et exposé dans l'espace public, il participe aussi à l'écriture de l'histoire de l'art sur les cimaises des musées. Enfin, les musées de province se rattachent, au-delà de l'héritage des dépôts révolutionnaires, à la tradition des écoles de dessin, et entretiennent, après l'épisode des « écoles centrales », des liens souvent étroits avec les fonds pédagogiques des lycées – jusqu'à s'y confondre parfois. Partout, les établissements bénéficiaires d'envois de l'État doivent en principe justifier d'une participation de leur localité pour continuer à exister et à se développer.

Un long XIX^e siècle

La Seconde Restauration coïncide avec un branle-bas muséal européen : l'annulation des conquêtes françaises amène le retour des œuvres partout en Europe sur leurs sites d'origine. En fait, grâce aux difficultés de repérage d'œuvres dispersées sur tout le territoire, comme aux tactiques dilatoires de l'administration parisienne, les commissaires des Alliés à Paris, dont le sculpteur Canova est la figure prééminente, ne peuvent accomplir totalement leur projet de restitution aux propriétaires traditionnels. Pour toute une série de raisons, qui vont des considérations de haute politique à des quasi-impossibilités pratiques (le coût des transports, ou les vicissitudes d'ensembles dépecés) on constate des renoncements implicites ou explicites de la part des anciens propriétaires. De la sorte, une partie importante des confiscations européennes reste entre les mains des musées français. Néanmoins, les vides creusés dans l'ancien musée Napoléon, à la suite du départ des Antiques les plus notoires, réinstallés au Vatican, n'ont pu être comblés, comme certains l'avaient imaginé, en dépouillant les établissements de province.

On doit donc parier sur les œuvres contemporaines et nationales, à la place des Antiques et des écoles étrangères. La réunion de l'École française, au Luxembourg, inaugure un type inédit de musée, dédié à l'art actuel. Le recours

aux moulages est une autre option : le comte de Forbin, nouveau directeur du Louvre, défend l'idée d'un musée de copies d'antiques, ouvrant la voie à une féconde tradition de musée spécialisés. La Restauration s'emploie, grâce à des crédits d'acquisition importants, à consolider le Louvre, poursuivant l'œuvre des rois au nom d'un classicisme marqué par l'empreinte italienne, de Michel-Ange en particulier. Charles X crée un musée de la Marine au Louvre, en 1827, et fortifie les Antiquités égyptiennes, prenant acte du déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion et de sa gloire européenne.

Le moment orléaniste voit la fondation à Versailles d'un musée déterminant pour la définition ultérieure du musée d'histoire, à l'échelle européenne. L'intérêt personnel de Louis-Philippe, héritier dans ses goûts de la tradition des galeries princières, rencontre ici son sens politique pour imaginer un musée propagandiste inédit. La conversion de Versailles, monument emblématique de la mémoire monarchique française, mais difficile à revendiquer après 1789 et la révolution de Juillet, en musée de toutes les gloires de la France, est sa grande affaire, qu'il suit grâce à des visites de chantier quotidiennes. Le musée fait du palais une « reliure », pour citer la formule éclairante de Victor Hugo, accordée au grand livre d'histoire ouvert aux capacités. La réunion des deux France, dont la famille d'Orléans pouvait se réclamer, passe par le déploiement de galeries inédites, en lieu et place des appartements royaux, dédiées aux batailles fondatrices de l'identité française. L'épopée nouvelle du règne, la conquête coloniale, y figure également, qui permet de célébrer la gloire de la nouvelle dynastie. Parallèlement, la *razzia* de près de cinq cents toiles opérée en pleine guerre civile espagnole par le baron Taylor, envoyé du roi, et exposée au Louvre à partir de 1838, marque une date dans l'histoire du goût français, dont témoigne l'écho rencontré chez Baudelaire et sa génération. Ce musée espagnol, qui expose les richesses d'une école jusque-là peu présente dans les fonds royaux, est toutefois de courte durée : rendu au roi déchu comme sa propriété personnelle, ce qui légalement pouvait se discuter, il fut ensuite vendu aux enchères.

