

QU'EST-CE QUE PEUT BIEN ÊTRE UN MUSÉE POUR LA PHOTOGRAPHIE? INTERROGATIONS D'UN SÉMIOTICIEN AVANT DE VISITER LE MUSÉE DE L'ÉLYSÉE DE LAUSANNE

Jean-Marie FLOCH

Après que Michael Schulz, au nom de l'Association Suisse de Sémiotique, m'eut aimablement convié à participer à cette rencontre entre spécialistes de la signification et professionnels du musée, j'ai rapidement choisi de travailler sur le Musée de l'Élysée de Lausanne. Tout d'abord, parce que ce musée est «un musée pour la photographie» et que la photographie m'intéresse depuis longtemps. Ensuite, parce que je ne connaissais ce musée que de réputation et que j'allais avoir enfin l'occasion de le visiter, pour lui-même si je puis dire: je ne m'y rendais pas pour voir quelque exposition particulière. Enfin, je savais que je pourrais rencontrer son directeur, Charles-Henri Favrod, et que le musée lui devait tout à la fois son existence, son originalité et son rayonnement.

Ces raisons de choisir le Musée de l'Élysée ne sont pas si anecdotiques qu'elles le paraissent. Elles correspondent en fait à quelques-unes des problématiques proprement sémiotiques auxquelles je suis confronté en tant que chercheur et enseignant d'une part et en tant que consultant d'autre part¹. Doit-il y avoir une approche sémiotique de *la* photographie? La sémiotique a-t-elle pour vocation d'être le renfort théorique de ceux qui sont convaincus qu'elle constitue un langage spécifique? La défini-

1 C'est ainsi en tant que consultant en identité «corporate» que j'ai pu travailler sur un certain nombre de musées de marque ou d'entreprise tels que les musées Baccarat, Vuitton, Bally, Ferragamo, sur le projet du Musée du Rire de Montréal développé par une maison de production de spectacles et d'émissions télévisuelles, ou encore sur les projets d'un musée de la marque Citroën à Paris.

tion du Musée de l'Élysée comme «un musée pour la photographie» amène tôt ou tard à se poser de telles questions. En tout cas, cette définition m'incite à revenir sur la position théorique qui me semble devoir être tenue par une sémiotique visuelle telle que nous la développons, position que j'ai essayé de défendre et d'illustrer il y a une dizaine d'années (Floch 1986)².

La visite du Musée de l'Élysée pour lui-même me permettait d'autre part de reprendre un certain nombre de réflexions sur l'espace muséal issues du cours que le peintre Frédéric Benrath et moi-même avons consacré à ce sujet dans le cadre de l'École d'Architecture de Versailles durant les années quatre-vingts. Le cours portait sur les qualités sensibles de l'espace muséal et notamment sur leur rôle dans la qualification du regard du visiteur. Il s'appuyait sur l'examen des œuvres de muséologues et d'architectes aussi différents que L. Hauteœur, G.-H. Rivière, C. Scarpa ou R. Simounet, ainsi que sur la visite et l'analyse des nombreux musées qui furent construits au cours de ces années en France comme à l'étranger.

Enfin, le fait de savoir que le milieu de la photographie reconnaissait au Musée de l'Élysée une véritable originalité au travers des nombreuses expositions qu'il a organisées en quelque dix années d'existence ne laissait pas de poser au consultant que je suis par ailleurs la question de sa «politique» et de son identité.

Mon propos n'est pas ici de présenter une analyse du Musée de l'Élysée: une analyse digne de ce nom ne saurait s'entreprendre à la suite d'une seule visite! J'aimerais plutôt aborder quelques questions qui me semblent devoir se poser à tout visiteur un peu sémioticien avant même qu'il n'entre dans un tel musée.

