

LE LABYRINTHE DU REGARD LE MUSÉE COMME ESPACE DU SENS

Santos ZUNZUNEGUI

De l'existence sémiotique de l'objet «musée»

Poser aujourd'hui la question de l'espace muséal exige quelques préalables. Notamment il est nécessaire de souligner que pour élaborer une approche systématique, donc productive, de l'objet «musée», il convient de se débarrasser de l'ancienne conception de la *sémiologie de l'architecture* qui, à travers la notion de système de signes et au moyen de ses taxonomies, cherchait à établir des parallélismes entre le texte écrit et les bâtiments; conception qui s'appuyait pour une part sur certaines pages bien connues du *Cours* de Saussure¹.

Abandonnant l'idée que l'espace puisse être défini par ses seules propriétés visuelles (formes, volumes, relations entre elles), on admettra ici avec Greimas/Courtés (1979: 133) que

comme il convient de tenir compte des sujets humains qui sont les utilisateurs de l'espace, leurs comportements programmés sont examinés et mis en relation avec l'usage qu'ils font de l'espace.

Aussi peut-on définir l'espace comme «l'étendue organisée dans laquelle se meuvent les personnes et les objets» (Hammad 1986: 78).

On développera ici les idées de Greimas (1979a: 12) qui affirmait que

1 On peut trouver un résumé de ces positions dans l'article «Architecture», rédigé par Donald Preziosi, dans l'*Encyclopedic Dictionary of Semiotics* (Sebeok 1986: 44-50). Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques, 64, 1996.

l'étendue prise dans sa continuité et dans sa plénitude, remplie d'objets naturels et artificiels, présente pour nous par tous les canaux sensoriels, peut être considérée comme la *substance* qui, une fois informée et transformée par l'homme devient l'espace, c'est-à-dire la *forme*, susceptible, du fait de ses articulations, de servir en vue de la signification. L'*espace* en tant que forme est donc une *construction* qui ne choisit, pour signifier, que telles ou telles propriétés des objets 'réels', que l'un ou l'autre de ses niveaux de pertinence possibles.

D'où la nécessité de construire, selon les mots de Hammad (1985: 235), «une sémiotique syncrétique englobant, avec l'architecture, les espaces organisés, les personnes qui les utilisent, et les objets qui y sont disposés»².

On laissera ainsi de côté l'étude de l'espace comme ensemble de signes pour aborder la *manifestation sociale de la signification*, c'est-à-dire le rapport de l'espace à la façon dont il est vécu par ses usagers.

Dans cette perspective, le musée apparaît comme une *configuration topique*, comme un *espace physique organisé*, où s'exprime le faire énonciatif d'un *sujet collectif syntagmatique*³ implicite. Ce sujet s'intègre dans cette configuration par des actions successives ainsi que par les surdéterminations des programmes des institutions politiques, des groupes de sponsorship, des architectes, des conservateurs, etc. Il s'agit d'un espace organisé, constitué d'un ensemble de manifestations syncrétiques: un édifice particulier, un aménagement précis, un programme muséologique déterminé, une disposition des œuvres faite de contiguïtés et de distances entre écoles et auteurs, caractérisée par une unité et un rythme spatial, des jeux scénographiques, etc. Cet espace devient signifiant de par sa «compétence stratégique» (Landowski 1989: 231) globale, manifestée dans la construction d'un (ou plusieurs) *parcours* pertinents qui dessinent un (ou plusieurs) *usagers modèles*.

Les notions esquissées ci-dessus peuvent être rendues opératoires de deux manières. En premier lieu, on peut mettre l'accent

2 Pour la notion de «sémiotique syncrétique», voir *Actes sémiotiques. Bulletin*, VI, 27, 1983, ainsi que la définition de Greimas/Courtiès (1979: 344).

3 Pour les notions de *sujet collectif de type syntagmatique* et d'*actant syntagmatique*, voir Greimas (1976: 79-128).

sur la possibilité de décrire l'ensemble des comportements empiriquement observables des visiteurs d'un musée quelconque. On dresserait alors l'inventaire des comportements et parcours *réellement* effectués par les usagers de l'espace muséal. En second lieu, on peut tenter au contraire de montrer qu'il est possible de prendre en charge un autre mode d'*existence sémiotique*⁴, différent du mode *actuel* qui concerne les objets offerts *in praesentia* au regard de l'analyste. En effet, en reconnaissant à l'espace muséal une existence non pas *actuelle* mais *virtuelle*, on peut rendre compte de la façon dont l'espace détermine implicitement le faire humain, favorisant un ensemble d'*actions virtuelles non explicites* correspondant, dans le cas du musée, à ce qu'on appelle ordinairement *parcours indicatif*⁵ ou *visite guidée*. On reconnaît alors, dans la disposition spatiale, comprise au sens large comme intersection de l'architecture et de l'intervention muséale:

- i) l'exercice d'une *compétence destinatrice* qui prédétermine les *performances* des sujets visiteurs;
- ii) la construction d'un *énonciataire implicite*, usager modèle de cet espace⁶; cette perspective permet de dépasser l'*inventaire empirique* et débouche sur une *typologie globalisante* (voir *infra*).

Le musée inscrit dès lors dans sa matérialité son visiteur modèle (Eco: 1979), en lui proposant un *parcours spatial* et une triple activité:

- a) une activité *pragmatique* — identifiable avec la «visite», le déplacement, et structurée dans une série d'actions physiques plus ou moins réglées;
- b) une activité *cognitive* — en d'autres termes l'acquisition d'un savoir historique ou artistique, manifestation des valeurs

4 Pour cette notion, voir les articles «actualisation», «existence sémiotique», «virtualisation», in: Greimas/Courtés (1979: 9-10, 138-139, 420-421).

5 Je parle ici de parcours dans le sens de parcours du visiteur qui interprète et s'approprie des parcours d'usage. Soulignons la nature syntagmatique du parcours, et le fait qu'il faut le concevoir comme un dispositif actantiel de l'événement et comme une action susceptible d'observation. Je n'utilise pas ici la notion de parcours comme concept métasémiotique (voir les entrées «parcours génératif», «narratif», «thématique» et «figuratif» in: Greimas/Courtés [1979: 157-160, 242-244, 393, 146]).

6 Pour les notions de «compétence», «énonciataire implicite» et «performance», voir Greimas/Courtés (1979: 52-55, 125, 270-272).

profondes d'une culture. C'est ainsi qu'on peut concevoir le musée comme un *espace cognitif*, dans lequel un sujet est à la recherche de l'objet de valeur;

c) une activité *esthétique* — dans la mesure où le visiteur peut arriver à une *esthésis* dans son rapport avec certaines œuvres d'art⁷, esthésis qui peut se trouver renforcée par le dispositif muséal même.

Esquisse d'une typologie

On peut constater que le musée, comme paradigme institutionnel, est le résultat d'une double coupure historique:

La première a été marquée par le passage de la *collection privée* à l'exhibition publique des œuvres d'art, devenues propriété collective. Les *Kunstkammern* et les *Wunderkammern* des «collectionneurs, amateurs et curieux» (Pomian 1987), lieux privés où s'exprimait le *caprice* du particulier, cèdent la place à des espaces où règne une *idéologie de la visibilité*. Celle-ci, soutenue par le critère de l'expert, remplace l'*artistique désordre* du cabinet. On voit alors très tôt apparaître l'intention d'instaurer un *espace didactique* à travers l'idée de *parcours indicatif*.

