

## AVANT-PROPOS

Michael SCHULZ

Ce numéro réunit les communications présentées au colloque «Analyser le musée» que l'Association Suisse de Sémiotique a organisé les 21 et 22 avril 1995 à Lausanne, avec le concours de l'Institut de Linguistique et des Sciences du Langage de l'Université de Lausanne et le soutien financier de l'Académie Suisse des Sciences Humaines et Sociales. Les participants — des sémioticiens, des chercheurs venant d'autres horizons et des professionnels du musée — étaient invités à s'interroger sur la fonction et l'efficacité des musées. La vocation interdisciplinaire du colloque devait permettre, d'une part de spécifier les niveaux de saisie et de pertinence de différentes approches, d'autre part d'aborder l'institution du musée dans ses multiples aspects.

Depuis les années 70-80 les musées connaissent un succès grandissant: partout dans les pays occidentaux de nouveaux musées d'art ont été construits ou aménagés, en particulier dans des espaces industriels désaffectés. Parallèlement le nombre des musées de sciences humaines s'est multiplié: musées de préhistoire, musées des arts et traditions populaires, musées d'ethnologie et d'autres encore. Sans parler des musées techniques et thématiques. Enfin, on a vu apparaître de nouveaux types d'établissements comme les musées de marque ainsi que de nouvelles formes de musées tels les écomusées et les parcs-musées.

Pour sa part, le public fait preuve d'un véritable engouement pour le musée: plus nombreux que jamais, il se presse à l'entrée des musées et envahit les grandes expositions temporaires. Du sanctuaire patrimonial et du lieu de délices des *happy fews* qu'il était encore au début du siècle, le musée s'est mué en un espace de loisirs fréquenté du grand public.

Sans doute ce succès est-il en partie imputable à l'apparition, au cours des années 80, d'une nouvelle muséologie, davantage orientée vers une réflexion sur les buts et le sens de la muséalisation que vers le développement des techniques de la conservation et de la gestion des collections. De manière corrélée de nouveaux modes d'exposition, de nouvelles formes de médiation et de communication ont fait leur entrée dans les musées: citons, par exemple, la mise en place de dispositifs narratifs, l'installation de bornes informatiques interactives et le déploiement d'activités pédagogiques. Privilégiant l'axe de la communication, la nouvelle pratique muséographique accentue ainsi la troisième des trois tâches traditionnellement dévolues au musée que sont la collection, la recherche et l'exposition. Naguère centré sur l'objet, le musée s'oriente désormais vers ses visiteurs. La transformation du musée en équipement de loisirs n'a d'ailleurs pas manqué de susciter l'opposition de ceux qui craignent que cette orientation ne compromette la vocation patrimoniale et scientifique du musée.

Le succès public des musées tient cependant aussi au fait qu'ils fournissent des repères à l'homme en quête d'intelligibilité et de sens. Qu'ils réunissent les conditions idéales pour l'avènement d'une expérience esthétique authentique ou qu'ils tiennent un discours sur tels objets profanes ou sacrés, sur l'histoire ou sur l'art et les traditions populaires, les musées semblent en effet bien faits pour arracher l'homme aux tourbillons d'un monde éclaté. Offrant des structures à la fois sensibles et intelligibles, ils participent de la sorte à la (re)construction des sentiments de la réalité du monde et de l'identité du sujet.

Les sémioticiens se sont intéressés dès la fin des années 70 aux musées. Dans leur pratique d'analyse, ils les conçoivent comme des énoncés discursifs relevant d'une sémiotique synchronique, qui met en œuvre une pluralité de langages verbaux et non verbaux (visuels, spatiaux et proxémiques). La configuration spatiale du musée de même que les différents dispositifs muséographiques (textes, vitrines, systèmes d'accrochage, éclairage, etc.) sont ainsi traités comme la manifestation d'une pratique signifiante susceptible d'être analysée dans la double pers-

pective de l'instance énonciative qu'elle présuppose et du visiteur auquel elle s'adresse.