*

2 L'ouvrage visait à illustrer les positions théoriques d'une approche sémiotique inspirée des travaux d'A.-J. Greimas à partir d'analyses de photographies de B. Brandt, H. Cartier-Bresson, R. Doisneau, A. Stieglitz et P. Strand. Sur la question d'une spécificité sémiotique de la photographie, voir les deux premiers chapitres ainsi que les premières pages de l'analyse consacrée aux «Arènes de Valence» de Cartier-Bresson (61ss.).

La première difficulté que l'on rencontre lorsqu'on s'engage à analyser un musée de la photographie comme un objet sémiotique provient sans aucun doute du caractère multiplanaire de cet objet. Tout d'abord, il faut bien constater que ce musée, comme tout musée, relève d'une sémiotique syncrétique: le discours muséal mêle plusieurs langages à la fois. Tout autour — si l'on peut dire — des œuvres exposées sont disposés un certain nombre d'éléments verbaux et non-verbaux (visuels, spatiaux et proxémiques) qui constituent son plan de manifestation: ce sont, pour l'essentiel, des textes, des systèmes d'accrochage, des modes d'éclairage, des enchaînements de salles...

Mais un musée est aussi un objet multiplanaire en ce sens qu'il est un métadiscours: un discours sur un discours premier. En l'occurrence, le Musée de l'Élysée est métadiscours sur la photographie. Aussi, quand le visiteur saura que ce musée se présente comme un «musée *pour* la photographie», devra-t-il s'interroger sur la dimension persuasive du discours muséal de l'Élysée. Comment se manifeste ce discours en faveur de la photographie? En quoi les expositions ou les collections induisent-elles qu'elles sont autant de réalisations d'une seule et même pratique signifiante: la photographie³.

Ajoutons qu'un musée photographique représente un métadiscours particulièrement complexe: c'est un discours sur un premier discours, photographique, qui s'avère lui-même être un métadiscours sur le discours du monde... Si du moins l'on considère le cas, très général, des expositions ou des collections de photographies figuratives: photographies d'archives, reportages, paysages urbains, portraits sociologiques ou ethnographiques...

En m'interrogeant sur les diverses réalisations d'un discours muséal en faveur de la photographie, je viens de parler des expositions *ou* des collections. J'aimerais revenir sur ce point. En effet, un musée présente plus ou moins régulièrement des expositions, mais un musée a aussi pour vocation de se constituer un fonds. Or ce fonds est aussi une façon de parler de la

3 C'est à dessein que nous parlons de pratique signifiante et non pas d'art. Parler de la photographie est une chose; en parler comme d'un art en est une autre. On en dit plus alors sur la nature — connotative — du discours que l'on tient que sur celle(s) des diverses réalisations photographiques dont on parle.

photographie, de son statut, de son histoire, de sa diversité... Le fonds d'un musée est aussi un métadiscours susceptible d'une analyse sémiotique.

Il me semble à ce propos que nous autres sémioticiens avons peut-être un peu trop tendance à croire qu'«analyser le musée», puisque c'est là le titre du colloque qui nous réunit, équivaut à analyser des présentations d'œuvres au public, et notamment les manipulations de toutes sortes auxquelles peut être soumis ce public. Or, analyser le musée, ce devrait être aussi analyser la constitution de son fonds: analyser les collections en tant que collections. Le dictionnaire ne nous rappelle-t-il pas qu'un musée est «un établissement dans lequel sont rassemblées et classées des collections d'objets présentant un intérêt historique, technique, scientifique, artistique en vue de leur conservation et de leur présentation au public»? Cette définition montre clairement que la présentation au public n'est qu'un des programmes d'action du musée! Non seulement la présentation n'est que l'une des composantes du programme de base du musée, mais encore sa seule analyse ferait oublier le complexe programme d'usage qui correspond à ce programme de base, c'est-à-dire rassembler et classer selon un centre d'intérêt... L'approche muséale n'est pas uniquement de nature syntagmatique, comme pourrait le faire croire une trop exclusive attention aux accrochages et aux parcours proposés ou imposés au public. Elle est aussi de nature paradigmatique lorsqu'il s'agit de constituer le fonds du musée en rassemblant et en classant les œuvres acquises.

