

EN GUISE DE POSTFACE

Jacques FONTANILLE

Ces quelques notes sémiotiques ne sont en aucune manière une tentative de synthèse du colloque; elles résultent d'une «lecture», par un sémioticien somme toute peu averti des questions propres à la muséologie, et qui observe la formation d'un objet signifiant, enjeu de valeurs et de stratégies d'énonciation, à travers les discours des spécialistes du domaine; une lecture qui serait à la fois, s'il est possible, «en sympathie» et à distance. Trois points de vue successifs guideront cette lecture: (i) le point de vue de la typologie des musées, (ii) celui du débrayage constitutif du «discours» muséal, et (iii) celui des tensions et conflits internes de cet univers sémiotique.

1. Typologie

Ce point de vue a été particulièrement développé par von Moos et par Zunzunegui. Notre observation conduit à la remarque suivante: ce qui est traité, chez l'un comme chez l'autre, en termes typologiques, peut être globalement compris à partir d'une série de focalisations sur différents segments aspectuels d'un vaste parcours, celui-là même de l'élaboration du sens muséal.

Von Moos raisonne, nous semble-t-il, sur une représentation du musée en trois «enveloppes» successives:

Enveloppe 1: La face extérieure du musée, traitée comme un monument restauré, une œuvre d'art à part entière, ou un bâtiment quelconque.

Enveloppe 2: La face intérieure du musée, sa forme d'accueil pour les collections et les expositions, traitée selon les cas comme réserve, rotonde, forme linéaire ou ouverte.

Enveloppe 3: Le mode d'accrochage et de présentation des objets, caractérisé comme «de type cumulatif», «de type atelier d'artiste», ou «de type œuvre-spectacle».

La notion d'«enveloppe», en l'occurrence, reposerait sur un schéma topologique, faisant de l'objet le cœur d'un *container* délimité par une paroi stratifiée. C'est dire que le processus qui conduit du «monde naturel» à l'objet mis en musée, que ce soit celui du spectateur ou de l'objet lui-même, que ce soit du monde vers l'intérieur du musée, ou dans le sens inverse, rencontre ces trois strates, dans l'ordre indiqué, et qu'à chacune de ces strates seront affectées des valeurs modales, aspectuelles et symboliques.

On notera par exemple, concernant le Musée de l'Élysée à Lausanne, la dissociation concrète de la face extérieure (les murs du bâtiment) et de la face intérieure, puisque l'installation de grands panneaux blancs, entre les murs et le dispositif d'accrochage, manifeste la disjonction entre les deux premières «enveloppes». Ailleurs, cette même face intérieure se singularise par sa couleur noire ou sa surface granuleuse, par le choix d'une lumière, etc...

L'argumentation de Zunzunegui, quant à elle, superpose systématiquement les choix effectués pour chacune de ces trois «enveloppes». Par exemple, le musée de type traditionnel est défini: (i) comme un palais ou un monument ancien (enveloppe 1), (ii) comme une forme linéaire (enveloppe 2) et (iii) comme un accrochage séquentiel, chronologique et didactique (enveloppe 3). La particularité de cette typologie, c'est de reposer sur une hypothèse à la fois forte et risquée, à savoir celle de la parfaite congruence entre les trois «enveloppes», témoignant de la cohérence globale du projet muséal.

Une telle typologie joue, de fait, sur la segmentation du parcours d'élaboration du sens muséal. Le segment *inchoatif* est mis en évidence dans la forme même du musée-œuvre d'art, qui met en scène la création artistique, la naissance en acte de l'œuvre d'art, ressuscitant en somme le début du processus de

fabrication des objets qu'il accueille. En revanche, le monument restauré et redéfini manifeste d'emblée la phase *durative*, celle de la conservation, et installe le musée tout entier sous le signe de la permanence, de la mémoire patrimoniale.