Ainsi, Santos Zunzunegui montre que l'organisation spatiale des musées des Beaux-Arts est le lieu d'inscription d'une stratégie discursive aménagée à l'intention du visiteur, qui est convié à réaliser un parcours déterminé, susceptible de l'amener à adopter l'attitude de réception adéquate aux œuvres exposées. L'espace muséal détermine de la sorte le comportement somatique du visiteur, qu'il investit par ailleurs d'une compétence et d'une existence modales spécifiques. L'approche paradigmatique de ces stratégies discursives pratiquée par Zunzunegui lui permet d'établir une typologie corrélée des musées des Beaux-Arts et des visiteurs modèles qu'ils sont à même de construire. Le musée traditionnel, par exemple, caractérisé du point de vue architectural par l'utilisation de la galerie et/ou des salles en enfilade, met en œuvre un récit de la manipulation fondé sur la tentation: le parcours linéaire qu'il propose au visiteur est plaisant et facile à identifier, sa finalité étant celle de permettre au visiteur d'accéder à une représentation rassurante de l'art, régie par les idées d'évolution, de filiation, de finalité et d'ordre.

Les stratégies persuasives déployées par les musées au moment de la présentation des œuvres au public peuvent par ailleurs s'envisager dans une perspective syntagmatique. C'est une des pistes suggérées par Jean-Marie Floch, qui distingue, dans ce contexte, trois domaines possibles d'investigation: la qualification progressive du regard des visiteurs par la mise en place d'un dispositif orienté de qualités sensibles (enchaînement de volumes architecturaux, matériaux des parois, modes d'éclairage, etc.); l'aspectualisation de la visite par l'aménagement d'un parcours faisant alterner des séquences de concentration, d'émotion intense et de détente; enfin, l'actorialisation et la quantification des visiteurs (constitution d'acteurs individuels ou collectifs, régulation du flux des visiteurs, etc.). D'autre part, Floch aborde un deuxième axe de recherche qui concerne la politique muséale. Identifiable à partir de ses réalisations — les expositions, le fonds et les collections d'un musée — la politique muséale est interprétable en termes d'énonciation: elle peut être abordée comme un discours notamment sur le statut et

la valeur des œuvres ou des objets collectés et présentés au public. Loin d'être de simples gestionnaires des contraintes spatiales d'un musée et des nécessités de la conservation, les directeurs de musée sont, dans cette perspective, de véritables sujets d'énonciation, dont les positions peuvent être identifiées à partir de leur activité d'exposant et de collectionneur. Le rapide examen du Musée de l'Élysée à Lausanne, par lequel Floch achève sa contribution, montre comment les dispositifs muséographiques de cette institution traduisent son statut déclaré de «musée pour la photographie». La prise de position de Charles-Henri Favrod, directeur du Musée de l'Élysée de 1985 à 1995, ne fait que souligner cette vocation métadiscursive du musée.

Dans ses réflexions sur la Collection de l'Art brut à Lausanne, Felix Thürlemann s'interroge sur un aspect particulier du discours muséal, à savoir sur l'inévitable (re)définition des œuvres qu'implique l'acte même de leur présentation dans un musée. Par leurs caractéristiques anticulturelles, les œuvres d'art brut constituent en effet des objets privilégiés pour aborder la question des conséquences de la muséalisation. Comment le dilemme consistant à exposer des œuvres conçues sans égard aux destinataires habituels de la production artistique est-il traité par la Collection de l'Art brut? Et Thürlemann d'examiner la pratique muséographique de la collection lausannoise dans l'intention de dégager ainsi quelques aspects du discours qu'elle tient sur l'art brut. La réaction critique de Michel Thévoz, directeur de la Collection de l'Art brut, aux propositions d'analyse de Thürlemann montre bien que le problème de la présentation au public de l'art brut n'est pas près d'être résolu: il continuera à susciter des débats aussi longtemps que les œuvres préserveront leur potentiel de subversion à l'égard de l'institution du musée et leur aptitude à susciter en nous un sentiment d'«inquiétante étrangeté».