*

Si l'on considère ainsi les activités d'un musée selon ces divers programmes de base et d'usage et si, d'autre part, l'on admet que les expositions et les collections du musée constituent autant d'énoncés sur les œuvres acquises ou présentées, deux axes de recherche sur l'énonciation que ces énoncés impliquent me paraissent devoir retenir notre attention⁴.

⁴ Nous suggérons donc qu'une politique muséale est interprétable en termes d'énonciation et qu'un musée peut être conçu comme un énonciateur. Précisons bien ici que nous parlons du

Le premier axe de recherche concerne bien sûr la présentation des œuvres au public et les stratégies discursives que met en œuvre toute présentation. Certes, ces stratégies sont de nature fondamentalement manipulateur: le musée *donne* moins à voir qu'il ne *fait* voir. Mais là aussi, distinguons. On peut aborder ces manipulations de façon paradigmatique comme on peut le faire de façon syntagmatique. Les aborder paradigmatiquement, c'est par exemple projeter sur un carré sémiotique quelques grandes catégories qu'on a reconnues comme structurantes afin d'établir une suggestive typologie des musées modernes ou traditionnels. Je fais ici référence à Zunzunegui (1990).

Je me permettrais de faire deux autres propositions de recherche selon ce même abord paradigmatique de l'exposition. La première serait de travailler sur les différences de nature qui existent entre les diverses façons dont un visiteur, sujet manipulé, saisit une œuvre ou une collection, voire la même œuvre ou la même collection. Toutes les expositions font voir mais certaines font regarder, d'autres font examiner. Regarder et examiner représentent des saisies très différentes des œuvres, qui incitent à y reconnaître deux stratégies muséographiques distinctes. D'autres expositions encore — qu'elles soient permanentes, comme celle du Musée d'Orsay, ou qu'elles soient temporaires — sont destinées à faire réévaluer l'œuvre de tel artiste ou de telle époque... La seconde proposition, tout aussi paradigmatique, serait de distinguer les stratégies selon la nature des programmes narratifs qui constituent cette fois l'ensemble de la visite d'un musée. Accueillir un public, c'est peut-être faire en sorte que le visiteur aille (ici ou là) ou faire en sorte qu'il sache, ou encore faire en sorte qu'il éprouve. Une typologie des manipulations du visiteur pourrait être ainsi élaborée à partir de la distinction des dimensions, pragmatique ou somatique (faire aller), cognitive (faire savoir), thymique et esthétique (faire éprouver) que conjugue la visite d'un musée ou d'une exposition.

musée comme producteur de sens identifiable à partir de son fonds et de ses collections elles-mêmes. Nous ne parlons pas du musée comme sujet communicant, comme émetteur d'un certain nombre de messages d'annonces de ses activités (affiches, plaquettes ou documents). Il s'agit là d'un tout autre niveau de discours.

Parlons maintenant de l'abord syntagmatique des présentations au public. J'indiquerai ici trois domaines d'investigation qui, à ma connaissance, restent encore largement inexplorés d'un point de vue théorique.

Le premier concerne la qualification progressive du visiteur, c'est-à-dire sa construction comme sujet compétent à voir — quelle que soit, ici, la nature de ce voir. Par exemple: par quelles qualités sensibles (lumineuses, sonores voire tactiles) et selon quel principe le parcours que fait un visiteur depuis l'entrée dans le bâtiment jusqu'à la première œuvre le construit-il en un sujet disponible à une sémotique esthétique ou à une curiosité scientifique? C'est l'une des questions que F. Benrath et moi demandions aux étudiants de l'École d'Architecture de Versailles de traiter, et cela très concrètement. Il ne s'agissait pas pour eux de présenter un projet d'architecture en bonne et due forme mais de réaliser avec le plus d'attention possible des maquettes dont l'enchaînement des volumes et les matériaux des parois indiquent de manière sensible les partis pris quant à cette construction du sujet-visiteur. Chaque maquette devait être réalisée à une échelle telle qu'elle puisse être parcourue, littéralement, par un vidéo-endoscope et que nous puissions tous apprécier ainsi, sur écran, les effets de sens produits par les qualités plastiques des espaces et par le parcours effectué jusqu'aux premières œuvres. Celles-ci étaient disposées dans la maquette sous la forme de reproductions en photographies couleurs, ou de figurines de plâtre quand il s'agissait d'une exposition de sculptures ou d'objets ethnologiques.

