

## LE MUSÉE, LIEU DE MÉMOIRE?

Jean-Louis DÉOTTE

Alexandrie avec son *Mouséion* a imposé l'idée d'un lieu de parcours agréable, d'un portique, destiné sous le regard des statues, aux savants de l'Antiquité grecque finissante, s'achevant dans l'universalisme du mythe de la Très Grande Bibliothèque voulue par les Ptolémées. Donc un Musée sans œuvres conservées, sans trésor, sans conservateur. Plutôt l'écrin d'un CNRS hellénistique.

C'est que le musée pour les Grecs n'était pas un dépôt d'œuvres, mais, comme nous l'apprennent les historiens (P. Falguières, titre non communiqué, à paraître), un petit autel dédié aux muses, à la mémoire leur mère, au milieu d'une calme clairière, à l'extérieur des remparts de la Cité. Lieu de suspension, de suspension des activités profanes comme de l'action politique ou guerrière.

Retenons donc l'idée d'un lieu vide, dans l'ombre et la lumière (et en cela sublime) où des offrandes votives sont déposées, mais lieu dépouillé d'objets et sans ornementation comme la Grotte des Nymphes dans Daphnis et Chloé.

Avec Rome, on assisterait à une prise en main rhétorique: il s'agira plutôt des effets que suscite le lieu dans la parole et le discours, et c'est ce sens antique qui va passer dans l'humanisme. Or le lieu depuis Aristote est l'index de la chose. C'est cette vocation indicielle du lieu qui va fonder le rapport entre le lieu et la mémoire. Mais le lieu n'est ni une réalité corporelle, ni un incorporel: c'est une peau, une pelure, un écrin indissociable du corps. Disons-nous un ornement, un décor, au sens d'une cosmétique où, de ce que les corps sont hiérarchisés du fait de leurs lieux, grâce à cette mise en ordre naturel, l'ordre est intrin-

sèquement beau? Car tels sont les sens du mot *Kosmos*, qui a donné *cosmétique*.

On voit donc que le passage du musée comme lieu vide, mais dédié à la mémoire, au lieu comme lieu de mémoire parce qu'écrin de la chose, n'est pas simple. Mais la mémoire a-t-elle besoin de lieux, ou plus fondamentalement de supports?

Leroi-Gourhan (1964) a bien montré qu'à la différence de la mémoire instinctive de l'animal, celle de l'homme a des capacités infinies parce qu'elle est d'entrée de jeu extérieure, projetée sur un support externe. L'homme n'étant rien sans ces surfaces d'inscription de la mémoire en particulier et donc du savoir en général. La mémoire comme toute technique procède toujours par l'extériorisation d'une capacité qui, si elle était restée «interne», biologique, serait demeurée strictement programmée génétiquement. L'extériorisation est donc la condition de l'amplification sans limites. Quitte à ce que ce qui avait été extériorisé pour être déployé, soit ré-intégré dans un second temps, comme capacité humaine «interne». La mémoire étant en son fond technique, procède par le biais d'outils ou de nœuds.

Ou pour le dire comme Mauss (1989) à propos des (beaux) tatouages sur le corps, des scarifications, des *ex-* ou *circon-* cisions — qui sont autant d'écritures — la mémoire est une des premières techniques du corps, qui ne s'acquiert et ne se développe que par une initiale mise à distance, objectivante. Tel fut donc le cas des mnémo-techniques qui sont des techniques d'écriture, par une spatialisation de l'écriture comme dans les théâtres de mémoire. Mais comme l'écriture elle-même est toujours règlement d'écarts, elle est spatialisation ordonnée. Les théâtres de la mémoire de la Renaissance ne sont donc qu'une extension de cette puissance d'espace de l'écriture, mais soumise alors au régime destinal de la représentation.

C'est que si la mémoire n'est rien sans ses supports extérieurs-intérieurs, elle en subira la loi historique. Il faudrait ici distinguer ces supports matériels en raison des différentes époques de la surface d'inscription: le corps dans les sociétés sauvages (pour une loi totalement hétéronome, transcendante), les pierres dressées publiquement au centre de la cité pour la loi

autonome et immanente de la *polis* grecque que décrit M. Détiennie (1988), le tableau comme plan de projection pour la subjectivation de la loi à la Renaissance, etc.