La seconde coupure a consisté à sélectionner des édifices de grande notoriété (palais, ou nouveaux bâtiments «citant» cette catégorie typologique) pour leur assigner la finalité muséale. Ce phénomène doit d'ailleurs être regardé dans le contexte d'une politique urbaine précise, fondée sur une *architecture de la variété*, où chaque institution est tenue de trouver sa place au sein d'un édifice dont la simple *présence visuelle* dans le paysage urbain indique aux visiteurs potentiels l'*usage* auquel il est destiné. Schinkel déjà avait parlé du musée comme du troisième volet d'une typologie qui comprenait aussi le palais et la cathédrale. Plus près de nous, Foucault (1985/86: 9-17) a souligné que le musée s'aligne dans ces «espaces autres» qu'on retrouve dans toutes les sociétés et qu'il propose d'appeler *hétérotopies*.

7 Pour une description du *parcours narratif* de l'énonciataire implicite du Musée des Beaux Arts, voir Zunzunegui (1990: 51-57).

Le musée, comme la bibliothèque, est une *hétérotopie du temps*, un lieu dans lequel le temps s'accumule jusqu'à l'infini⁸.

Cela dit, je voudrais proposer de fonder une typologie sur l'opposition, essentiellement méthodologique, entre ce que j'appellerai *musée traditionnel* et *musée moderne*. Bien entendu ces dénominations doivent être considérées comme arbitraires, même si elles sont fréquentes dans la littérature sur l'espace muséal. J'indiquerai plus loin les principales caractéristiques qui fondent cette opposition. Mais on peut d'ores et déjà souligner que cette catégorie sémantique réarticule, à un niveau plus complexe, l'ancien débat qui opposait les partisans du modèle *Galerie* à ceux qui pensaient la *Rotonde* comme le type architectonique le plus adapté pour le Musée des Beaux-Arts.

Faut-il rappeler que la *Galerie* présuppose, du point de vue du spectateur, les idées de *séquentialité*, d'*itinérance* et de *regard ponctuel*? Et que la *Rotonde* exige un spectateur idéal privilégiant la *continuité*, le *regard radial* et la *vision d'ensemble*? D'où découlent les oppositions entre linéarité vs circularité, chronologie vs événement, rétrospectif vs prospectif, architecture prégnante vs plateau libre ou flexible, etc.

Entre le musée *traditionnel* et le musée *moderne* se joue donc une opposition sémantique qui est de l'ordre de la contrariété; et ces deux termes sont en relation de présupposition réciproque. L'utilisation du carré sémiotique (Greimas/Courtés 1979: 29-33) permet de poser les deux autres termes, reliés cette fois par une relation de contradiction avec les deux premiers: soit le *non-traditionnel* et le *non-moderne*. A partir de ces quatre positions, nous pouvons établir une *typologie des Musées des Beaux-Arts*, éventuellement articulable ensuite dans la diachronie (comprise non comme la déclinaison des mois, des années ou des époques, mais bien comme la succession des systèmes, par transformation des éléments et des relations).

Mais il faut bien voir que les différents types ainsi produits ne trouvent pas nécessairement un correspondant exact dans

8 Il faut signaler que la notion foucauldienne d'*hétérotopie* ne s'identifie pas avec l'idée d'*espace hétérotopique* telle qu'elle apparaît dans l'économie conceptuelle de la théorie sémiotique, où elle désigne les espaces environnants de l'espace utopique, lieu des performances (Greimas/Courtés 1979: 214-217, entrée «localisation spatio-temporelle»).

l'observation empirique. Je serais plutôt enclin à penser que les musées «réellement existants» manifestent une sorte de syncrétisme dûment hiérarchisé des quatre valeurs mises en évidence, avec prédominance de l'un ou de l'autre pôle. Nombre de musées mêlent, dans leurs options architecturales, la *Galerie* avec la *Rotonde*, constituant ainsi des types hybrides.

Le musée traditionnel

On entendra par *musée traditionnel* celui qui, en accord avec les propositions fondatrices de Durand au début du XIX^e siècle, se caractérise par l'utilisation d'édifices préexistants, principalement des palais ou des constructions semblant «citer» cette dernière configuration, et qui tente de faire ressortir par ce choix l'affinité entre contenus et contenants: l'architecture est, dans le musée traditionnel, aussi bien une manière privilégiée de *valoriser* les collections qu'une manière d'*orienter* l'approche des œuvres d'art, moyennant le tracé d'un *itinéraire de la perception*.

Tout le monde a des exemples à l'esprit: le Musée du Louvre, celui du Prado, la National Gallery de Londres et celle de Washington, le Metropolitan Museum de New York, etc. Il ne faut pas croire pour autant que le musée traditionnel appartienne au passé. Une double référence suffira à prouver le contraire. D'une part, le nouveau bâtiment du Musée des Beaux-Arts de Grenoble, officiellement inauguré en janvier 1994 et qui repose, dès le départ, sur un choix bien précis: la présentation chronologique des œuvres de la collection permanente. D'autre part, les nouvelles salles de la Tate Gallery destinées à héberger la collection Turner (Clare Gallery) et dans lesquelles James Stirling réutilise la disposition en enfilade.

Ces lieux sont conçus comme des institutions didactiques où s'explique un *discours pédagogique*⁹. Ce discours investit de

9 Il n'est pas surprenant qu'on retrouve dans ces musées tous les caractères du discours didactique en tant que discours programmé: la simplicité, la mémorisation qui détermine la segmentation du discours (répétition, délais optimaux d'itération, etc.), ainsi que son étalement dans le temps (Greimas 1979b).

valeurs pratiques toute l'activité d'exposition. Quelles sont les valeurs pédagogiques promues par le musée traditionnel? Les types en sont variés: depuis les «valeurs nationales», réaffirmées à travers les productions artistiques d'une communauté humaine, aujourd'hui soumise à des délimitations étatiques, jusqu'à l'expression de l'unité profonde de la nature humaine, telle qu'elle se manifeste dans les valeurs esthétiques qui soulignent l'identité dans la diversité («le génie humain»), et que représentent les mouvements, les écoles et les auteurs.

Ces mêmes idées avaient été exposées par Hegel dans ses *Leçons sur l'esthétique*:

Ainsi [...] la plupart des galeries, lorsque, pour chaque tableau, on n'a pas déjà fait connaissance avec le pays, le temps, l'école et le maître auxquels il appartient, n'apparaissent que comme une succession insignifiante, au milieu de laquelle on ne sait comment s'orienter. Ce qu'il y a, par conséquent, de plus convenable pour l'étude et l'appréciation philosophique des œuvres de la peinture, c'est une exposition historique. On pourra clairement reconnaître non-seulement l'histoire extérieure de la peinture, dans le développement de la partie technique de l'art, mais son histoire intérieure et son progrès essentiel, dans la distinction des écoles, des sujets, de leur conception et de leur mode d'exécution. (Hegel 1875: 99)

Dans la mesure même où le parcours du musée traditionnel redouble celui de l'histoire de l'art, ses propositions ne sont pas validées par des critères internes mais externes, d'ordre *référentiel*: ses catégories se fondent sur les principes fondateurs d'une histoire de l'art qui leur préexiste et les justifie.