Le deuxième domaine d'investigation concerne l'aspectualisation de la visite. Même si la présentation permanente au public ou l'exposition temporaire ne cède pas à la mode actuelle qui consiste à montrer des centaines d'œuvres — qui peut prétendre avoir jamais regardé plus d'une dizaine d'œuvres au cours d'une même visite? — un musée ne peut pas ne pas prévoir des pauses, des détentes, des échappées, ou sur l'extérieur ou sur l'architecture même du bâtiment qui abrite le musée. Celles-ci «reposent» le visiteur, c'est-à-dire restaurent sa disponibilité et sa capacité de concentration. Dans la mesure toutefois où cet extérieur et cette architecture ne distraient pas le visiteur aux

moments mêmes où il regarde les œuvres... Ces séquences de détente ont d'ailleurs leurs symétriques: les séquences de surprise et de tension où le visiteur va être soudainement mis en présence d'un objet ou comme happé par telle œuvre monumentale. Mais aussi les séquences de grande concentration ou d'intense émotion; tout s'efface alors pour laisser l'œuvre et le visiteur seul à seul. L'enchaînement de ces tensions et de ces détentes crée ce rythme (cette «respiration») qui, pour une bonne part, donne à chaque musée ou exposition sa personnalité et son originalité. Il y aurait peut-être lieu de comparer les principes d'accrochage et de parcours aux formes prosodiques...

Enfin, l'actorialisation et la quantification du sujet visiteur représenterait le troisième domaine d'investigation syntagmatique. Pour parler clair: comment un musée régule-t-il les flux de visiteurs de telle sorte qu'il y ait des sujets individuels ou des sujets collectifs face aux œuvres? Comment un musée favorise-t-il ou gère-t-il la coexistence de sujets individuels et de sujets collectifs engagés dans une même visite mais poursuivant des quêtes différentes (pédagogiques, esthétiques, scientifiques...)? Là encore, il me semble que bien des réflexions et des recherches qui ont récemment porté sur les diverses formes de l'aspectualisation et de la quantification pourraient être de quelque profit pour tous ceux qui analysent les musées (voir Fontanille 1991 et 1992).

*

Mais nous n'avons que trop parlé du visiteur.

Intéressons-nous un peu au directeur du musée. Et à ce directeur en tant que collectionneur. Cela signifie deux choses:

— d'une part, que je ne parle pas ici d'une personne «réelle» qui est en charge de tel ou tel musée, mais de l'instance directoriale du musée, si je puis dire⁵;

— et d'autre part, que je distingue au moins deux rôles thématiques chez cet acteur de la vie du musée: celui d'exposant et

5 En fait, il peut s'agir d'une personne ou d'une équipe. Je devrais parler de Direction et non de directeur.

celui de collectionneur: il y en a d'autres bien sûr, notamment celui de conservateur au sens strict du terme.

En me centrant sur ce rôle de collectionneur, je vais aborder le second des deux axes de recherche sur l'énonciation que j'avais annoncés tout à l'heure. Je me suis d'abord intéressé à la dimension manipulatoire de l'énonciation muséale, aux stratégies développées à l'adresse du visiteur⁶; je m'intéresse maintenant à l'énonciation muséale en tant que production métasémiotique. Comme je l'ai suggéré au début de mon intervention, une collection est un objet de sens produit à partir d'autres objets de sens — des photographies ou des fonds photographiques, en l'occurrence. C'est, encore une fois, un discours sur d'autres discours.