On le sait, cette fonction de stockage de l'information est la condition de possibilité de l'invention: le lieu de mémoire est aussi un critère qui permet d'inventer les choses. C'est d'une part une loi, un axiome, une proposition à partir de quoi examiner un cas. Et d'autre part sa règle d'enchaînement est l'inférence logique ou extra-logique. C'est dire que la réminiscence, comme le montre toujours aujourd'hui le travail d'un Jacques Roubaud, est une forme d'invention logique et que chacun devait se constituer un trésor de lieux avec ce que la tradition lui offrait comme *lieux communs*.

Ainsi la *Somme* de Saint Thomas constitua-t-elle un index systématique des lieux qui fonctionna jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, et c'est après l'universalisation par Ramus (Pierre de la Ramée) de la classification de l'énorme quantité de lieux communs qu'apparurent les premiers objets. Si l'on parlait alors de *Musée*, c'était donc comme fonction taxinomique dans un cadre rhétorique.

Voici donc l'histoire de cette collection privée qu'était alors le Musée, indissociable d'une tentative rhétorique de réduction de l'hétérogénéité du monde. Et P. Falguières (titre non communiqué, à paraître) raconte comment ces dialecticiens se mirent au service de certains Princes allemands comme si le Musée devenait un dispositif de pouvoir-savoir ayant en son centre le Prince. L'historienne refuse donc d'inscrire le Musée moderne — qui naît au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier comme l'atteste l'œuvre de Winckelmann à Dresde — dans la lignée des cabinets de curiosité ou autres chambres des merveilles. Elle tente de le réintroduire dans la continuité rhétorique, laquelle va toujours avec une tradition du symbolisme.

Cette histoire est en fait une préhistoire, car ce que nous entendons aujourd'hui par Musée est indissociable d'une autre politique du savoir et de l'art (Rancière 1992) qui a pour nom *publicité* de l'exposition d'objets matériels, et dont les effets concernant les arts furent analysés par ce contemporain de l'inauguration du Louvre que fut Quatremère de Quincy dans

ses *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1989).

L'histoire proprement dite du Musée commence quand il dissocie, en fait et en droit, l'œuvre de son lieu, de son *locus*, donc de la mémoire destinale. Quand la vierge romane de telle église d'Auvergne est arrachée de son écrin architectural qui lui attribuait toute sa signification onto-théologique. Le Musée, à la différence de la collection privée qui perdurera encore (jusqu'à la seconde guerre mondiale?), n'est donc pas un théâtre de mémoire: c'est, comme le pense Quatremère (1989) avec beaucoup de nostalgie encolérée, un espace orthonormé de suspension, de mise entre parenthèses, de réduction des anciennes destinations historico-sociales, c'est-à-dire au fond *ontologiques*, de l'art. Un espace d'*oubli* de ce que les œuvres du passé, ou les œuvres exogènes, ont été en leur lieu et temps des supports de destination onto-théologiques. C'est-à-dire des substrats de l'inscription de la loi. Au sens où le Musée suspendant l'œuvre à des cimaises dissocie les effets de destination de la loi de sa trace. L'œuvre ne nous destine plus onto-théologiquement et c'est pour cette raison qu'elle nous affecte esthétiquement, que nous en devenons passibles: dessaisis. Ego est défait. Le Musée, qui est l'abstraction qui se généralise, le nihilisme, le désenchantement du monde, introduit donc une césure dans l'œuvre entre cette puissance onto-théologico-politique qu'elle a été et une présence qui affecte. C'est parce qu'elle ne nous saisit plus finalement qu'elle nous dessaisit. *Nous*: ce qu'on appelle depuis Kant le sujet de l'esthétique.