Ainsi qu'on pouvait s'y attendre, ces idées trouvent une concrétisation spatiale précise: le musée traditionnel s'organise autour du double paradigme de la Grande Galerie et des salles dites *en enfilade*. L'évolution de l'art s'y exprime linéairement dans le premier cas, et, dans le second, en enchaînant chaque subdivision de l'espace avec celle qui précède et celle qui suit. De la sorte, on donne au spectateur, dans le temps même où il contemple des œuvres d'une période ou d'une école donnée, la possibilité d'avoir sous les yeux les époques antérieures, dépas-

sées, ou les époques postérieures, annoncées par le présent; ce dernier s'affirme alors comme un pur avatar du changement.

Dans ces espaces s'établit un lien *causal* entre présent et passé; le fait est patent dans le concept même de *parcours*. Et l'art y apparaît comme un des avatars du développement de l'esprit humain. Ici prennent corps les idées d'*évolution* (l'art accompagne l'humanité dans ses transformations), de *filiation* (l'art est le lien causal entre écoles, styles, créateurs), de *finalité* (l'évolution de l'art a valeur téléologique) et d'*ordre* (l'art exprime l'accord profond entre l'homme et le monde). Ces idées fonctionnent d'une manière sécurisante: l'ordre du monde est reflété par l'ordre du musée, le musée n'est autre que le modèle du monde.

Ainsi conçu, le musée apparaît comme la mise en œuvre d'un art du détail. J'entends par *détail* tout élément qui permet de reconstruire la totalité de ce dont il est une partie: chaque œuvre individualisée s'inscrit dans un texte qui l'englobe et lui confère du sens. Le récit muséal se présente ainsi comme un modèle réduit de l'histoire qui le sous-tend. Cette histoire respecte la chronologie censée l'articuler; elle est fondée sur les *jalons qui font date*, selon un rythme défini par l'apparition des écoles, des mouvements et des auteurs. L'intervention des conservateurs est conçue ici comme la reconstruction spéculaire d'un temps référentiel, et ce temps se confond avec la recherche incessante d'une beauté dont la caractéristique essentielle est de se présenter, sous les apparences de la *mutabilité*, comme toujours identique à elle-même.

De la modernité

Le musée moderne, dont la mission première est d'accueillir l'art moderne¹⁰, se réalise dans ce qu'on peut nommer *les musées à plan ouvert*. Avec leurs espaces plus vastes, plus flexibles et autorisant une croissance continue, ils constituent une tentative de répondre aux questions posées par l'«art nou-

10 Ce qui veut dire que ce type de musée est destiné à accueillir des œuvres qui *prolongent* l'art dit classique, mais sous la forme, en général, de la *dénégation*.

veau» du XX^e siècle. Cette prétendue *libéralisation de l'expérience visuelle* va de pair avec les faits suivants:

1) Les structures architectoniques extérieures et intérieures sont exemptées de la fonction de «monumentalité», si caractéristique des musées de facture classique. A la différence du musée traditionnel, le musée moderne, double héritier du *Stijl* et du constructivisme d'une part, et du rationalisme du *Bauhaus* et du purisme de Mies van der Rohe¹¹ d'autre part, nie ouvertement toute identification externe pouvant donner des indications sur son contenu. Nous nous trouvons devant une architecture volontairement indéterminée où, sous la pression d'une raison unificatrice, tout s'égalise, et pour laquelle les édifices n'ont pas à s'ajuster en leur forme extérieure aux fonctions changeantes et empiriques qu'ils se voient attribuer, comme c'était le cas à l'époque classique. Bien au contraire, ils ont charge d'exprimer un caractère idéal de permanence. Conséquence immédiate: la production d'un processus de «désémantisation» de l'expérience visuelle qui annonce, de l'extérieur même de l'édifice, la manière dont il conviendra d'appréhender les œuvres à l'intérieur.

2) S'appuyant sur des positions ouvertement rationalistes, le musée moderne est également à la recherche d'une *transparence spatiale* susceptible de permettre la confrontation directe du spectateur avec l'œuvre, sans médiation du dispositif muséographique; cette médiation est en effet ressentie comme une limitation de la liberté de choix. De sorte que s'exprime dans cet espace muséal une *théorie de la vision* (Bryson 1988), qui est centrée sur la véracité de l'expérience rétinienne et dont on peut repérer des traces aussi bien dans la pratique artistique que dans la réflexion esthétique. Selon l'expression de Searing (1987: 122), il s'agit de «musées qui fonctionnent comme des *containers* transparents, avec de vastes espaces, relativement ouverts et amorphes». Il y règne ce que Krauss (1989) considère comme la conception du regard moderne (*dématérialisation du champ visuel, instantanéité dilatée*); rien d'étonnant, donc, à ce que

11 Trois travaux de cet architecte peuvent servir comme exemple: le Pavillon allemand de l'Exposition de Barcelone (1929), le projet de «Musée pour une petite ville» (1942) et la Neue Nationalgalerie de Berlin (1962/67).

cette conception ait atteint également le musée moderne, avec ses conditions de vision «aseptisées».

3) Enfin, le musée moderne renonce plus ou moins à imposer au visiteur des itinéraires rigides. La structure de panneaux elle-même (mobiles la plupart du temps), choisie pour articuler l'espace, facilite l'absence d'une ligne de parcours clairement perceptible, et contribue à souligner la volonté de «provisoireté». L'espace cesse d'être un *actant d'adjuvance*¹² et se mue en une simple étendue malléable *ad libitum*.

A la *visite guidée* on substitue donc l'idéologie de l'*accès direct*. Mais, en voulant abolir tout intermédiaire entre les œuvres et le public, on exige du même coup du visiteur un degré de savoir-faire notablement plus élevé. Faute de ce savoir-faire, le visiteur risque d'errer à la recherche de repères susceptibles de guider sa quête de connaissance.

Si le musée traditionnel peut être regardé comme l'héritier de la philosophie du despotisme éclairé (dans la mesure où il cherche à transmettre le savoir à travers une organisation pédagogique consciente, structurée comme une relation de pouvoir, et exprimée dans la spatialité), le musée moderne semble, quant à lui, se situer par excellence sur le terrain des pratiques de la bourgeoisie libérale (dans la mesure où, à une perception guidée, il substitue la liberté de relation avec l'œuvre). Alors que dans le musée traditionnel, le *parcours balisé* avait pour finalité d'assurer le succès cognitif de l'*énonciataire implicite*, sa disparition, ou du moins son atténuation dans le musée moderne conduit paradoxalement à la mise en question de l'idée même d'accès démocratique. Le risque existe donc que l'espace-*du-sens* muséal soit désormais réservé au plaisir des *happy few*.

Mais il y a plus. On peut en effet lire, dans le plan ouvert, dans cet espace susceptible en permanence d'être redessiné et adapté, où la saisie des œuvres ressemble davantage à un catalogue qu'on feuillette qu'à un parcours balisé (le *display se*

12 On appelle *actant* l'élément qui remplit une fonction décisive dans le déroulement narratif de «l'histoire» considérée (ici, par exemple, un parcours au sein du musée). Dans «l'histoire» que raconte le musée traditionnel, l'espace, grâce à la force signifiante du parcours, joue le rôle d'aide auprès du sujet visiteur, lecteur, déchiffreur. L'actance qui caractérise l'espace est donc celle d'adjuvant (voir entrées «actant» et «adjuvant» in: Greimas/Courtès 1979: 3-4, 10).

substituant ici au *parcours*), on peut lire dans le plan ouvert l'expression d'un doute quant à la valeur de l'art qu'il accueille. Curieusement surgit donc ici une contradiction: d'une part, le musée, par sa seule existence, ne laisse pas de se porter garant des valeurs artistiques des œuvres exposées. Mais d'autre part, ce même musée, par sa structure même, introduit un «peut-être» qui les met en question.