On peut alors se poser la question du mode de génération de ce métadiscours — quelle est sa logique de production? — mais aussi la question du statut de ce métadiscours — est-ce un discours connotatif ou scientifique?

A la première question, je répondrai avec la plus grande prudence: je crains beaucoup que ma réponse ne soit trop liée à une problématique qui est aujourd'hui au cœur de mes recherches personnelles sur l'énonciation. Je veux parler du bricolage, au sens que Lévi-Strauss a donné à ce terme dans *La Pensée sauvage* (1962). Pour l'anthropologue, vous le savez, le bricoleur part d'un certain nombre de signes, qui sont des «blocs-précontraints» de signification, pour aboutir à une structure, à l'œuvre finalement réalisée. Ce faisant, la démarche du bricoleur s'oppose radicalement de celle de l'ingénieur qui, lui, part d'une structure pour aboutir à des signes (Lévi-Strauss 1962: 27-30). Nous avons essayé récemment (Floch 1995) de défendre et d'illustrer l'idée que ce mode de production du sens était un type de praxis énonciative de nature métasémiotique — je prie ici les professionnels du musée de ne pas tenir compte de cet accès soudain de jargonite aiguë! — et que l'on peut retrouver le bricolage «derrière» bon nombre d'identités visuelles contemporaines, comme des logos ou des looks. Je serais tenté

6 J'en profite pour rappeler qu'une politique muséale, identifiée à partir de ses réalisations (les collections et les expositions), peut être selon moi abordée comme une énonciation, c'est-à-dire comme une instance de discours identifiable à partir des énoncés qu'elle a produits. L'instance directoriale est ainsi comparable à un énonciateur.

d'émettre l'hypothèse qu'une politique muséale, reconnue à partir de ses réalisations, est comparable à un bricolage ainsi défini. Elle se situerait donc entre la création, artistique, et la construction, scientifique. La direction du musée me semble en effet agir comme le fait un bricoleur selon Lévi-Strauss. Selon sa bonne ou mauvaise fortune (dans tous les sens de cette expression...), cette direction recueille et conserve des objets de sens déjà constitués comme tels et, comme dit l'auteur de *La Pensée sauvage*, elle «fait avec». Elle assemble de telle ou telle façon, selon un jeu particulier de différences et de ressemblances (d'expression ou de contenu), des œuvres isolées, des collections achetées ou encore des legs. Autre point de comparaison, un musée peut être légitimement comparé à cette structure à laquelle aboutit le bricolage car il manifeste une structure tout à la fois sensible et intelligible dont les expositions et les collections représentent la manifestation récurrente. C'est une structure en ce sens aussi qu'un musée est une entité autonome constituée de relations aussi bien paradigmatiques que syntagmatiques: de rassemblements et de classements d'une part, d'enchaînements et de «récits» d'autre part.

Venons-en maintenant à la question du statut de ce métadiscours. Un musée photographique pourrait être un «musée de chefs-d'œuvre», comme disait Rivière (1989: 94). Ou un musée scientifique, comme le sont le Musée d'ethnographie de Neuchâtel ou le Musée de la préhistoire d'Ile-de-France à Nemours par exemple. Je ne pense pas ici à un musée des technologies de la photographie mais à n'importe quel musée qui conserverait et présenterait des photographies selon un ou plusieurs niveaux de pertinence et en explicitant ses critères de scientificité. Pourquoi pas? G.-H. Rivière appelait ainsi de tous ses vœux la création de tels musées dans la mesure où ceux-ci échapperaient au relativisme socio-culturel et aux incessantes variations historiques de la notion de chef-d'œuvre (ou même d'art, ajouterais-je):