C'est dire que le Musée moderne, républicain, a plus à voir avec l'antique lieu vide à l'écart des flux, avec ce temple dans une clairière, tombeau de la mémoire, qu'avec les théâtres de mémoire analysés par Yates (1995). C'est une institution d'oubli actif pour laquelle l'œuvre de mémoire est seconde, voire improbable. C'est pour cette raison que le thème du lieu naturel de l'œuvre comme clôture qui lui donne sa signification est si important chez Quatremère comme chez Valéry. Ou comme son écrin architectural dans un décor naturel. Le Musée a rompu avec le *locus* au sens aristotélicien, ce qui fait que l'essence de l'œuvre est bouleversée par cette politique de l'art: à partir de ce

qui reste de l'œuvre (une ruine, une *friche*), quand sa destination a été mise entre parenthèses, la question de l'art peut être posée, qui ne le réduit plus à telle ou telle époque de la cosmétique onto-théologique. Le problème de l'exposition, de la *mostra*, de sa cohérence esthétique, est bien posé parce que le Musée n'articule plus des lieux de mémoire selon un ordre symbolique et rhétorique. Cette ruine de l'ordre est décrite chez un Valéry (1960) comme un invraisemblable bric-à-brac.

Pour aller vite, on pourrait dire que le geste des Lumières, relayé par la politique de l'esthétique révolutionnaire, a désaliéné l'œuvre de toute cosmétique en la renvoyant à son énigme sensible, c'est-à-dire matérielle. A sa trace, à sa matière-forme, qui est tout autre chose qu'un matériau informe.

Qu'offre en effet à l'homme réduit à l'être-impressionnable de nos musées comme de nos jardins, l'œuvre essentiellement suspendue? Ceci: comme l'écrit fortement Salles dans *Le Regard* (1939), que la matière est *au-delà* de la forme, se présentant comme un lointain, ou pour le dire comme Benjamin, tant la proximité de ces deux grands amateurs de collection fut importante, comme son *aura*.

Au fil de mes expériences, je remarque pour ma part un goût sans cesse accru de la matière, *de cette matière brute qui se perçoit au-delà de l'objet et l'augmente de son mystère*. La statue s'émonde et se perd dans le bloc; le dieu se mue en bouquet de plumes, de coquilles et d'écailles; la potiche se fond dans la motte d'argile et le tapis usé disparaît sous sa trame laineuse. L'œuvre d'art quitte son rôle occasionnel; elle retourne à sa substance, et l'enrichit d'un décor qu'elle y incorpore à la façon de fruits repris par la terre qu'elle féconde. Voilà pourquoi j'ai souvent préféré à l'individualité précise de l'objet neuf, la pièce amortie, que l'âge a tassée dans sa forme essentielle; pourquoi sans doute aussi j'affectionne tant l'objet primitif ou bien l'objet d'usage qu'une main modeste et attentive a trop soigneusement ou trop sommairement façonné pour masquer les richesses naturelles qu'il renferme. (Salles 1939: 21-22; souligné J.-L. D.)

On reconnaîtra la proximité avec une certaine «valeur» rustique — la plus «moderne» selon Riegl (1984) — du culte des monuments: la valeur d'ancienneté, laquelle appartient à la remémoration. Valeur qui se déploie, si j'ose dire, sur le dos de

la valeur «historique» toute pétrie d'identification et de savoir. Si cette dernière est positive, pouvant même donner lieu à la pratique conservatoire de l'anastylose, la valeur de remémoration est, elle, subjective. C'est ce de quoi est passible un homme *quelconque*, seulement impressionné par le *cycle naturel* de l'apparition décalée de la forme puis de son tassement en matière essentielle.

Réduite à elle-même, à sa trace, dans les conditions les plus strictes de la suspension, conditions qui sont à la fois matérielles, architecturales, institutionnelles, mais aussi tout simplement existentielles, l'œuvre ou son aura, fait événement. Est événement, c'est-à-dire présence matérielle, comme au moins une fois un lointain s'approche dans notre proximité. Donc différence des situations spatiales, entre le proche et le lointain, et non engagement dans un écrin-lieu de mémoire. Et de la même manière, différence des temps, entre le strictement contemporain et le passé, même proche.

Ce qui implique des principes d'exposition publique bien différents que dans le cas d'une œuvre prise dans un lieu, toujours soumise à un rituel de secret: l'exposition aura à exposer l'œuvre comme événement spatial et comme différence des temps.