L'aspect *itératif* concerne plus particulièrement le mode d'accrochage. Thürlemann fait observer à propos de la Collection de l'Art brut que la mise en série, tout en soulignant le caractère obsessionnel d'une telle production, contribue à la convertir en production artistique, dans l'exacte mesure où la récurrence, et la cohérence dans la récurrence, peuvent être porteuses d'une intentionnalité. En revanche, l'œuvre-spectacle — la statue équestre évoquée par von Moos, par exemple — manifeste l'aspect *singulatif*, en mettant en scène l'irréductible singularité, composée d'une pluralité de points de vue possibles sur l'œuvre d'art.

Reste l'aspect *terminatif*, qui ne concerne pour sa part que le parcours de l'objet dans le monde avant son entrée au musée, qui met un point final à ses usages et à ses fonctions originels.

Le parcours ainsi dessiné traverse les trois «enveloppes» définies ci-dessus, en précisant leurs valeurs aspectuelles, du moins en ce qui concerne l'élaboration de l'objet muséal:

EXTÉRIEUR	ENVELOPPE 1	ENVELOPPE 2	ENVELOPPE 3
<i>Terminatif</i> usages fonctions	<i>Inchoatif</i> naissance de l'œuvre création <i>Duratif</i> conservation restauration	<i>Duratif</i> conservation	<i>Itératif</i> séries accumulation <i>Singulatif</i> œuvre-spectacle singularité

2. Débrayage

Le musée se constitue comme «discours sur l'objet» grâce à une rupture, une disjonction pratique et symbolique et une reconversion qui s'apparente à ce que les sémioticiens appellent le *débrayage*. Cette opération est, en général, considérée comme fondatrice du discours et de ses instances, et comme nécessaire à l'exercice de la faculté de langage. La «patrimonialisation» évoquée par Davallon en est sans doute l'exemple le plus clair: le musée ne peut s'emparer de l'objet qu'en l'extrayant du monde où il remplit des fonctions bien définies, qu'en le coupant de ses usages quotidiens, pour lui en conférer d'autres, condensés dans la notion de «patrimoine».

De la même manière, dans l'exercice de la sémosis en général, les figures du monde naturel sont dissociées des systèmes physiques et biologiques auxquels elles appartiennent, ne sont plus considérées comme régies par les lois du monde naturel, pour être mises en relation avec des représentations cognitives ou passionnelles, dont elles vont assurer la manifestation: telle est la loi générale du débrayage, nécessaire à la mise en discours.

Déotte décrit un processus plus complexe: quand émerge l'objet esthétique, sur le fond d'un *topos* rhétorique («cosmétique/cosmologique»), la coupure épistémologique qui conduit à la formation des musées s'accompagne d'un oubli; pour Déotte, la mémoire patrimoniale est conquise au prix de l'oubli des investissements rhétoriques, efficaces, rituels, ou fonctionnels des objets; le débrayage n'est donc pas seulement pratique, il est aussi cognitif. Le «désaisissement muséal» décrit par Déotte serait donc lui aussi une variante, sophistiquée et étalée dans le temps, du débrayage, qui permet au musée et à ses objets d'être pris en charge par/comme une énonciation.

Dès lors, la «mise au musée» peut se déployer comme un syntagme relevant de ce que la sémiotique peut appeler aujourd'hui la *praxis énonciative*. Le directeur du Musée de l'Élysée, Charles-Henri Favrod, évoque ces photographies que

rien de destinait à figurer dans un musée: elles sont alors, dit-il, «légitimées», «esthétisées», intégrées à une mémoire qu'elles n'étaient pas faites pour conforter, dans leur première destination: mémoire collective, trace d'une activité individuelle convertie en l'expression légitime d'une époque, d'une mentalité, etc...

L'objet singulier, l'occurrence, devient en quelque sorte le «type» de lui-même, un simulacre qui l'autorise à figurer comme œuvre. La «mise sur support», comprise par Déotte comme «mise à distance objectivante», fonctionne d'une certaine manière comme l'«externalisation» herméneutique selon Ricœur: une fois détaché de la source dont il est issu, l'objet-simulacre devient un objet sémiotique autre, qui sera scruté, interrogé par le spectateur du musée en vue d'en reconstituer la signification et la valeur, y compris celles qui, naguère, lui étaient attachées sans énigme.