Que l'on fasse ce musée de chefs-d'œuvre, ce sera très amusant à voir faire et défaire par nos Pénélopes d'aujourd'hui et de demain. Quant au musée scientifique, son caractère même (à condition qu'y soient adoptées en toute sérénité d'objectives méthodes de classement) lui

donnera plus de sérieux et de stabilité et le justifiera, — ne serait-il que le musée de cette maladie esthétique qui atteint notre civilisation depuis deux mille ans et demi et dont la fabrication en grande série la guérira peut-être. (1989: 94)

Mais n'entrons pas dans ce débat, même s'il peut être amusant de se demander ce que serait un musée photographique selon le *studium* par rapport à un musée selon le *punctum*, pour reprendre l'opposition bartésienne des intérêts pour la photographie (Barthes 1980). Je n'entrerai pas personnellement dans ce débat tout simplement parce que je crois savoir que le Musée de l'Élysée n'a jamais eu l'intention d'être un musée scientifique, pas plus qu'il n'affirme présenter au public ce qu'il considérerait être les «chefs-d'œuvre» de la photographie... Il n'empêche. Quand on s'intéresse à la photographie et qu'on s'apprête à aller visiter un musée *pour* la photographie, on ne peut pas ne pas se demander quelle conception et quelle valorisation de cette pratique signifiante va sous-tendre les expositions — même si, encore une fois, on sait très bien qu'on ne verra alors qu'un nombre limité d'expositions, celles qui sont présentées au moment même de cette première visite du musée. On se demande par exemple si la photographie va être promue comme ce «fait anthropologique mat» qu'y croyait voir Barthes (1962) ou comme cet «art moyen» qu'analysa en son temps Bourdieu (1965)... J'essaierai de donner quelques éléments de réponse dans la dernière partie de mon intervention. Pour le moment, je voudrais aborder la troisième et dernière série de mes interrogations avant la visite du Musée de l'Élysée.

*

J'ai d'abord parlé du visiteur et de la qualification de son regard; j'ai parlé ensuite de la direction du musée et de son rôle de collectionneur. Je terminerai en parlant des œuvres elles-mêmes et de ce qu'elles attendent d'un visiteur et d'une direction de musée. Une telle idée peut surprendre mais je pense que nous tous, «spécialistes de la signification» comme professionnels du musée, devons nous interroger sur les rapports qu'un musée doit établir entre une œuvre et les regards qu'on va porter

sur elle. Quel(s) regard(s) doit-on poser et faire poser sur une photographie? Quel(s) regard(s) autorise cette photographie particulière, cette série ou ce travail... C'est bien à dessein que je n'ai pas dit: quel(s) regard(s) *peut-on* poser? Car le musée, en l'occurrence, a plus de responsabilités que de libertés.

Bien sûr, ces questions n'ont de sens que si l'on veut bien admettre avec moi qu'une œuvre possède une autonomie sémantique et une cohérence propre qui, tout à la fois, autorisent certaines lectures et en interdisent d'autres. Je pense qu'on peut d'autant mieux admettre cela que le fait de reconnaître ces qualités dans une œuvre n'implique en aucune façon qu'on la tienne pour une œuvre d'art ni même qu'on ait à débattre de son statut d'œuvre d'art.

De telles questions n'ont rien d'original si l'on ne se réfère plus à l'univers de la photographie mais à celui de la peinture. Bien des peintres, des scénographes, des critiques ou des théoriciens de l'art ont à juste titre alerté le public ou les directions de musée sur ce problème. Sans évoquer la polémique engagée lors de l'ouverture du Musée d'Orsay à propos de la lumière dans laquelle étaient présentés certains impressionnistes⁷, je rappellerai les admirables pages que le philosophe et théologien Paul Florensky (1992) a écrites sur la question de l'éclairage des icônes et dans lesquelles il déplorait qu'on présentât aujourd'hui les icônes dans des lumières qui nient purement et simplement leur signification culturelle et culturelle. Et si l'on veut prendre des exemples peut-être moins éloignés de notre culture, il n'est que de considérer toute l'œuvre muséographique d'un architecte comme Carlo Scarpa⁸. On ne peut donc pas regarder n'importe comment un tableau ou une icône. Cela veut dire, très concrètement, qu'on ne peut pas présenter une telle œuvre dans des conditions de lumière et d'accrochage qui détruisent, par exemple, les accords chromatiques sur lesquels se fonde sa