Cela étant, il est bien évident que les musées sont aussi des lieux de thésaurisation de la mémoire, d'archivage, d'identification, de classement, c'est leur côté *arboretum*, mais cette fonction rendant possible l'histoire de l'art est secondaire, je dirais presque illusoire, tant l'œuvre comme événement spatial et historique défait constamment toute possibilité d'historiographie. Le musée rend possible l'illusion de l'histoire de l'art, cette histoire qui raconte celle des œuvres comme si elles étaient des événements politico-historiques, alors qu'il vaudrait mieux dire que l'événementialité de l'art encadre l'histoire des hommes. L'historiographie court après les sources causales de telle œuvre alors que dans le même temps, l'irruption de telle œuvre «contemporaine» fait surgir la contemporanéité d'œuvres du passé ou d'œuvres exogènes qui n'avaient pas été vues ou déjà oubliées. Ainsi ce qui sera ressaisi comme préfiguration de

telle œuvre contemporaine n'est qu'un effet de son irruption. Ce cercle temporel, c'est ce qu'on peut appeler l'*effet Malraux*.

Non seulement comme l'écrit T.S. Eliot (1950) parce qu'une œuvre forte, contemporaine, remanie la totalité de notre savoir sur l'art et donc bouleverse la collection, mais aussi parce que l'œuvre contemporaine ne trouve cette force, sa légitimité au fond, que parce qu'elle sauve le passé. Qu'elle dissocie en un éclair dans le passé le tristement patrimonial de l'événement. A partir d'elle on pourrait même procéder à une archéologie: dissocier dans le passé ce qui est mort de ce qui subsiste toujours, l'événementiel, le *ça a été*.

Pourquoi l'art contemporain est-il souvent si dérisoire? La réponse pourrait être: parce qu'il se prend pour l'art moderne, c'est-à-dire pour l'art autonome, autotélique, alors qu'il est soumis en fait à une nouvelle loi, hétéronome, qui lui prescrit de sauver le passé. Passé qu'il ne faut pas confondre avec le patrimonial: l'ensemble des biens culturels, la propriété des vainqueurs de l'histoire, de ceux qui l'écrivent dans la positivité d'un savoir qui ignore la différence des temps.

S'il y a une temporalité de l'art du fait du Musée, grâce à la délocalisation, à la déprise, elle réside dans une mise en correspondance en acte d'œuvres ayant eu des destinations hétérogènes, et cela à des époques complètement éloignées, pour des aires géographiques sans communauté. Le musée est la communauté des œuvres sans communauté où il est quelquefois possible, l'espace d'un instant, qu'un segment non imaginaire puisse relier des œuvres en apparence totalement étrangères, de la même manière que pour le révolutionnaire d'aujourd'hui toutes les révolutions du passé sont co-présentes dans son attente.

### Une architecture de rumeur

Etant nécessairement post-hégélien comme tous ceux qui aiment les musées, considérant que ce sont les derniers lieux publics *hospitaliers*, ainsi qu'en convient de fait Thomas Bernhard dans *Les Maîtres anciens* (1988), nous ne pouvons

que nous réjouis de cette nouvelle étape de la culture matérielle et de son historiographie que constitue l'informatisation des musées, la transformation des collections en banques de données immatérielles, voire l'existence d'archivage et de parcours de virtualités. Mais cette transformation, si elle concerne de fait le futur des médiathèques et des bibliothèques, n'affectera l'avenir du musée que par la bande, que par ce qui dans l'œuvre est réductible à de l'information, disons pour rester imprécis, ce qui n'est pas sa matière: donc, ce qui est sa *teneur chosale accessible à un savoir*. En donnant ainsi une tout autre dimension au travail de l'historien d'art et donc au critique qui s'appuie sur lui. Peut-être même la production artistique en sera-t-elle changée, puisque toute production suppose une reproduction, qu'il n'y a pas d'art sans *Mnémosyné*. C'est-à-dire sans mémoire, très précisément parce que l'artiste ne travaille jamais dans un rapport immédiat au motif, naturel ou non, car il est toujours déjà enfermé dans la clôture de sa mémoire, donc toujours déjà aveugle. Ou pour le dire autrement: qu'entre Cézanne et la Sainte-Victoire, il y a toujours eu le Louvre.