La République de 1848 met ses pas dans ceux de la grande révolution de 1789 pour dessiner une sorte de vulgate républicaine du musée. Le nouveau jacobinisme muséographique se caractérise par un effort centralisateur au Louvre, et par le contrôle des établissements de province (on pense règlements et inspections, envois d'œuvres et échanges). Le musée d'art est destiné plus que jamais à servir la gloire des artistes, et le cas échéant à les secourir en organisant des concours, en leur passant commande de travaux divers (restaurations, copies, moulages, gravures), voire en leur confiant des responsabilités administratives. Vu sa brièveté, l'absence de l'épisode de la République de 1848 dans la mémoire collective des musées français est compréhensible ; elle est néanmoins injuste. En effet, le peintre Philippe-Auguste Jeanron, installé à la tête des musées par les quarante-huitards, déploie une activité pionnière. Ami de Théophile Thoré,

et arrivé au Louvre grâce à lui, Jeanron est proche du conservateur Villot qui défend l'accrochage par écoles. Initiateur d'une muséographie rationnelle et moderne, il défend une disposition du Louvre accordée au progrès des savoirs et aux besoins des études. Il fait ainsi du Salon carré une nouvelle « Tribune » destinée à accueillir les chefs-d'œuvre, selon un modèle européen largement diffusé, et met fin à l'installation régulière du « Salon des artistes vivants » dans ses murs. Simultanément, il veut inscrire l'École française contemporaine au sein d'une tradition que les musées doivent enseigner aux artistes, avec Chardin ou Le Nain, au nom de « l'art social et progressif », selon une formule de Thoré. Il affirme de la sorte la spécificité du Louvre, tout en l'articulant avec le musée du Luxembourg, réservé pour sa part aux artistes qui n'ont pas encore été jugés dignes de ce panthéon. Si Jeanron doit céder la place au changement de régime, son successeur sous le Second Empire, Nieuwerkerke, dont la compétence muséographique n'est pas très marquée, ne fait pas table rase de son legs.

Au vrai, le Second Empire pâtit, dans l'histoire des musées français, d'une sorte de *damnatio memoriae* caractéristique du discrédit général du régime dans le souvenir collectif. Tout se passe comme si la catastrophe finale du règne pesait de manière définitive sur son bilan : ainsi l'incendie du musée de Strasbourg du 24 août 1870, qui détruit les collections municipales, ou la fuite en catastrophe des chefs-d'œuvre du Louvre à l'arsenal de Brest, devant les progrès de l'invasion prussienne, heureusement sans dommages. À cela s'ajoutent d'autres épisodes en demi-teinte, comme les vicissitudes des collections Campana entre Paris et la province, ou encore la brève existence du musée des Souverains qui sonnent autant d'échecs, de projets mal conçus ou mal conduits, voire de gesticulations sans lendemains. Pour autant les envois dans les musées de province de la collection Campana achetée au début de la décennie 1860 s'inscrivent dans la tradition française de la répartition de fonds depuis Paris, cette fois sous la forme de dons aux différentes villes, et leur histoire compliquée n'instruit pas forcément, pour les historiens contemporains, un procès à charge de l'Empire.

La nouvelle dynastie impériale a multiplié les « musées » au sein du Louvre, pour couvrir des curiosités jusque-là négligées ou inconnues, des antiquités chrétiennes aux antiquités américaines, de l'ethnographie aux « chinoiseries ». Dans la perspective d'installer la « quatrième race » dans l'histoire de France, on a fondé un musée des Souverains chargé d'illustrer la continuité de toutes les familles régnantes européennes et de leurs traditions. Cet investissement sur l'histoire se traduit encore par la fondation du musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye, lié à la même volonté de fonder sur le recours à l'Antique, et au césarisme, une légitimité toujours vacillante. Musée savant, et moderne, Saint-Germain est un musée laboratoire, comme à sa façon le musée des Archives nationales imaginé en 1867, à l'occasion de l'Exposition, pour « la

foule intelligente » selon la formule du marquis de Laborde, mais où on peut aussi donner des cours de paléographie.