On a beaucoup débattu, au cours de ce colloque, de la «plus-value» et de la «moins-value» associées à l'entrée de l'objet dans le musée: reconversion, désymbolisation et resymbolisation, circulation et échange des valeurs entre objets conjoints dans le musée, parcours signifiants et osmose axiologique induits par le mode d'accrochage; la question de la valeur de l'objet muséal est étroitement liée aux effets du débrayage.

Au point que, comme le suggère même le directeur de la Collection de l'Art brut, pour aller au musée — pire encore: pour y entrer avec un regard de sémioticien — il faut avoir quelque chose à «réparer» — notre manque à créer, notre frustration de symbolisation, notre impuissance à produire nous-mêmes des œuvres d'art. Le débrayage de l'objet institue la valeur que le spectateur en manque vient chercher au musée.

Mais, une fois accompli le débrayage, l'accès à la valeur de l'objet est tout autre: n'étant plus inséré dans les enchaînements pratiques de l'usage, qui lui conféraient une valeur en quelque sorte oublieuse de ses propriétés sensibles, sa valeur ne peut maintenant être restituée au spectateur que par l'intermédiaire de ces dernières, grâce aux esthésies qu'il procure. L'entrée au musée procède d'un oubli, certes, oubli des usages antérieurs,

mais elle en efface un autre, celui des propriétés visuelles, tactiles, disons: plastiques et esthétiques en général.

La preuve en est que le «tout visuel» promu par le musée se révèle vite insuffisant: d'où la réglementation du toucher, et le retour étonnant, lors du colloque, sur l'écoute — le bruit des pas sur le plancher, par exemple — et sur le sentir et l'éprouver en général.

Ce mode d'accès à la valeur est lourd de conséquences, pour ce qui concerne la portée des choix «sensibles», «plastiques», notamment eu égard à la deuxième et à la troisième «enveloppes». Les praticiens du musée voudraient ne faire que des choix «pratiques», conjoncturels et sans incidence sur la valeur même des objets. Le choix de la couleur, blanche ou noire, le choix des matières pour le support, la qualité et l'intensité de la lumière, ne seraient selon eux dictés que par le souci de préserver les objets ou par des contraintes extérieures et, par conséquent, insignifiantes. Et pourtant, ce sont les premiers paramètres de l'esthésie, les premiers filtres qui jalonnent l'accès à la signification et à la valeur des objets.

On pourrait prendre pour exemple les réflexions de Tanizaki, dans *l'Eloge de l'ombre* (1989), qui nous montre comment, grâce à certains choix architecturaux propres à la maison japonaise, grâce aux matières retenues, grâce aux solutions vestimentaires et culinaires qui prédominent, on parvient à filtrer certaines propriétés de la lumière et de la couleur, et, par conséquent, à modaliser l'esthésie: la perception est ralentie, les valeurs ancestrales remontent à la surface sensible des objets, parfois même le temps de leur fabrication est directement rendu sensible. Tanizaki, lui aussi, souligne que ses compatriotes n'ont fait de tels choix que pour des raisons contingentes, extérieures, mais n'en prête pas moins attention aux effets remarquablement cohérents et significatifs qu'ils produisent.

3. Conflits

La difficulté qu'éprouvent la plupart des praticiens du musée à prendre position en tant que sujets d'énonciation est révélatrice d'une autre difficulté, sans cesse rencontrée au cours de ce colloque, difficulté à délimiter ce qui, dans l'univers du musée, constitue l'objet sémiotique proprement dit: s'agit-il du bâtiment? des œuvres qu'il contient? du dispositif d'exposition? de tout cela à la fois? Tel ou tel adopte soit le point de vue du bâtiment, soit celui des œuvres: plus ou moins de musée, plus ou moins d'œuvres; toutes les solutions envisagées se présentent alors comme autant d'équilibres ou de déséquilibres dans la *tension* conflictuelle entre les trois «enveloppes»: solutions reposant sur la collusion et l'harmonie (type: Zunzunegui), ou reposant sur la dissension et l'antagonisme (type: von Moos, Favrod).