La nouveauté du passé

De leur côté, les musées que j'ai appelés, en raison de la relation contradictoire qu'ils entretiennent avec le modèle précédent, *non-modernes*, se situent dans la même déixis que le musée traditionnel. Ce sont bien sûr des musées de parcours, où l'espace est utilisé tantôt comme *adjuvant* (le pouvoir-faire) tantôt comme *opposant* (ne pas pouvoir-faire). Cependant il ne s'agit pas de n'importe quel type de parcours: comme nous le verrons, les distorsions auxquelles ce concept est soumis confèrent à ces espaces une part importante d'originalité.

Je voudrais prendre comme exemple privilégié les propositions du Musée d'Orsay à Paris, fruit de l'intervention des responsables de la restauration architectonique (la Gare d'Orsay due à Victor Laloux, et rénovée par l'équipe A.C.T.), du travail de «mise en scène» de Gae Aulenti ainsi que des décisions muséographiques de Michel Laclotte et Françoise Cachin. Ces interventions ont abouti à un cas exemplaire de musée critique ou *postmoderne* (si l'on m'accorde ce qualificatif un peu rapide). Selon les termes de Scarpetta (1987: 60), nous serions avec Orsay devant cette «négation de la modernité» qui caractérise une bonne partie de la pensée contemporaine. A propos de ce musée je voudrais développer deux points.

1. En premier lieu, il convient de souligner qu'Orsay illustre de façon triomphale l'apparition de ce qui va devenir une des constantes des musées non-modernes: les *valeurs muséales*. Je choisis cette expression pour rendre compte du fait que l'espace de l'exposition est ici l'objet d'une valorisation pour lui-même, et cela à un double titre.

D'abord, cet espace n'est plus un simple *container* mais une œuvre de plus dans l'ensemble exposé, ce qui ouvre une possibilité de développement du quatrième type dans la typologie proposée ici. Je reviendrai plus loin sur cette valorisation de l'espace de l'exposition, en analysant la «mise en scène» par Gae Aulenti de l'œuvre de Victor Laloux — exemple notable de l'éclectisme architectural des débuts du XX^e siècle. Ici donc, le *contenant*, sans cesser de l'être, fait partie intégrante du *contenu*, de telle sorte qu'on peut dire que le musée postmoderne permet de résoudre un des problèmes sur lesquels butait le musée traditionnel, dans son impuissance à accueillir les œuvres architecturales.

Ensuite, la relation entre le contenu et le contenant n'est plus celle qui sous-tendait la conception du musée traditionnel. Le choix même d'une gare de chemin de fer le montre. Si en effet on réhabilite, comme le font les musées classiques, un édifice de la fin du XIX^e-début XX^e siècle pour accueillir une collection dont les limites se situent entre 1848 et 1904, dans le même geste, en détournant un édifice de son usage originel, on le *resémantise*. Ce qui était un *lieu de passage* — un espace où l'on entre et d'où l'on sort sous le régime du provisoire, un nœud auquel on assignait une valeur pragmatique — se transforme en un *espace cognitif* où priment les idées de permanence, de promenade réflexive et contemplative.

Cette resémantisation est menée à bien en conservant la *mémoire des usages antérieurs*, ceux-ci n'étant jamais abolis sur le mode absolu par la nouvelle proposition. Le déplacement sémantique qu'a subi l'édifice lors de son remodelage n'a en effet pas totalement occulté les traces de son ancienne fonction. De telle sorte que l'énonciataire impliqué par le nouveau projet, développant ses propres *programmes narratifs*, se trouve confronté d'emblée à une relecture du passé, grâce aux traces de l'usage antérieur inscrites dans la conception architecturale même.

2. Mon deuxième point concerne la «négation de la modernité». Orsay est représentatif de cette tendance dans la mesure où il propose une relecture critique de l'histoire de l'art du XIX^e siècle à partir de positions ouvertement révisionnistes. En

ce sens, la «nouvelle contextualisation» est la conséquence de la neutralisation de la dichotomie traditionnelle entre «œuvre principale» (objet de désir muséal) et «œuvre secondaire» (habituellement exclue de l'espace d'exposition); elle postule une nouvelle relation figure/fond; ou, mieux, elle affirme explicitement que l'histoire de l'art ne doit pas être conçue comme une succession de figures (les jalons dont nous avons parlé), et que toute œuvre ne peut être appréhendée que si elle est rapportée au paysage que forme l'ensemble des œuvres de son temps.

À cette décision muséographique correspond une *mise en scène* qui paraît œuvrer dans une direction inverse: premièrement, cette mise en scène marque un retour à l'architecture intérieure comme définitoire du projet muséal, ce à quoi les musées modernes ont renoncé. Ensuite, elle installe une véritable scénographie de type théâtral (ce qui, soit dit en passant, révèle une profonde conscience du musée comme *spectacle*), par la multiplication des dispositifs scéniques (croisements, intersections, culs-de-sac), la fragmentation des itinéraires prévus, et en attirant l'œil non prévenu par des «ponctualisations» inattendues¹³. Conçue dans un style qui construit un «hors du temps», cette mise en scène tend à situer les œuvres dans un espace où toute chronologie a été évacuée. Ce qui ne va pas d'ailleurs sans susciter des propos sarcastiques, par exemple à propos du *Déjeuner sur l'herbe*, qu'on verrait à travers un portique néo-égyptien tricolore.

Il n'est dès lors pas étonnant qu'un tel dispositif mette davantage en vedette les idées de *surprise*, de *discontinuité* et de *beauté pure* (effet induit par le contraste entre des temps esthétiques dont la rencontre apparaît imprévisible) que l'expression traditionnelle de l'évolution de l'histoire de l'art. Cette insertion des œuvres dans un cadre monumental, accompagnée d'une vigoureuse opération de déréférentialisation, construit pour l'art ainsi exposé un *temps stationnaire* qui fixe la contemplation des objets esthétiques *sub specie aeternitatis*.

13 On peut rappeler ici les mots de Johannes Cladders, qui demandait à Hans Hollein, à propos du nouveau musée de Mönchengladbach: «Fais-moi un musée dans lequel on peut se perdre!».

Un double mouvement est donc bien lisible: la *contextualisation*, par la présence d'autres œuvres de la même période; et la *décontextualisation*, par le remodelage architectonique; à la fois adhésion et renoncement à l'opération pédagogique, perpétuel va-et-vient entre le projet de guider la perception et celui de se limiter à la stimuler. C'est la fin du manichéisme où s'opposent bien et mal, et l'apparition d'un ordre qui tend au kaléidoscope: si l'on exhibe ici quelque ordre apparent, c'est pour mieux le saborder par un doute sous-jacent; et ce doute est seulement levé, *in fine*, moyennant l'instauration d'un espace idéal qui s'identifie avec celui de l'Art (majuscule obligatoire), ce dernier étant compris comme le dispositif privilégié d'une suspension du temps. Cette suspension offre en définitive une expérience qui transcende toute limitation chronologique.

Cependant le *parcours idéal* proposé, bien que jamais remis en question, se trouve perpétuellement menacé de *déviations*, d'*arrêts*, de *surprises* et d'*interrogations*. Si la nef centrale de la gare cite sur le mode désenchanté la Grande Galerie du Louvre, un territoire d'exploration complexe est instauré par la multiplication des axes transversaux, l'extrême variété des espaces singuliers et l'organisation verticale d'une bonne partie de l'itinéraire¹⁴.