Parallèlement, le programme d'un musée Napoléon III répond au dessein de servir l'art et l'industrie, dans une perspective à la fois sociale et patriotique – l'extinction du paupérisme, la promotion d'élites ouvrières et artisanales, la défense de la production française et du goût national s'inscrivent dans une compétition internationale dont l'Exposition universelle à Londres en 1851 a fourni la première vitrine du genre. Enfin, on commence à imaginer des bâtiments *ad hoc* pour loger les collections, et le musée d'Amiens, financé par une souscription très largement complétée par la libéralité impériale, est le premier musée spécifiquement construit à cette fin, chargé d'honorer autant le monarque que les antiquaires de Picardie à l'origine du projet.

À sa chute, le legs de Napoléon III est considérable, et la solution de continuité que la III^e République a voulu introduire dans l'administration des musées et la documentation de certaines acquisitions a été sans nul doute dommageable à une pleine conscience, sinon à une bonne gestion, des collections nationales. Avec la III^e République, le musée devient un rouage du système des Beaux-Arts, dans l'espoir d'un raffinement du goût national comme du souci de la prospérité publique – le tout dans la volonté d'affermir le régime. La création d'une caisse des musées alimentée par la vente des bijoux de la Couronne manifeste l'intérêt que le nouveau régime prend à ces établissements qu'il reconnaît ainsi, symboliquement, pour les héritiers du patrimoine d'Ancien Régime. La longue gestation de la Réunion des musées nationaux, de 1870 à 1895, finit par fournir aux bureaux quelques outils d'intervention en matière d'acquisition, selon un dispositif dont l'entre-deux-guerres permet l'extension. Parallèlement, trois réformes, en 1874, 1879 et 1888, tentent de mettre fin à l'indépendance et à la confusion du comité des conservateurs, et d'instituer un système administratif cohérent. L'éphémère ministère des Arts d'Antonin Proust, en 1881-1882, veut diviser les musées entre musées d'État et musées des villes et départements, tous soumis à l'administration des Beaux-Arts, mais cette tentative est vite abandonnée.

La « belle époque » des musées ?

Jusqu'à la Première Guerre mondiale, l'administration des musées, placée entre les mains des seuls conservateurs, continue d'incarner, aux yeux de beaucoup d'observateurs, un système livré à des féodalités ou à des influences individuelles, privé des moyens indispensables à toute ambition, soit en matière d'accroissement des fonds, soit en matière de politique générale. Les sommes consenties aux musées demeurent très faibles, et contrastent avec la qualité et l'importance de certains dons et legs dont le Louvre et d'autres

musées bénéficient. De surcroît, cet argent est soumis à des considérations instrumentales plus ou moins évidentes : il s'agit d'aider les artistes, par exemple en leur achetant des œuvres aux Salons. Ensuite, la politique des envois aux musées de province répond à des choix politiques entre localités favorisées, ou non, selon les desiderata d'un clientélisme électoral. Les sociétés des beaux-arts, ou d'autres associations savantes et culturelles, permettent, à l'occasion, d'ajuster ou de compléter ces libéralités. Le mécénat Rothschild, par exemple, suit *grosso modo* le modèle de gestion des Beaux-Arts et saupoudre dans les différentes provinces des œuvres inégalement valorisées, dont le rapport avec leur lieu de destination est souvent incertain.