On peut même considérer que les panneaux blancs du Musée de l'Élysée résultent d'une négociation (antagonisme → conciliation) entre la face extérieure et la face intérieure. Négociation qui, comme nous l'a confirmé oralement Charles-Henri Favrod, a réellement eu lieu, entre divers protagonistes tenant de l'une ou l'autre des deux «enveloppes» — partisans de la préservation du bâtiment et partisans de la mise en valeur de la collection — et qui a abouti au bout de quatre ans à une transaction, et à l'installation des panneaux blancs intermédiaires.

D'un autre point de vue, le conflit en question repose aussi sur la tension entre d'une part l'intensité sensible, la saillance des œuvres, et d'autre part l'étendue, le déploiement dans l'espace du bâtiment. Les remarques acerbes de Floch sur l'accumulation des œuvres dans les musées doivent être comprises comme une préférence pour la «saillance» au détriment de la quantité et de l'extension; à cet égard, la prolifération induite par un principe d'occupation de l'espace disponible est l'antagoniste de la contemplation patiente et intense de l'œuvre. À l'inverse, Thürlemann insiste, à propos de la Collection de l'Art brut, sur le rôle de la quantité, voire de la série: le refus de sin-

gulariser les objets, le choix de la «séquentialisation» auraient à la fois une vertu légitimante et un effet «tranquillisant»; la répétition et l'accumulation rendent à la fois lisible la série attribuée à un auteur, et supportable le caractère plus ou moins traumatisant de chaque production prise isolément.

D'une certaine manière, ces deux points de vue se rencontrent, en ceci que l'affect esthétique associé à l'œuvre singulière évolue en raison inverse par rapport au processus cognitif de déploiement légitimant et didactique dans l'étendue du musée. Cette tension concerne donc tout particulièrement la troisième «enveloppe», le mode d'accrochage (cumulatif/singulatif, didactique et cognitif/passionnel).

4. Conclusion

Quel peut donc être l'intérêt de la sémiotique dans un domaine comme la muséologie, ou, plus généralement, à l'égard de pratiques sociales concrètes et signifiantes?

On a sévèrement reproché aux sémioticiens leur extériorité, et l'absence de réflexion sur une telle distance. Mais une telle position n'est pas opposée à celle, beaucoup plus impliquée, sinon immergée, des praticiens; elle leur est seulement, et provisoirement, *proposée*.

Car, au vu des rencontres dont ces actes témoignent, on pourrait se demander si les pratiques signifiantes signifient vraiment pour ceux qui pratiquent. Paradoxalement, pour se reconnaître comme sujets d'énonciation de leur propre pratique, pour identifier les enjeux de la position qu'ils adoptent, les praticiens ont besoin de se déplacer, de se décaler (de débrayer à leur tour), et donc, de partager momentanément la position excentrée et irritante des sémioticiens.

On a fait connaître vertement aux sémioticiens que leur position d'analyse à l'égard du musée n'était qu'une des variantes de la frustration, sinon de la castration symbolique dont souffrent la plupart des spectateurs de musée.

Mais Christian Metz (1977) insistait naguère sur l'ascèse, voire sur la frustration inévitablement associée à toute position

d'analyse: la connaissance la plus humble commence par un renoncement, renoncement au tout de l'objet, renoncement au plaisir de son usage immédiat, renoncement à la jouissance fusionnelle qu'il y a à se reconnaître en lui, tout cela pour accéder à un plaisir non moins gratifiant mais moins immédiat, celui justement de l'analyse.

*Université de Limoges
Centre Sciences du langage et des textes
32, rue Camille Guérin
F-87036 Limoges*

Bibliographie

- METZ CH. (1977). *Le Signifiant imaginaire*. Paris: Union générale d'Éditions.
- TANIZAKI J. (1989). *L'Eloge de l'ombre*. Paris: Publications orientalistes de France (édition originale en japonais 1933).