La contemporanéité comme reconstruction

Comment définir, dès lors, les musées *non-traditionnels*? On les reconnaîtra en principe à la présence de caractéristiques qui entrent en contradiction avec celles qui définissent les musées traditionnels. Ils devront d'abord être des musées qui nient l'idée de parcours. Leur poétique sera celle du *fragment*, par opposition à celle du *détail*, et ils devront altérer de façon substantielle la dialectique classique entre contenant et contenu.

14 On pourrait ajouter encore à ce paradigme le Musée Abteiberg de Mönchengladbach, œuvre de Hans Hollein, dans lequel jouent les notions de désagrégation, de réticule (l'accès aux salles se fait par les diagonales, elles ne sont pas au même niveau, on retrouve des variations entre la hauteur et la grandeur), de labyrinthe (on laisse à l'initiative du visiteur le choix du parcours). Voir Cladders (1990).

Existe-t-il un musée qui remplisse, fût-ce approximativement, ces conditions?

Il me paraît que le Château de Rivoli, près de Turin, œuvre inachevée de Filippo Juvarra (1678-1736), remodelé par Andrea Bruno au début des années quatre-vingt de notre siècle, correspond assez bien à cette définition. Il s'agit à la fois d'un édifice inachevé (1725) et en ruines, où l'intervention muséologique présente un caractère particulier. En effet, l'«enveloppe» n'a pas été choisie ici pour accueillir une collection structurée par elle-même et en relation avec le cadre où elle est placée; il y a plutôt un groupe d'artistes contemporains, liés plus ou moins au mouvement d'origine turinoise *Arte Povera* (Michelangelo Pistoletto, Mario Merz, Jan Dibbets, Luciano Fontana, Giulio Paolini, Yannis Kounellis, etc.), qui sont invités à mener à bien divers projets; une fois réalisés, ceux-ci vont se transformer en une substance indifférenciée en relation avec l'édifice qui les héberge (encore que cette formulation doive s'entendre comme strictement descriptive). Il y a donc ici négation des distances chronologiques, aussi bien qu'abolition des barrières stylistiques (dans la mesure où ces artistes établissent un dialogue impromptu entre l'*Arte Povera* et le baroque). Il en résulte un nouveau type de relation entre l'édifice et les œuvres exposées.

Dorfles (1989: 111-126) a montré que nous assistons depuis peu à la réactivation d'une certaine *esthétique de la ruine* — mouvement sans doute favorisé par l'ambiguïté inhérente à cette dernière. Dans un texte désormais classique, paru à Leipzig en 1919, Georg Simmel (1989: 110-111) avançait que la ruine «montre que, dans la destruction de l'œuvre, d'autres forces ont grandi, d'autres formes aussi, celles de la nature [...]. Le charme des ruines se trouve dans le fait qu'une œuvre de l'homme est perçue comme un produit de la nature» (trad. par l'auteur).

Les ruines paraissent en effet neutraliser les deux catégories apparemment contraires de la *nature* et de la *culture*. Si nous considérons la relation entre les termes logiques sous l'angle de la dynamique (avec les contraires «nature» vs «culture» et les subcontraires «non-culture» vs «non-nature»), la ruine se situera au sein du trajet qui conduit de la culture à la nature, se plaçant précisément dans l'espace de la non-culture. Le parcours qui

conduit de l'œuvre humaine à l'effacement de ses traces dans la nature manifeste ainsi une position intermédiaire où se repère, en termes strictement sémantiques, une mémoire par le biais de laquelle le discours garde des traces des opérations syntaxiques effectuées antérieurement.

En même temps, Rivoli est un édifice *inachevé*, dont la position peut être qualifiée en termes de non-nature, sur le parcours qui mène de la nature à la culture. De ce fait, utiliser le Château de Rivoli pour y placer une collection artistique exigeait une attention centrale à ce double aspect. On ne s'étonnera pas que ce qui est proposé à Rivoli soit une *poétique du fragment* (instauration d'un espace de rupture, renoncement explicite à une totalité intégratrice assignant à l'ensemble un sens précis), et un questionnement radical de la façon traditionnelle de comprendre le lien entre musée et collection: c'est un geste destiné à abolir la différence entre les deux, et qui suspend par conséquent la validité de la notion même de *parcours*.

Michel Butor (1986: 58) avait souligné qu'un tel lieu n'est pas destiné à faire voir la peinture: c'est bien plutôt la peinture qui fait voir le lieu. Bien davantage qu'une nuance sépare ce musée non-traditionnel du musée postmoderne. Alors que ce dernier fait du contenant une œuvre à part entière, Rivoli franchit un pas décisif en considérant l'art comme imprégnation, et en niant la distinction même entre contenant et contenu; en définitive il renonce ouvertement à toute tentative de reconstituer le passé: celui-ci, définitivement éloigné, n'est convoqué que dans la mesure où ses traces peuvent se confondre avec ce qui est le plus violemment contemporain.

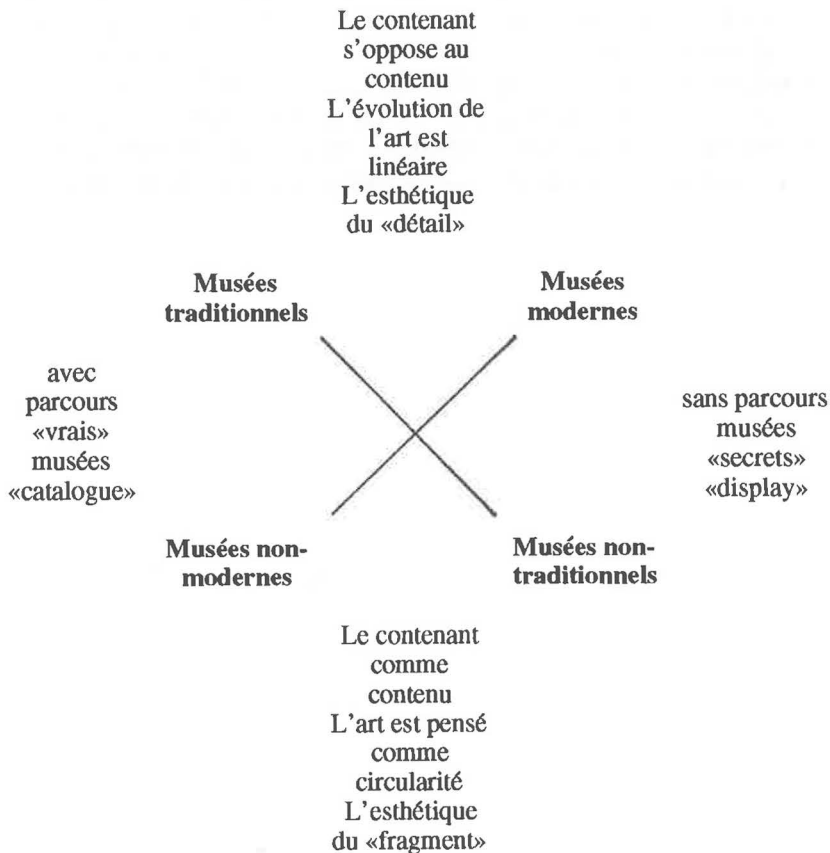
Jouant sur le double registre de la *ruine* et de l'*inachevé*, cette conception fait de la destruction (ou peut-être de l'incomplétude) le destin ultime de l'œuvre humaine. Etant donné que cet amalgame réunit deux termes opposés (la nature, réduite à ses éléments quasi abstraits, et la culture, essentialisée), on serait tenté d'y voir, avec Lévi-Strauss, une expression de la pensée mythique. Mais, précisément parce qu'il s'agit de termes niés, de la non-nature et de la non-culture, on suggérera plutôt que le Château de Rivoli contribue à l'établissement d'une *pensée anti-mythique*.