Le futur du Musée qui nous intéressera, ce ne sera donc pas son devenir-bibliothèque. Car, il y a une butée pour le musée, celle constituée par la *matière* des objets collectionnés et exposés.

Ainsi, les points de fuite de plus en plus divergents entre la bibliothèque et le musée du Centre Pompidou, le quasi-divorce surtout depuis la réforme de Gae Aulenti, sont à cet égard révélateurs, d'autant plus que les deux institutions étaient censées dans le projet d'origine se soumettre à une même loi, celle de l'actualité et de sa transparence communicationnelle. *Le musée y avait été conçu comme une bibliothèque d'accès direct*.

Or, l'actualité pour une bibliothèque, c'est l'actualité de l'événement politique et social, médiatisé, et l'actualité éditoriale, à la limite, celle des débats d'idées. C'est celle de l'*information* soumise de plus en plus à un principe de production médiatique de l'événement.

Cela étant, je n'ignore pas qu'il y a une part patrimoniale plus ou moins importante dans chaque bibliothèque et chez chaque

bibliothécaire, mais cette dernière me semble de plus en plus marginale, voire privée, comme l'est la passion du bibliophile.

L'actualité, même pour un musée d'art contemporain, ce devrait plutôt être celle du Maintenant. Ce peut être celui du moment *opportun*, l'occasion, d'une exposition ou d'une étude, moment qui prend toujours la forme d'un sauvetage du passé. Dans ce sens, il n'est pas scandaleux que l'art contemporain ait aussi paradoxalement son musée, lequel est, on le sait, toujours musée d'histoire comme n'importe quel musée.

Si en effet, il n'y a pas de paradoxe à ce que l'art ait comme réceptacle le Musée, même dans le cas des centres d'art contemporain, c'est que l'œuvre exposée, même la plus récente dans une chronologie linéaire, n'accédera au véritable Maintenant qu'en entrant en correspondance avec un certain événement du passé, une autre œuvre, une autre époque de l'art, les sauvant ainsi en exhibant leur parfaite contemporanéité avec elle.

*Dans ce sens le futur des musées, même d'art le plus contemporain, c'est bien toujours le passé, le sauvetage du passé, à condition que l'on n'entende pas par là que tout doive revenir seulement parce qu'il est légitimé comme patrimoine. C'est dire que ce sauvetage ne peut se faire que sur un fond de discontinuité de l'histoire, qu'en en acceptant la ruine. Ce qui ébranle toute rétrospective naïve, toute familiarité avec le passé.*

De même qu'il y a une matière qui persiste en résistant, qui fait l'originalité du musée, la matière d'un événement passé, donnant à penser, qui n'est donc pas réductible à une matière connue positivement, de même y a-t-il un certain passé vers lequel une pièce contemporaine peut jeter opportunément un pont, passé qui n'est pas patrimonial.

Ce qui se jouerait là à propos de la matière comme du passé, dans ce moment stratégique qu'est l'exposition de l'objet, c'est ce qui est dévolu comme tâche au Musée depuis l'inauguration du Louvre: *réaliser, dans l'exposition, le destin de l'œuvre, en la libérant*. Faire passer ce qui dans l'œuvre fut d'avènement, libérer le passage de l'événement.

C'est bien une affaire d'exposition, de scénographie, un savoir-faire d'espace, une question d'espace au moins dans un premier temps, tel qu'entre l'œuvre du Maintenant et celle du

passé, jaillisse une sorte d'arc dialectique, une image dialectique selon Benjamin (1989), une tension sensible à tous, visible et invisible comme toute différence, une césure, une césure de l'espace et du temps. L'interprétation spatiale d'une œuvre est un art de la césure temporelle, du passage temporel. Comme architecture, le Musée est donc bien déjà, dans tous les sens du terme, un passage. *Le passage du Musée.*

Passage qu'il faudrait dérouler depuis sa fin, depuis les œuvres les plus récentes, parce que la marche à reculons, comme dans l'exposition de la collection Ménil à Paris, est beaucoup plus pertinente.