7 Il n'est que de se rapporter au numéro 44 de la revue *Le Débat* (Editions Gallimard, Paris, mars/mai 1987), entièrement consacré à cette polémique. On y lira, entre autres, les contributions de Cl. Lévi-Strauss, Pierre Alechinsky, Avigdor Arikha ou encore André Fermigier.

8 Pour s'en persuader, on peut aller visiter le Musée de Castelvecchio à Vérone ou l'Accademia et le Musée Correr à Venise. Sur l'œuvre de C. Scarpa, on pourra lire la belle étude de Crippa (1985) ainsi que l'ouvrage de Dal Co et Mazzariol (1984).

composition générale ou sa signification. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour les photographies?

Toute œuvre devrait être considérée comme une forme sémiotique invariante susceptible de générer un nombre illimité de lectures variables mais pas n'importe quelle lecture. Comment dès lors un musée, en tant qu'espace sensible, et une politique muséale, en tant que production de sens, pourront-ils suggérer cette nature variable des lectures ou des regards par rapport à l'invariance de l'économie générale de l'œuvre? Comment les lumières et les accrochages permettront-ils à l'œuvre d'être regardée non pas comme elle le mérite mais comme elle le demande? Et encore: comment offrir au public une multiplicité de points de vue sensibles propres à lui suggérer, justement, la richesse de l'œuvre (c'est-à-dire sa générativité) mais aussi son exigence (c'est-à-dire son caractère de structure)?

Bien sûr, les directions des musées et les commissaires d'exposition se posent ces questions. Je ne les rappelle pas pour mémoire mais par projet. Peut-être pourrions-nous concevoir quelque projet commun entre sémioticiens et professionnels des musées qui ait pour objectif de travailler sur une œuvre ou sur une collection, d'en aborder l'économie générale tout à la fois sensible et intelligible, et enfin d'explicitier le ou les principes de présentation qui sensibiliseraient le public à cette économie...

*

J'hésite maintenant à parler du Musée de l'Élysée que je viens de visiter, même s'il ne s'agit pas ici de donner mon opinion mais plutôt de livrer mes impressions en les présentant comme des effets de sens analysables comme tels par le sémioticien. Mon hésitation ne vient pas de la subjectivité de ces impressions: *a priori*, pourquoi seraient-elles moins à prendre en compte que celles d'un plus vaste public? J'hésite tout simplement parce que leur présentation à la suite de toutes les questions sémiotiques que j'ai posées montrera trop l'écart considérable qu'il y a entre ces effets de sens produits par le musée sur le nouveau visiteur que j'étais, et l'objet muséal que veut analyser le sémioticien que j'aimerais être.

Le premier effet de sens est celui d'une absence de monumentalité de l'espace extérieur et intérieur. L'espace du Musée de l'Élysée se présente comme un espace domestique, ou plutôt comme un espace domestique réaménagé, reconverti: les sols, les poutres ou encore la complexité et l'étroitesse des niveaux inférieurs en témoignent. L'idée que l'espace dans lequel nous pénétrons correspond à un projet particulier en est d'autant plus forte: ce musée va tenir un certain propos, qui ne sera pas de nature institutionnelle.

Deuxième effet de sens. La clôture du lieu. Aucune transition entre les espaces extérieur et intérieur, aucune ouverture sur l'extérieur⁹: le visiteur pénètre dans un univers dont les qualités d'espace, de lumière et d'enchaînement s'éprouveront pour elles-mêmes, dans le jeu de leurs différences et de leurs ressemblances. Cette abstraction de la réalité extérieure, le choix conséquent d'une lumière artificielle générale ainsi que la grande neutralité du chromatisme ambiant incitent le visiteur à se concentrer sur les œuvres et sur leurs mises en séries: quelques variations de couleur et d'intensité des éclairages, deux ou trois nuances de blancs-gris, les bruns mats de certaines structures...