D'autres exemples pourraient être cités. Je pense notamment au Museo de Arte Romano de Mérida, en Espagne, œuvre de Rafael Moneo. Dans ce musée, construit *in situ* pour héberger des gisements archéologiques, on a intégré la dimension scénographique découlant de la proximité des ruines voisines du théâtre et de l'amphithéâtre romains. Mais surtout, on a adopté des critères de construction qui sont clairement en rapport avec les systèmes utilisés par les anciens romains: le béton dans la structure des briques, le chauffage par le sol à la façon des hypocaustes classiques, etc. On peut voir dans ces gestes la volonté de créer un édifice dont *les ruines futures sont appelées à se confondre avec celles que le musée héberge maintenant*¹⁵.

15 Trois autres exemples de musées «secrets»: le musée de Gibellina (Sicile), œuvre de Francesco Venezia, pensé pour héberger la seule pièce qui nous reste du Palazzo Lorenzo, disparu suite à un tremblement de terre; le très beau musée archéologique de Maa (Chypre), œuvre d'Andrea Bruno, qui ne contient aucune œuvre du tout et qui se fond dans le paysage; le projet de Hans Hollein pour le Guggenheim Museum à Salzburg (Autriche) qui se cache dans le rocher.

Essai d'une synthèse provisoire

Le schéma ci-après permet une visualisation rapide des principales caractéristiques mises en évidence dans les composantes de la typologie proposée.



Les types de musées indiqués dans la partie gauche sont des musées de «parcours»; tandis que ceux qui se situent à droite interrogent, de diverses manières, ce concept. Dans la partie

supérieure est maintenue la distinction traditionnelle entre contenant et contenu; tandis que dans la partie inférieure cette articulation est subvertie, soit que l'on fasse du contenant un élément du contenu, soit que l'on nie la pertinence de la distinction. De même, en haut du diagramme, on reconnaîtra la présence d'une idéologie de l'évolution linéaire de l'art, tandis qu'en bas apparaît la croyance en une circularité de son développement.

De la même façon, de gauche à droite, on peut constater, aussi bien dans la partie supérieure que dans la partie inférieure de notre schéma, l'exaspération des écarts entre les catégories mises en jeu (les distances, la clarté des critères, ou la confusion, selon le cas); tandis que, de haut en bas, on assiste à une notable tendance, soit à faire du parcours un espace complexe, soit à proposer des alternatives de plus en plus sophistiquées à l'idée de trajet.

Quant à l'opposition entre «vrais» musées et musées «secrets», elle renvoie aux modalités véridictoires, tout en indiquant que même les musées modernes et non-traditionnels jouent sur le non-paraître et se situent dans la déixis positive du carré de la véridiction. En revanche, les musées traditionnels et «postmodernes» affichent très clairement leur condition de temples de l'art.

Il faut toutefois se garder de céder à la tentation de considérer que ces quatre types recouvrent tout musée réel ou possible. Je voudrais d'ailleurs suggérer, pour en finir sur ce point, qu'une analyse plus fine est concevable. Pour ce faire, il faut introduire, entre les termes de la typologie, la notion de *spécification* (par exemple entre traditionnel et moderne, ou entre non-moderne et non-traditionnel, etc.). Sans prétendre aucunement à l'exhaustivité, je présenterai brièvement deux exemples qui me semblent appartenir à une position *non moderne venant spécifier celle qui est dite traditionnelle*.

Le premier est le projet de Le Corbusier pour le Musée à croissance illimitée, développé en 1930 (sous forme de maquette). Reprenant deux idées déjà exposées dans le musée prévu pour la Ville Mondiale (Genève, 1928), Le Corbusier essaie de mettre en place une structure dans laquelle jouent les

idées organiques de la spirale et de la croissance continue. Pour induire un parcours de l'intérieur vers l'extérieur, partant d'un noyau central, il surélève le musée sur des piliers et crée pour le visiteur un accès par escalier. En divisant la section de la spirale en trois axes parallèles, il sépare les espaces pour l'exposition, pour la vision et la réflexion, et pour la circulation.

Le second exemple est le Guggenheim Museum, construit par Frank Lloyd Wright. Dans ce musée, contemporain de beaucoup d'œuvres «modernes», la rampe hélicoïdale¹⁶ choisie comme principe organisateur ne se limite pas à développer génialement l'idée de *linéarité* (élément fondamental des musées traditionnels); elle introduit encore un mode de visite un brin pervers (de haut en bas) et fait fonctionner l'espace comme un *méta-musée*, dans la mesure où elle rend patente, en la mettant à nu, une des notions formatrices de l'expression muséale classique¹⁷.

Le partage du savoir

Dans l'économie de la théorie sémiotique, une place est réservée à la notion d'observateur. On appelle *observateur* le sujet cognitif installé dans le discours par l'énonciateur et qui a charge d'exercer le faire cognitif (Greimas/Courtés 1979: 259-260). Mais parler d'observateur présuppose l'existence d'un *informateur* (le sujet cognitif chargé du faire-savoir, l'actant qui organise l'information que l'observateur peut appréhender), de sorte qu'on peut se demander quelles relations il y a entre ces deux actants.

Si on conçoit l'observateur comme un sujet hyper-cognitif, installé dans un discours auquel on suppose une véritable information qui se situe à un niveau hiérarchiquement supérieur, et l'informateur comme l'émetteur de l'hyper-savoir, l'*alter ego* de

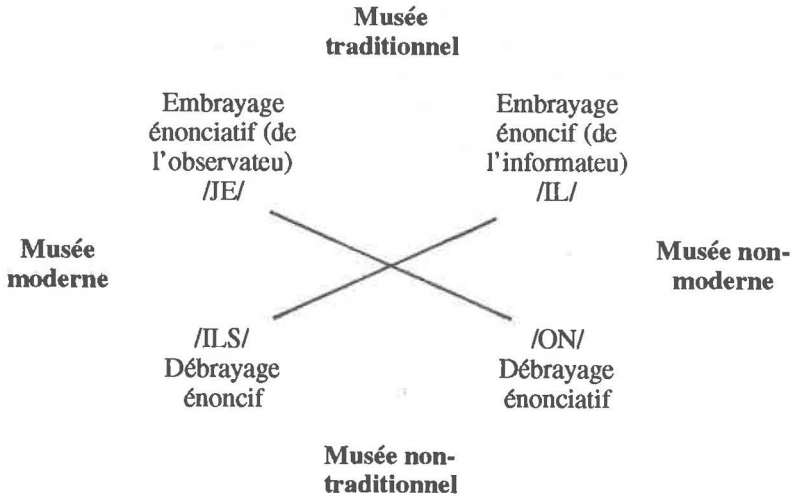
16 Comme dans le projet de Musée de La Ville Mondiale de Le Corbusier. Mais ici, on inverse la «coquille de l'escargot».

17 Si on veut prolonger cette recherche typologique, on peut par exemple analyser le projet du Centre Georges-Pompidou, que Beaubourg réalise partiellement. On pourrait avancer que l'idée qui préside à ce projet est celle d'un *espace flexible*, faisant du Centre un cas exemplaire de musée à la fois *non-traditionnel* et *non-moderne*. En fait, on se trouve en face d'un *anti-musée*. Voir Zunzunegui (1990: 85-91).

l'observateur, on peut alors appeler *point de vue* la configuration discursive, formée par l'informateur et l'observateur, «où est engagée une compétence d'observation différente de celle du sujet de l'énonciation présupposé» (Greimas/Courtés 1986: 170, entrée «point de vue», signée F. Bastide)¹⁸.