Le musée est en France, mais certainement aussi à l'étranger, ce qui dans le genre «architecture publique» a été le plus enrichi. A un point tel qu'on peut se demander si l'on peut penser le mode de vie urbain post-moderne en dehors de lui.

Si Benjamin (1989) a pu penser la préhistoire de la modernité en analysant ce type particulier d'architecture urbaine du premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle que fut le passage urbain, il nous reviendrait aujourd'hui, entrant dans une nouvelle étape de la fantasmagorie moderne (la post-modernité), de considérer centralement un autre type de *passage* urbain, où la rue s'est aussi comme invaginée, où les façades sont comme rentrées, où les fenêtres n'ouvrent que sur d'autres salles qui sont comme autant de mondes intérieurs, mais où ce ne sont plus des marchandises qui s'exposent au flaneur, mais ces pièces que l'on peut appeler des *suspens*: des objets de musée.

Des pièces dont nous avons hérité du passé ou de l'exotique, comme aussi bien des productions de l'art contemporain. Pièces, et non œuvres, qui ont en commun d'être des fragments de ces mondes. Et on a pu spontanément les considérer métonymiquement comme des expressions de ces mondes. Telle œuvre de tel artiste exprimerait la totalité de sa production, appelée aussi son œuvre, comme cette œuvre d'une vie exprimerait une époque de l'art, comme cette époque serait comme un monde, etc. Or, devant ces expressions, le visiteur passe.

Car le musée est bien une galerie exigeant le passage le plus banal: en effet, si devant une œuvre de culte, dans un temple, c'est-à-dire devant une œuvre destinale (même dans le cas du

culte de l'art pour l'art), on effectue une gémflexion, devant un suspens, un fragment dans un musée, *on passe*.

Le visiteur est donc essentiellement un passant (ce que confirme le sociologue Passeron [communication non publiée]) qui, dans le meilleur des cas, n'a aucun intérêt à l'existence des pièces devant lesquelles il glisse. Il faudrait dire combien ce chaland est nonchalant, combien il n'attend rien de la visite, aucune reconnaissance sociale comme aucune connaissance. Car en attendre quelque chose, un intérêt social comme le croit Bourdieu (1979), ou même un intérêt «pur» de la raison, ce serait se priver de la chance d'être affecté, se priver de la possibilité du jugement esthétique, se priver de la possibilité d'être animé, à l'occasion d'une de ces pièces. Car ce sont les pièces, suspendues, qui peuvent animer notre âme (l'*anima*, selon Lyotard 1988: 147-155) toujours déjà anesthésiée. *Passive*, dit Kant (1965).

Ces pièces qui, remarquons-le, sont doublement d'occasion: la plupart du temps héritages des mondes ruinés, ce sont des objets d'occasion. Mais le jugement que l'on appelle esthétique sera aussi à l'*occasion* de ces pièces, dans la mesure où, entre elles et lui, il ne saurait y avoir de causalité. Il y va donc de la chance, ou plutôt du *Kairos*, du bon moment pour une pièce et pour un spectateur, pour qu'il soit touché. Si la pièce n'était pas soumise à cette double occasionnalité, on *saurait* à coup sûr, c'est-à-dire selon les principes d'une science et d'une technique exactes, produire de l'art. Or chacun sait que cela n'est pas. Sinon, l'art s'enseignerait.

Mais l'architecture en général suppose-t-elle l'arrêt contemplatif? La révérence? Une bonne architecture se donne-t-elle des airs ou comme les choses les plus quotidiennes n'est-elle pas toujours déjà là, permettant une glisse superficielle sans aspérités? La chose du monde la moins culturelle, que l'on fréquente sans attention ni contemplation, celle qui exige le moins le geste qui pointe et délimite l'art, bref cette *rumeur* architecturale qui, avant toute différenciation des arts, en est comme la condition. Comme la rumeur qui, ainsi que le rappelait un jour J.L. Evard (titre non communiqué, à paraître), est la condition de toute communication, voire un échange sans médium.