Il y a encore, en nous approchant toujours davantage des œuvres exposées, l'existence de différents types de présentation: les photographies sont accrochées à des cimaises à l'aide de systèmes très «minimalistes» ou elles sont disposées sur les plans obliques de sortes de lutrins. En outre elles sont le plus souvent largement encadrées. Les lieux évoquent quelque cabinet des estampes. Cette évocation, liée à la figurativité des motifs scénographiques (si discrets fussent-ils), n'est pas innocente. Elle suggérerait que ce musée *pour* la photographie veuille illustrer la valeur de celle-ci en induisant un rapprochement moins avec un art qu'avec une technique — comme si cet accent mis sur les qualités plastiques des œuvres elles-mêmes et cette évocation de la gravure devaient inciter le visiteur à se concentrer sur les œuvres plutôt que sur le statut culturel de la

9 Il y a certainement des raisons de sécurité à cela mais, en tant que sémioticien, je ne cherche qu'à rendre compte des effets de sens produits (dans une approche «générative» de cet espace muséal) et non à fournir les raisons qui expliquent leur apparition (ce qui relèverait d'une approche «génétique» de cet espace).

photographie ou le génie artistique des photographes. Rien ne parle d'art ni d'artistes. Peut-être a-t-on ainsi fait de nécessité vertu.

Enfin, je dirai que l'absence de distraction du regard ne signifie pas que les photographies soient soumises à n'importe quel regard. L'attention évidente avec laquelle on a conçu leurs enchaînements et leurs mises en séries donne à chaque photographie une réelle valeur contextuelle. Le visiteur devient sensible à des récurrences plastiques ou thématiques qui, me semble-t-il, règlent la polysémie toujours possible des œuvres.

Un dernier mot pour conclure: je souhaite au Musée de l'Élysée de ne jamais attirer que des visiteurs sémioticiens! Comment les responsables de ce Musée pourraient-ils supporter longtemps un tel public? Mais faut-il vraiment craindre une telle calamité, tant l'espèce sémiotique paraît aujourd'hui en voie de disparition.

Institut d'Etudes Politiques de Paris - ESSEC
38, avenue de Joinville
F-94130 Nogent-sur-Marne

Bibliographie

- BARTHES R. (1962). Le message photographique. *Communications*, 1, 127-138.
- BARTHES R. (1980). *La Chambre claire*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil.
- BOURDIEU P. (1965). *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit.
- CRIPPA M.-A. (1985). *Scarpa, la pensée, le dessin, les projets*. Bruxelles: Mardaga.
- DAL CO F. & MAZZARIOL G. (1984). *Carlo Scarpa: l'œuvre*. Milan: Electa.
- FLOCH J.-M. (1986). *Les Formes de l'empreinte*. Paris: Fanlac.
- FLOCH J.-M. (1995). *Identités visuelles*. Paris: Presses Universitaires de France.
- FLORENSY P. (1992). *La Perspective inversée*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- FONTANILLE J. (éd.) (1991). *Le Discours aspectualisé*. Limoges/Amsterdam: Pulim/Benjamins.
- FONTANILLE J. (éd.) (1992). *La Quantité et ses modulations qualitatives*. Limoges/Amsterdam: Pulim/Benjamins.
- LÉVI-STRAUSS C. (1962). *La Pensée sauvage*. Paris: Plon.
- RIVIÈRE G.-H. (1989). Musée des beaux-arts ou musée ethnographique [extrait]. In: id., *La Muséologie*. Paris: Dunod, 94 (article d'abord paru in *Musées*, Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts, 1931).
- ZUNZUNEGUI S. (1990). *Metamorfosis de la mirada: el museo como espacio del sentido*. Sevilla: Alfar.