La contribution de Paolo Fabbrì est centrée sur quelques stratégies de signification que les musées mettent en œuvre. Ainsi, les dispositifs muséographiques dans les musées de sciences sont susceptibles d'actualiser plusieurs formes de discours divulgatifs (présentation objective de phénomènes scientifiques ou, au contraire, mise en scène de la subjectivité décou-

vrante et de ses stratégies). D'autre part, les musées des Beaux-Arts, par exemple, participent à la construction de la valeur des œuvres qu'ils présentent au public. Dans ce contexte, le choix des œuvres exposées (originaux et/ou calques) et l'organisation de l'exposition (décision d'introduire ou non une salle réservée aux attributions douteuses) jouent un rôle au même titre que les effets esthétiques liés à l'aménagement des salles et des planchers (parquet, pierre ou moquette).

La présence à ce colloque de chercheurs venant d'autres disciplines a permis de multiplier les points de vue sur le musée. L'historien de l'art et de l'architecture Stanislas von Moos, par exemple, étudie les musées des Beaux-Arts sous l'angle de leur morphologie architecturale. Si la galerie et la combinaison d'une série de galeries avec la forme de la rotonde constituent bien des modèles historiques du musée, il est en revanche le plus souvent impossible d'inscrire les musées modernes dans une hypothétique histoire architecturale du musée. On observe aujourd'hui la coexistence d'une pluralité de modèles architecturaux; et si évolution il y a, elle est à localiser à l'intérieur de tel ou tel groupe de réalisations architecturales qui, en dépit de leurs fonctions différentes, se caractérisent par un même type de syntaxe architecturale. Ainsi les précédents typologiques de la syntaxe architecturale du Centre Pompidou à Paris sont à chercher du côté des écluses et des centrales électriques et non pas dans la typologie du musée traditionnel. L'éclatement des conventions formelles s'inscrit, comme le montre von Moos, dans une stratégie qui vise «l'émancipation de l'architecture du musée en tant que genre artistique». Cependant, la multiplication des musées conçus comme des œuvres d'art (ou presque) semble avoir atteint son point culminant, la tendance actuelle étant le retour à des solutions architecturales en retrait par rapport à l'art exposé.

Pour sa part, le philosophe Jean-Louis Déotte s'interroge sur la fonction du musée et les effets de la muséalisation. Il montre que le musée moderne, celui qui naît au XVIII<sup>e</sup> siècle, est «une institution d'oubli actif», en ce sens qu'il dissocie l'œuvre de son lieu d'origine qui lui conférerait toute sa signification: il donne à voir des «suspens», des œuvres du passé ou des œuvres

exogènes qui, privées par la muséalisation de leurs anciennes destinations historico-sociales, sont réduites à l'état de ruine. En suspendant leur mémoire destinale, le musée crée cependant les conditions pour que les œuvres puissent nous affecter esthétiquement par leur présence sensible. Si les collections privées et les cabinets de curiosité étaient de véritables théâtres de la mémoire, l'œuvre de mémoire (archivage et thésaurisation du savoir) est secondaire pour le musée moderne, qui se présente d'abord comme le lieu d'invention de l'esthétique. Il n'empêche que «le futur des musées, même d'art le plus contemporain, c'est bien toujours le passé, le sauvetage du passé», à condition toutefois que l'on accepte l'essentielle discontinuité de l'histoire, qui interdit toute familiarité naïve avec le passé. Le sauvetage du passé ne devient possible que parce que le musée, grâce à la délocalisation et à la déprise qu'il opère, est le lieu d'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».