L'architecture des musées, ne doit-elle pas alors être ni visible ni invisible? *Les architectes de musée auraient donc à laisser aller la rumeur des pièces.* C'est sur ce fond de rumeur que la plainte non résignée du passé encore non-inscrit pourrait se faire entendre, ce sauvetage du *jamaïs vu* tel que M.L. von Plessen avait pu l'accomplir dans son exposition sur Berlin avec Spoerri.

Autant dire que le passage urbain comme le musée post-moderne relèvent de ce qu'on pourrait appeler une *architecture d'intérieur*, évidemment en donnant à cet intérieur — qui n'a rien à voir avec l'intériorité censée constituer la subjectivité — un sens fort, à savoir en termes de *monadologie*.

Est-ce à dire que chaque musée est une monade, substance singulière sans porte ni fenêtre, qui exprime à sa manière toujours différente des autres musées, le monde?

Le monde serait ainsi exprimé par la totalité des musées. Mais plus avant, peut-être même n'est-il rien d'autre que cette totalité elle-même, suivant la proposition de Leibniz dans *La Monadologie* (1954) selon laquelle, s'il n'y a qu'une multiplicité de points de vue sur la ville, la Ville en retour est cette multiplicité même? La Ville de Leibniz (1954) n'est en effet rien d'autre que la totalité des points de vue sur la Ville.

La Ville-monde ne serait rien d'autre que cette multiplicité des musées qui l'exprime et ainsi chaque musée, du haut de sa singularité discernable, exprimerait tel point de vue sur la ville, suivant telle perspective. Celle de sa collection aujourd'hui exposée. Mais en même temps la Ville n'étant que ce réseau, chaque musée exprimerait un certain état historique du réseau des collections. Les musées devraient alors nécessairement s'entr'exprimer, l'état des collections exprimées étant relatif à toutes les autres expositions.

Cette co-appartenance des musées en tant qu'ils s'entr'expriment, que s'entr'exprimant, ils expriment le monde, suppose bien une sorte de site commun, qui pour les monades est, selon Leibniz (1954), reprenant un terme emprunté à la perspective, le *géométral*. Dieu, écrit-il, est le géométral des monades. Qu'en sera-t-il des musées? Sont-ils d'essence théologique? Difficile, d'être ici intégralement leibnizien.

Il y a là la question du site commun, de l'universel, que suppose n'importe quel échange entre les hommes, question qui déborde donc en apparence largement la question du Musée.

Les économistes libéraux résolvent le problème du site commun aux activités humaines, en invoquant le marché. Les disciples de Marx, l'auto-production de l'homme grâce au travail, ceux de Merleau-Ponty, la chair du visible, ceux de H. Arendt, la certitude d'être du même monde en même temps du fait de voir la même chose, ceux de Habermas, la visée commune d'un même consensus de vérité, ceux de J.L. Nancy, l'entr'exposition des singularités, les démocrates, les droits de l'homme, etc.

Les uns et les autres se réfèrent en fait, selon des pentes très différentes, au présupposé d'une expérience commune qui nous serait encore accessible, une terre natale.

Or, sans cultiver le catastrophisme ou la nostalgie, il faut bien admettre que nous sommes héritiers d'un gigantesque champ de bataille, que nous sommes pour cela hommes de la ruine, ruinés-ruinant. Entre l'expérience irreprésentable du front de la première guerre mondiale et la Shoah, il nous est loisible de choisir notre terrain natal. Disons que c'est à cette aune, celle de l'expérience de l'effondrement de l'expérience, pour parler comme Proust (1994) commentant Benjamin, que nous pouvons jauger et invalider les définitions susnommées du site commun.

Condamnés alors à la caverne muséale, contemplant non pas les ombres d'une présence inaccessible, mais héritiers sans destin de ruines qui ne nous permettent pas d'avoir, au premier abord, une relation vivante avec le passé, donc de renouer avec la tradition, de nous relier légitimement au passé. Et en cela donc, sans religion. Ou sinon réactivement.