En combinant, dans une typologie de choix épistémologiques, ce que B. Espagnat appelait objectivité forte et faible, avec les opérations d'embrayage et de débrayage des sujets cognitifs, Fontanille (1987: 66-88) a constitué une typologie des points de vue où s'expriment des interactions-types.

Si on considère les figures de l'énoncé muséal comme des informateurs (grâce au dispositif qui les arrange en spectacle), et le parcours du visiteur comme parcours d'observation, on peut essayer de transposer ces idées dans le champ que nous sommes en train de défricher. On a alors le schéma suivant:



Si on prend ce carré comme point de départ, on dira que le musée traditionnel est conçu comme espace de «l'objectivité

18 On voudrait retenir également l'idée de F. Bastide selon laquelle l'informateur «possède les attributs d'un Destinateur» alors que l'observateur est «un simple sujet opérateur» (Greimas/Courtés 1986: 171).

forte», en ce sens qu'il postule l'existence d'un référent unique et global qui serait à la base de toutes les observations: c'est l'histoire de l'art comme hyper-savoir, qui récupère la diversité des écoles, des styles et des auteurs, d'un côté; et, de l'autre, le parcours indicatif comme moyen de produire l'embrayage des observateurs partiels dans une seule «conscience» cognitive.

Les deux cas suivants sont bien sûr plus complexes. Mais on peut avancer qu'avec le musée postmoderne (ou non-moderne), nous nous trouvons en face d'un informateur embrayé (l'histoire de l'art existe même si ses critères traditionnels de classification peuvent être en crise) qui entre en relation avec une pluralité d'observateurs; observateurs qui doivent exercer une succession variable de compétences cognitives pour essayer de trouver (dans l'*Irrweg* de cet espace, voir *infra*) cette homogénéité de l'art qu'on peut déduire d'une série d'observations qui semblent, en principe, contradictoires.

Que dire du musée moderne? On y trouve une interaction entre la pluralité des informateurs et l'unité d'observation. Le musée moderne exalte cette *variation des objets* où chaque œuvre exige un rapport singulier avec son spectateur, spectateur dont la continuité est récupérée dans le champ de l'expérience esthétique, où vient se résoudre l'antinomie de la diversité de chaque œuvre dans le seul espace de l'art.

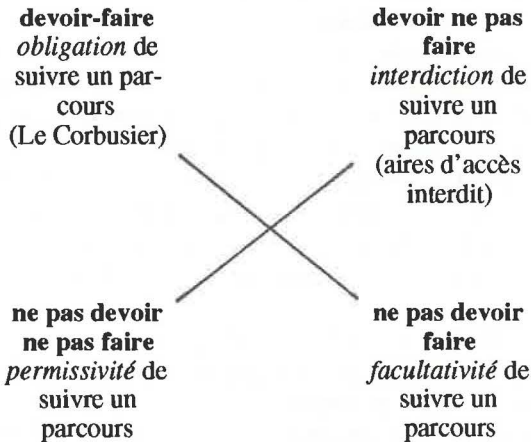
Le musée non-traditionnel fonctionne comme lieu d'interaction d'une pluralité d'informateurs et d'observateurs. D'un côté, on y met en crise la conservation du savoir, manifesté sous la figure de la variation, puisqu'il se présente comme espace de l'indétermination, de la pluralisation, de la simple juxtaposition des figures de l'énoncé. De l'autre, il exige de l'observateur des compétences multiples et, parfois, incompatibles.

Problèmes de la manipulation muséale

Si on prend comme point de départ les notions sémiotiques du *coercitif* vs *persuasif*, on peut affirmer que le Musée des Beaux-Arts se trouve placé d'emblée dans l'espace du *faire persuasif*. Mis à part le cas des musées de type Le Corbusier ou

Guggenheim (voir *supra*), dans lesquels on se trouve dans un véritable *devoir-suivre* (i.e. suivre un parcours spatial), on peut affirmer que le musée est l'expression privilégiée d'un faire persuasif visant la réalisation d'un parcours déterminé. Dans le musée existe une véritable *manipulation*, au sens sémiotique du terme. De sorte que se trouve vérifiée au pied de la lettre l'affirmation suivante: «Le Destinateur qui opère un faire persuasif <traduit> en objets ou parcours attirants ou au contraire, repoussants, les termes du système de valeur dont il est dépositaire» (Greimas/Courtés 1986: 166, entrée «faire persuasif», signée F. Bastide).

Du point de vue des modalités déontiques, l'espace muséal se présente comme une position complexe combinant les deux positions simples qui constituent l'axe des subcontraires:



On peut dire alors que le musée, en renonçant aux contraintes rigides, doit déployer toute une série de stratégies orientées vers la conquête du *vouloir-faire* du visiteur.

Pour analyser, à l'intérieur de ce cadre général, les différentes modalisations du faire persuasif, il convient de se rappeler que la sémiotique distingue entre un faire persuasif s'appuyant sur la

dimension pragmatique, et un faire persuasif s'appuyant sur la dimension cognitive. C'est ainsi qu'on parle de manipulation fondée, d'une part, sur le pouvoir (l'*intimidation* et la *tentation*) et, d'autre part, sur le savoir (la *séduction* et la *provocation*)¹⁹.

Que se passe-t-il dans le musée? Et comment mettre en rapport cette typologie avec celle esquissée pour l'espace muséal?

Très succinctement, on peut dire que le musée traditionnel se situe sur le terrain de la *tentation*. Il propose au visiteur un parcours intéressant, plaisant et facile à identifier (grâce à la *visite guidée*), au cour duquel le visiteur est manipulé par des valeurs culturelles axiologisées positivement.

Le musée moderne se situe quant à lui sur le terrain de l'*intimidation*. Son dispositif se présente comme un parcours difficile voire dangereux dans le domaine de l'art (moderne). Le visiteur, privé du parcours indicatif, doit ici éprouver le désagrément de ne pas pouvoir maîtriser le message énoncé, fait qui est axiologisé négativement.

Le musée non-moderne se présente comme l'espace de la *séduction*. On y manipule le visiteur en affirmant, dans l'organisation muséale même, sa capacité à effectuer un parcours et à y déchiffrer le pari cognitif qu'on lui propose.

Le musée non-traditionnel, enfin, est conçu comme un espace de la *provocation*. Son dispositif manipule le visiteur en exprimant un doute sur sa capacité à faire un parcours qui ait du sens, à comprendre la relation entre les différents niveaux qui s'y entremêlent.

Pour compléter ce tableau, on peut rapprocher l'espace muséal d'une autre structure spatiale constitutive de l'imaginaire humaine: je pense au labyrinthe.

Qu'est-ce qu'un labyrinthe? En accord avec Santarcangeli (1984), on pourrait parler d'un parcours tortueux dans lequel il est aisé de se perdre. Pour Rosenstiehl (1979), trois caractéristiques définissent le labyrinthe: (a) son caractère *fascinant*, qui appelle l'activité exploratoire (en anglais *labyrinth* est synonyme de *maze*, c'est-à-dire *perplexité*); (b) le fait que sa résolution exige *intelligence et astuce* de la part du visiteur, ce qui

19 Voir l'entrée «manipulation» in: Greimas/Courtés (1979: 220-222).

renvoie à sa dimension de rituel initiatique; (c) le fait que son explorateur y soit *myope*, sans carte ni guide, errant dans un lieu où règnent les décisions locales et les calculs continus.