La sociologue Catherine Ballé retrace l'évolution des musées dans les pays occidentaux sous l'aspect de leurs publics. Si un public, au sens moderne du terme, ne se constitue qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la vocation publique du musée est reconnue bien avant: dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, l'accès des collections royales et princières est revendiqué, voire négocié. La finalité publique des musées, appelés à remplir, outre leurs rôles de collection et de recherche, une fonction d'éducation et une mission de protection du patrimoine, ne cesse de gagner de l'importance au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Mais l'idéal démocratique d'une «ouverture à tous» rencontre également des résistances considérables liées en premier lieu à une conception élitiste de la mission culturelle des musées. Aussi faut-il attendre les années 70-80 de notre siècle pour que le principe de l'accès à tous devienne un thème de mobilisation et d'action. Vingt ans plus tard, le public est devenu «un enjeu majeur des musées contemporains», dans la mesure où leur «légitimité politique, culturelle, économique et sociale» tient désormais en grande partie à leur succès public. Mais ce succès a son prix: la tendance à multiplier les manifestations temporaires, qui privilégient l'évène-

ment et le spectaculaire, ne va pas sans porter préjudice, d'après certains spécialistes, aux préoccupations à plus long terme que sont la conservation, la recherche et la transmission de l'héritage culturel.

Les réflexions du muséologue Jean Davallon portent sur les objets de musée, qui sont abordés dans la triple perspective de leur définition, de leur statut social et de leur signification anthropologique et symbolique. Ces dernières années ont vu le champ d'action des musées s'étendre à presque tous les domaines de la vie sociale, de sorte que «l'éventail des objets traités s'est ouvert au point d'aller des œuvres d'art aux paysages en passant par les objets techniques ou industriels, les savoir-faire, les connaissances ou la mémoire». Cette évolution remet en question la conception même des objets de musée, traditionnellement définis par les opérations qu'ils subissent au musée, où ils sont collectés, documentés, étudiés, etc., et par leur spécificité intrinsèque d'objet d'art, de science, de technique ou autre. Les incertitudes qui affectent désormais la définition des objets de musée concernent notamment leur autonomie (dans les écomusées par exemple les objets gardent leur fonctionnalité première tout en étant muséalisés), leur temporalité (passage d'une conception du patrimoine comme trésor d'objets du passé à celle du patrimoine comme espace de la vie future) et leur matérialité (les musées de sciences n'ont pas de collections d'objets au sens propre du terme). Aux définitions habituelles, administrative et fonctionnelle, du musée, Davallon propose de substituer une définition socio-anthropologique, où le musée est considéré comme un dispositif social et symbolique, dont la spécificité institutionnelle réside dans le fait qu'il mêle trois pratiques: celles d'exposition, de documentation et de patrimoine. La conséquence en est que les objets de musée s'inscrivent dans trois logiques de fonctionnement symbolique différentes: une logique de communication médiatique, une logique de gestion de l'information et une logique de constitution d'une mémoire sociale.

L'ordre des textes dans ce numéro reflète le déroulement du colloque: si la première journée était conçue comme une ren-

contre entre des sémioticiens et des chercheurs venants d'autres disciplines, soit de l'histoire de l'art, de la philosophie, de la sociologie et de la muséologie, la seconde journée devait permettre d'engager le dialogue entre universitaires et professionnels du musée. Le colloque s'achevait par les réflexions sémiotiques de Jacques Fontanille, qui sont ici reprises en guise de postface: elles constituent non pas un bilan du colloque mais une tentative de dessiner quelques perspectives transversales aux différentes contributions.

Au nom de l'Association Suisse de Sémiotique, je remercie Denis Miéville de nous avoir offert les colonnes de sa revue pour la publication de ces actes. Ce n'est pas la première fois que les *Travaux du Centre de Recherches sémiologiques* accueillent les actes d'un colloque de l'ASS. Aussi nous réjouissons-nous de cette nouvelle collaboration, qui témoigne de la volonté commune de l'ASS et du CdRS d'encourager et de promouvoir la recherche sémiotique.

*Président de l'Association Suisse de Sémiotique de 1992-1996*  
*Culmannstrasse 65*  
*CH-8006 Zurich*