Dès lors, les objets de musée ne peuvent être ni des reliques ni des symboles. Contrairement à ce qu'affirme K. Pomian (1987) ils ne représentent pas dans le visible, l'invisible. Ce ne sont pas des sémiophores. Mais toujours *objets de deuil dans un jeu de deuil*, ce *Trauerspiel* dont Benjamin a montré qu'il était à l'origine du drame baroque allemand. C'est-à-dire des allégories. Et comme il s'agit d'objets: d'*allégories matérielles*. Ce qui peut paraître pour le sémioticien assez monstrueux.

S'installant dans la cavité muséale, c'est-à-dire dans notre époque d'inclusion passionnée, toute d'immanence, sans transcendence et sans destination, sans étoiles la nuit puisque notre regard est arrêté par la coupole lumineuse de la ville, ne s'agit-il pas alors de redonner un écrin, un réceptacle, un ornement à nos existences? Ne s'agit-il pas alors, déjà pour les pièces fragmentaires que nous avons recueillies, de leur redonner une chance d'être des événements, de leur permettre au moins de rejouer le deuil de l'événement qu'elles furent en leur temps? Ne faut-il pas alors creuser la montagne de Salzbourg comme le projette H. Hollein (communication non publiée) pour son musée, parce que l'architecture de musée ne saurait être qu'intérieure, la seule capable peut-être de transmettre ce qui peut l'être encore? Cela qui nous donnera non pas le site commun d'une expérience collective, mais comme un héritage de restes énigmatiques à déchiffrer ensemble? Il n'est donc pas étonnant que pour une bonne part de l'art contemporain, la caverne muséale s'invagine toujours plus avant, que le grand ornement de l'art abrite des pièces comme les *Igloos* de M. Merz, *Plight* de Beuys, *Le Jardin d'hiver* de Dubuffet, les *Cabanes éclatées* de Buren ou même la *Salle blanche* de Broothaers. Comme si la rumeur spontanée des pièces ne pouvait être perçue que dans de tels réceptacles. Du fait de leur discernabilité, comme au Musée de Vérone de Scarpa. De leur entr'expression, comme au Musée Picasso de Simounet.

*Esthétique*  
*Université de Paris VIII*  
*25 rue Levert*  
*F-75020 Paris*

## Bibliographie

- BENJAMIN W. (1985). *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion.
- BENJAMIN W. (1989). *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Le Cerf.
- BERNHARDT T. (1988). *Les Maîtres anciens*. Paris: Gallimard.
- BOURDIEU P. (1979). *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- DÉOTTE J.-L. (1993). *Le Musée, l'origine de l'esthétique*. Paris: L'Harmattan.
- DÉOTTE J.-L. (1994). *Oubliez! Les ruines, l'Europe, le Musée*. Paris: L'Harmattan.
- DÉTIENNE M. (sous la dir. de) (1988). *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- ELIOT T.S. (1950). *Essais choisis*. Paris: Seuil.
- KANT I. (1965). *Critique de la faculté de juger*. Paris: Vrin.
- LEIBNIZ G.W. (1954). *Monadologie*. Paris: PUF.
- LEROI-GOURHAN A. (1964). *Le Geste et la parole*. Paris: Albin Michel.
- LYOTARD J.F. (1988). *L'Inhumain*. Causeries sur le temps. Paris: Galilée.
- MAUSS M. (1989). *Manuel d'ethnographie*. Paris: Payot.
- POMIAN K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris: Gallimard.
- PROUST F. (1994). *L'Histoire à contretemps*. Paris: Le Cerf.
- QUATREMÈRE DE QUINCY (1989). *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Paris: Fayard (édition originale 1815).
- RANCIÈRE J. (1992). *Les Noms de l'histoire*. Paris: Le Seuil.
- RIEGL A. (1984). *Le Culte moderne des monuments*. Paris: Le Seuil.
- SALLES G. (1939). *Le Regard*. Paris: Plon.
- VALÉRY P. (1960). *Pièces sur l'art*. Paris: Gallimard.
- YATES F.A. (1995). *L'Art de la mémoire*. Paris: Gallimard.