Paul Dupré et Gustave Ollendorff, dans leur *Traité de l'administration des Beaux-Arts* de 1885, écrivent que « les musées sont des établissements où l'administration conserve, classe, expose des objets dignes de curiosité et d'étude et destinés à servir de modèles pour les artistes et d'initiateurs pour le goût du public ». C'est donc l'enseignement du dessin, au sein de l'instruction publique, que vise le musée républicain. La circulaire ministérielle du 26 avril 1881 porte ainsi que « si c'est à l'école que l'enfant et l'ouvrier reçoivent l'enseignement, c'est surtout au musée qu'ils trouvent l'exemple ». Jules Ferry évoque plus largement les valeurs d'« un enseignement vraiment éducateur » qui passe par le souci accordé aux « accessoires ». L'administration des établissements de province, parfois étroitement soumise aux bibliothèques, et d'autre fois plus indépendante, est traditionnellement associée à ces préoccupations, mais reste peu développée : les inspections des établissements sont finalement rares, et sans grandes conséquences, même si elles se font souvent critiques des multiples insuffisances des établissements – et d'abord en termes de responsabilité de conservation.

La visite de musée, dans sa pratique, est dans le meilleur des cas « la naissance d'une imagination », telle que la décrit par exemple Marguerite Yourcenar dans ses mémoires de jeune visiteuse du Louvre. Pour beaucoup d'autres témoignages parisiens, le bac à sable des Tuileries et la visite plus ou moins rapide des musées réunis au Louvre constituent un ensemble de distractions parfaitement illustratives de ce qu'Edmond Goblot appelle « la barrière et le niveau » dans l'éducation française. Néanmoins, le début du ^{xx}e siècle voit apparaître de nouvelles préoccupations, tenant au maintien ou non de la gratuité : la perception d'un droit d'entrée, pensent ses promoteurs, permettrait d'écartier des visiteurs indésirables et assurerait un budget minimal aux établissements. La qualité jugée médiocre, sinon tout à fait insuffisante, des musées de province fait l'objet d'une enquête, grâce à la formation d'une commission extraparlamentaire autour de Henri Lapauze, conservateur du très parisien musée du Petit Palais, mais qui avait déjà réfléchi aux réformes des musées à la fin du siècle précédent.

Plaider en faveur de jouissances élargies amène à constater la diversité des publics. Ce qui appelle tantôt l'ouverture des établissements à des fréquentations inédites, tantôt la création de nouveaux musées plus accueillants. La France de l'entre-deux-guerres connaît une première évolution à cet égard, due aux initiatives de certaines municipalités, à la professionnalisation inédite d'une partie du milieu conservateur (c'est en 1922 qu'apparaît l'Association des conservateurs français), enfin aux ambitions du Front Populaire. Pour le directeur des Beaux-Arts, Georges Huisman, « après avoir créé des musées au XVIII^e siècle pour l'élite, au XIX^e siècle pour la bourgeoisie, il [faut] maintenant entreprendre des musées pour le peuple, qui les ignore ». La question du partage des connaissances et des jouissances est en passe de donner matière à une réflexion importante au sein des musées, souvent marquée par l'écho d'expériences étrangères. Ainsi, le milieu des conservateurs (parisiens surtout) participe aux débats internationaux grâce aux efforts de l'office de coopération intellectuelle de la Société des nations, et à la revue *Mouseion*, qui fait connaître les préoccupations démocratiques des musées nord-américains, notamment.

D'une manière plus singulière, Paul Valéry regrette en 1923, dans un article consacré au « problème des musées », que « les idées de classement, de conservation et d'utilité publique, qui sont justes et claires » aient « peu de rapport avec les délices ». Le musée échoue, à l'en croire, à concilier le plaisir avec l'utilité publique, et plus spécifiquement avec ce qu'il nomme fort justement la « gravité citoyenne ». Afin de les réconcilier, les vers du poète s'inscrivent en 1937 au fronton du nouveau musée de Chaillot : « Il dépend de celui qui passe/Que je sois tombe ou trésor/Que je parle ou me taise/Ceci ne tient qu'à toi/Ami n'entre pas sans désir. » Si la visite des musées français, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, peut toujours évoquer des justifications traditionnelles – l'apprentissage du métier et l'édification morale et patriotique – les avant-gardes s'interrogent à l'occasion sur la configuration de cet espace de désirs à la fois intimes et publics : le parallèle du musée et du bordel devient, par exemple, un lieu commun du propos surréaliste, bien loin des protestations de progrès et d'utilité d'habitude prodiguées.