Si on essaie de mettre en relation ce qui précède avec la typologie des labyrinthes proposée par Eco (1985), on peut caractériser le musée traditionnel comme un *labyrinthe unidirectionnel*, c'est-à-dire comme un labyrinthe qui, une fois déployé, a la forme d'un fil (le fil d'Ariane, bien sûr, fil qui, dans le musée, s'identifie avec la visite guidée) et qui cache dans son intérieur un Minotaure (les chefs-d'œuvre que recèle le musée et qui lui confèrent son pouvoir attractif). Le labyrinthe unidirectionnel «mène toujours là où il doit conduire et ne peut pas ne pas conduire» (Eco 1985: 358).

Le musée postmoderne peut être assimilé au *labyrinthe maniériste*. Il propose des parcours alternatifs qui conduisent, outre à la sortie, dans des culs-de-sac. Déployé, il a la forme d'un arbre. Rappelons que pour la mentalité postmoderne, l'histoire est un *Irrweg*, c'est-à-dire un espace d'erreurs et de confusion. Au Minotaure classique on substitue le travail même du visiteur qui, séduit par la proposition muséale, n'a besoin d'autre motivation que son propre désir de montrer ses capacités d'interprétation.

Au musée non-traditionnel correspond le troisième type de labyrinthe: le *réseau*, et sa variante, le *rhizome*. Nous nous trouvons ici en présence d'un labyrinthe qui nie la distinction entre le dehors et le dedans (Borges 1989, t.II: 365 *dixit*: «Yo no tiene ni anverso ni reverso/Ni externo muro, ni secreto centro»); où chaque lieu peut être connecté avec n'importe quel autre lieu. Il faut noter que le rhizome est fortement antigénéalogique (puisqu'il nie l'idée même d'un arbre hiérarchisé), décomposable, réversible et illimité.²⁰ Dans un tel espace l'aveuglement est la seule forme de vision.

Et que dire des musées modernes? Peut-être sommes-nous ici en face de l'absence de labyrinthe. Santarcangeli (1984: 228-242) a souligné le fait que l'architecture «moderne» se situe en marge du paradigme du labyrinthe, par son refus de constituer

20 Une autre citation de Borges: «Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso» (1989, t. III: 481).

des «*sancta sanctorum*», sa préférence pour les lignes droites, les espaces «ouverts et limpides», et par l'usage parcimonieux des lignes courbes. Le musée moderne installe une topologie constituée d'«absence d'escaliers, d'ennuyantes galeries à parcourir, de murs qui empêchent la circulation». Borges (1989, t. I: 607) disait que le plus sophistiqué des labyrinthes est le désert... désert dans lequel sont abandonnés les visiteurs du musée moderne, privés qu'ils sont de tout repère pour trouver leur chemin.

Pour conclure

Dans ce qui précède, nous avons abordé l'espace muséal dans une perspective essentiellement interprétative. Mais, comme le note Eco (1987: 5-28), l'interprétation conduit toujours à l'usage.

L'espace muséal peut non seulement être interprété, mais aussi utilisé. Je voudrais donc, en guise de conclusion, signaler deux exemples d'utilisation libre de cet espace. Tous deux appartiennent au domaine du cinéma.

Le premier est l'histoire d'Odile, Franz et Arthur, personnages du film de Jean-Luc Godard *Bande à part* (1964), qui établissent le «record mondial de visite rapide du Louvre».

Le second exemple concerne un musée présenté sous l'angle de la parodie: le Fluggenheim Museum de Gotham City. Ce musée est utilisé par Jack Napier («The Joker») comme discothèque aux accords de la musique de Prince, et comme lieu de «réécriture des chefs-d'œuvre du passé» avec un usage libre du *spray*. Cela se passe dans le film *Batman*, réalisé par Tim Burton en 1989.

Departamento de Comunicación Audiovisual
Universidad del País Vasco
Apartado 644
E- 48000 Bilbao

Bibliographie

- BORGES J.L. (1989). *Obras Completas*. Barcelona: EMECE.
- BRYSON N. (1988). The Gaze in the Expanded Field. In: H. Foster (éd.), *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 87-108.
- BUTOR M. (1986). Le château de Rivoli. *Techniques and Architecture*, n° 368, 58.
- CLADDERS J. (1990). Una teoría construida: el museo *Abteiberg* de Mönchengladbach. In: L. López Moreno, J.R. López Rodríguez, F. Mendoza Castells (éds), *El arquitecto y el museo*. Jerez: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental/Junta da Andalucía, 39-51.
- DORFLES G. (1989). *Elogio de la inarmonía*. Barcelona: Lumen.
- ECO U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- ECO U. (1985). L'antiporfirio. In: Id., *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 334-361.
- ECO U. (1987). El extraño caso de la Intentio Lectoris. *Revista de Occidente*, n° 69, 5-28.
- FONTANILLE J. (1987). *Le Savoir partagé*. Paris/Amsterdam: Éditions Hadès/Benjamins.
- FOUCAULT M. (1985/86). Spazi altri. I principi dell'eterotopia. *Lotus International*, n° 48/49, 9-17.
- GREIMAS A.J. (1976). *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Seuil.
- GREIMAS A.J. (1979a). Pour une sémiotique topologique. In: *Sémiotique de l'espace*. Paris: Denoël/Gonthier, 11-43.
- GREIMAS A.J. (1979b). Pour une sémiotique didactique. *Actes Sémiotiques-Bulletin*, n° 7, 3-8.
- GREIMAS A.J. & COURTÉS J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- GREIMAS A.J. & COURTÉS J. (1986). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. T. II. Paris: Hachette.
- HAMMAD M. (1985). Primauté heuristique du contenu. In: H. Parret et H.-G. Ruprecht (éds), *Exigences et perspectives de la sémiotique (Recueil d'hommages pour A.J. Greimas)*. T. 1. Amsterdam: John Benjamins, 229-240.

- HAMMAD M. (1986). Espace (sémiotique de l'). In: A.J. Greimas et J. Courtés, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. T. II. Paris: Hachette.
- HEGEL (1875). *Esthétique*. Traduction française par Ch. Bénard. Deuxième édition. T. 2. Paris: Germer-Baillère.
- KRAUSS R. (1989). L'impulse de voir. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 29, 35-48.
- LANDOWSKI E. (1989). *La Société réfléchie*. Paris: Seuil.
- POMIAN K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris: Gallimard.
- ROSENSTIEHL P. (1979). Labirinto. In: R. Ruggiero (éd.), *Enciclopedia*. Vol. 8. Torino: Einaudi, 3-30.
- SANTARCANGELI P. (1984). *Il Libro dei labirinti*. Milano: Frassinelli.
- SCARPETTA G. (1987). Orsay, la négation de la modernité. *Artpress*, n° 111, 60.
- SEARING H. (1987). Hypothesis on the Development of the Typology of the Museum. *Lotus International*, n° 55, 119-127.
- SEBEOK T.A. (éd.) (1986). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. T.1. Berlin: Mouton-de Gruyter.
- SIMMEL G. (1989). Las ruinas. *Revista de Occidente*, n° 110, 108-117.
- ZUNZUNEGUI S. (1990). *Metamorfosis de la mirada*. Sevilla: Alfar.