1945-2002 : le temps de la loi, texte et contexte

Dans cet intervalle de l'après-guerre à la loi de 2002, on peut s'interroger d'une part sur cette temporalité – on met beaucoup de temps après l'ordonnance provisoire de 1945 avant que soit adoptée la loi – et d'autre part sur la façon dont s'organise et s'élabore le discours juridique sur le musée. De quoi est fait ce temps d'incubation de la loi ?

On a d'abord le sentiment que le besoin de loi ne s'exprime pas tant que cela du côté des conservateurs, sans doute parce qu'un certain nombre des règles que l'on devrait trouver dans un corpus normatif sont en réalité intégrées comme s'imposant au corps professionnel. Ce sont des normes intégrées par la pratique, particulièrement le principe d'inaliénabilité – il est assuré par la règle de domanialité publique mais celle-ci est réversible –, l'absoluité du principe, l'intangibilité des collections, les impératifs de conservation. On pourrait penser ici que, par conséquent, le système est d'une grande fragilité. Mais, défendu avec la plus grande vigueur par ceux qui précisément ont en charge la conservation des collections, c'est aussi ce qui fait sa force. S'il est toujours complexe d'identifier les causes d'une non-loi, finalement on peut observer qu'une loi Musée n'est pas ressentie comme une urgence ou manifestée comme une revendication. Il n'en reste pas moins que l'on évoque à plusieurs reprises, dans les bureaux, dans les assemblées et discours publics, la nécessité d'une loi.

Plusieurs propositions et projets se succèdent, avec un net mouvement d'accélération à partir des années 1990. Dans cette tranche d'histoire, même si d'autres motifs peuvent expliquer le processus légistique (la modernisation administrative, le pullulement de toutes sortes de musées incontrôlés), la décentralisation constitue assurément un moment de bascule. La redistribution des compétences et l'avènement d'un principe de libre administration ne remettent pas foncièrement en cause le système juridique tel qu'adopté en 1945, mais on éprouve le besoin de repenser l'articulation du dispositif à l'aune de ces premières lois de décentralisation sans toujours que les enjeux soient très précisément cernés. Sans doute, doit-on ajuster les modalités du contrôle qu'exerce l'État sur des collections qui relèvent du patrimoine national. Ce qui est sûr, c'est que cet arrière-plan a un effet de catalyseur. Tout en même temps, il oriente les débats d'une certaine façon. La crainte d'empiéter sur les pouvoirs locaux est constamment exprimée dans les documents d'archives et quelque part détourne le débat sur la bonne articulation des pouvoirs ou le rend peu lisible.

Plus fondamentalement, et de façon plus souterraine, ce moment fait singulièrement évoluer les grammaires juridiques que mobilisent les acteurs. Le musée pendant longtemps se définit dans un face-à-face État/conservateur, le premier dans sa fonction de contrôle, le second en posture professionnelle et scientifique. Le sujet de la décentralisation influence à l'évidence le processus. Les collectivités se font plus présentes dans un dispositif qui modifie radicalement la configuration du musée et les relations qui s'y nouent. Dans les différents projets et propositions, elles sont définies comme propriétaires et ainsi responsables des collections. Un certain ordre de relation se construit entre l'État, les conservateurs, les collectivités (propriétaires et autorité de tutelle sur les conservateurs) et autres propriétaires de collection enfin. La

nouvelle cartographie des musées est intéressante à décrypter. On passe d'une classification qui se rapporte à la nature du contrôle exercé par l'État à une identification des musées en fonction leur propriété. Signe des temps où la conception de la propriété publique évolue très sérieusement.

Nous explorons ici les registres juridiques sur lesquels on pense ou non le musée : la propriété publique, le service public, les outils de police administrative, le ressort du contrat, etc. Le recours à la terminologie du label brouille de ce point de vue quelque peu les cartes. Nous analysons ce matériau dans le temps de la gestation de la loi et celui de sa concrétisation en 2002, dans le sillage des travaux que nous menons sur la genèse des lois. La loi de 2002 est conçue dans les pas de la loi de 1913. Empruntant une même méthode, parfois de mêmes règles reproduites à l'identique, elle n'en déploie pas moins certaines singularités précisément marquées par ce moment de la décentralisation. Les discussions les plus vives se noueront autour de la force du principe d'inaliénabilité. Les parlementaires ici s'affrontent, certains plaçant une gestion libérale et dynamique des collections² quand d'autres tiennent bon sur l'idée d'une domanialité publique renforcée. D'une façon quelque peu paradoxale, là où le sujet divise à l'intérieur de nos frontières, il fait l'objet d'un consensus impressionnant lorsqu'on discute des demandes de revendications venant de l'étranger. C'est alors une seule voix qui parle, une seule conception de la règle d'inaliénabilité qui s'exprime, reçue selon une interprétation très restrictive y compris dans les rangs libéraux.

Certaines choses restent à peu près inchangées relativement à l'ordonnance de 1945, en particulier la définition du musée calquée sur la loi du 10 août 1941, qui se concentre sur la collection, et dont on observe qu'elle est très proche de la définition du Conseil international des musées (ICOM). Cette définition internationale commune du musée a amplement diffusé dans un certain nombre de législations internes, en dépit des controverses et conceptions multiples de ce que doit être un musée. Les lignes de fracture sur les finalités et sur la hiérarchie des valeurs au musée sont présentes dès l'origine. Elles resurgissent avec une particulière violence aujourd'hui et ont conduit au sein de l'ICOM à une réflexion sur la nécessité d'en changer les termes. Si le chantier aboutit – rien n'est moins sûr tant les tensions sont vives entre conception sociale ou sociétale du musée et approche scientifique et patrimoniale –, cela pourrait signifier que certains États revoient leur définition légale du musée. Quoi qu'il en soit, cette mutation ne devrait pas avoir d'incidence sur le droit français.

2. Sur la doctrine économiste au soutien de cette idée d'un assouplissement, voir Françoise Benhamou et David Thesmar, *Valoriser le patrimoine culturel de la France*, Paris, La Documentation française/Conseil d'analyse économique, 2011.

Quand s'engage la discussion autour du projet de loi, c'est aussi un moment d'atomisation des musées qui s'accompagne d'un processus d'autonomisation commencé dans les années 1990 avec la création de grands établissements, mouvement qui s'accroît sérieusement à partir des années 2000. D'une façon quelque peu paradoxale, le débat est tenu à distance de celui qui se tient dans l'enceinte parlementaire. Le volet institutionnel n'y est guère présent, sinon pour identifier trois classes de biens en référence à la qualité de leur propriétaire : collections privées, collections d'État (les musées nationaux), collections territoriales. La catégorie des établissements publics de coopération culturelle (EPPCC), seule structure institutionnelle qui devait prendre place dans la loi musée, est finalement exfiltrée et traitée dans une loi distincte adoptée le même jour.

L'après 2002, la révélation des impensés

La loi de 2002 se veut un grand texte, à l'image de la loi de 1913, rassemblant et renouvelant le corpus juridique muséal. Un certain nombre de points, en forme d'impensés, sont pourtant laissés de côté, sur le versant des collections comme sur le versant des professions.

S'agissant des collections, certaines questions telles que les spoliations d'œuvres d'art, les restitutions d'objets de provenance illicite, les collections sensibles, les collections d'étude, l'intégration de l'immatériel dans le patrimoine sont restées peu investies. Elles sont parfois ignorées. L'absence d'articulation entre inventaire et collection n'a pas manqué de susciter un certain nombre de difficultés quant à la délimitation du périmètre de la collection. D'une façon assez étonnante, les modes de circulation temporaire sont très peu détaillés alors qu'il en va de l'intégrité des collections. Certains aspects sont à peine esquissés, comme les contours du contrôle scientifique et technique, levier d'autant plus important que c'est là que s'exprime le pouvoir de l'État dans la vérification de l'accomplissement des missions muséales. Sans doute aura ici joué le contexte de la décentralisation. Ce qui est sûr, c'est que la logique voulue unificatrice et réticulaire du musée de France ordonné à partir d'un label commun n'a guère fonctionné tant la matière est traversée par un certain nombre de fractures (entre grands et petits musées, entre musées des beaux-arts et autres musées, entre logiques managériales et de marque et approches en termes de bien commun, entre musées nationaux et musées territoriaux).

Sur le versant des professions, le statut des conservateurs évolue à partir des années 1990, en tous les cas pour les conservateurs d'État dotés d'un statut uniforme (archives, inventaire général, monuments historiques, musées, archéologie et, à l'époque, conservateurs des bibliothèques patrimoniales) avec

des possibilités de mobilité disciplinaire³. C'est aussi à cette époque que se précise le statut des conservateurs territoriaux pris en charge notamment par le biais de la formation à l'École nationale du patrimoine en lien avec le Centre national de la fonction publique territoriale. D'une certaine façon, la loi n'a pas à intervenir dans ce chantier dès lors que les choses sont déjà consolidées par ailleurs.

Les choses sont moins évidentes pour les restaurateurs dont le statut et les conditions d'exercice de la profession restent peu encadrés. Alors que les projets précédents abordaient la question du statut du restaurateur (projets de loi de 1991 et de 1994), cet aspect, pour finir, ne sera pas repris, même si l'activité de restauration dans les musées de France est soumise au contrôle de l'État dans la loi de 2002. Même silence s'agissant des multiples métiers en lien avec le public, largement invisibilisés dans la loi⁴. Si la loi s'intéresse aux missions, elle n'entre guère dans le grain de ces métiers. S'agissant de l'accueil des publics, l'un des aspects les plus significatifs de la modernisation du paysage muséal est le phénomène d'emballlement des expositions temporaires, emballlement critiqué par certains conservateurs qui proposent de revenir aux fondamentaux attachés au thème du musée « bien commun » dont le modèle actuel s'éloigne terriblement. La crise sanitaire, au-delà des protocoles temporaires mis en place pour garder le lien avec le public, va considérablement influencer cette politique d'accueil des publics. Pour preuve les efforts considérables que déploient certains musées pour élargir leur offre numérique et l'accès virtuel aux collections. Il ne s'agit pas d'un simple épisode, mais bien plutôt d'une nouvelle stratégie qui va marquer et faire évoluer en profondeur les pratiques.

Il faut replacer en contexte ces impensés. Sans doute, pour certains, la nécessité d'un cadrage légal n'était pas si évidente là où, aujourd'hui, elle paraît s'imposer. Par ailleurs, certains d'entre eux ont été pris en charge par d'autres canaux, les textes réglementaires ou encore la pratique. Cet ouvrage creuse ces sillons, pour certains encore laissés en jachère. Rédigé avant la crise sanitaire, laquelle a mis en grande difficulté un certain nombre d'institutions qui jusqu'alors vivaient en quasi-autonomie, il laisse entière la question de la robustesse du système. C'est peut-être l'occasion pour le ministère de procéder à un rééquilibrage au profit des musées de province et encore de repenser le rapport aux grands établissements. Mais c'est un autre chantier de réflexion.

3. Note à l'intention du président Maurice Schumann - La politique des Musées de France, 29 janvier 1991 (Mission des archives du ministère de la Culture – ci après « MAMC » – 11V0166/C001).

4. Sur une approche historique, voir Odile Join-Lambert, *Travailler au musée. Publics, gardiens et conservateurs du Louvre et du British Museum : regards croisés (1946-1981)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2019.