DISCOURS-ESPACES : L'EXPOSITION DANS LE MUSÉE

par Louis Marin

Le *Musée*, tout à la fois, une *institution*, (il y a une direction générale des Musées de France, un cadre des conservateurs de musées) ; un *monument architectural*, (le Musée n'est pas simplement un bâtiment, une simple construction. Il est fait pour transmettre à la postérité une mémoire collective : en ce sens, il tient du tombeau. Il transmet, mais en imposant le respect pour ce qu'il contient, sans qu'il soit nécessaire de savoir ce qu'il contient. L'enveloppe consacre ce qu'elle enveloppe et manifeste ce qu'elle consacre) ; *des collections d'œuvres d'art qui y sont abritées et conservées*, (métonymie du contenant et du contenu. Exemple : le musée de Grenoble est un beau Musée. Mais ici apparaissent, en outre, les fonctions du Musée, l'abri et la conservation, l'économie et la thésaurisation, la première structurant la seconde : ces fonctions finalisent ou plutôt focalisent et réalisent l'investissement de la position monumentale du musée. Le monument de mémoire et de respect fonctionne comme instance d'accumulation (les trésors d'un Musée) dont la loi est sérialité et ordonnance. Exemple : la collection x (œuvres du

in *Faire semblant : Catherine Beaugrand, Marinus Boezem, Victor Burgin, Jean Le Gac, salle XVIIe*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Musée de Grenoble, 31 mars-25 mai 1982.

XVIe siècle italien) est le trésor du Musée de y) ; *un dispositif de présentation et d'exposition d'œuvres d'art*, (nouvelles fonctions du Musée qui s'articulent directement aux deux précédentes qu'elles présupposent et qui la conditionnent : présenter, donner à voir l'œuvre d'art « en chair et en os », non pas une re-production, un fac-similé, une image ou une photographie, une re-présentation, mais l'œuvre dans sa présence même, l'exposer, la mettre en vue et en spectacle, aux yeux de tout le monde, mais aussi la mettre en péril, lui faire courir un risque (d'où les assurances qui s'en mêlent), ces deux fonctions constituent l'envers (ou l'endroit) de l'économie de l'accumulation. Si économie signifie réserve en vue d'une dépense, alors présentation et exposition réalisent l'objectif de la collection abritée et conservée dans le Musée. Mais on notera la circularité de la dépense et de l'économie puisque le *même* Musée abrite et conserve d'une part et présente et expose d'autre part. Cette dépense « économique » est faite par un dispositif spécifique qui est encore le Musée, qui a ses règles, ses contraintes, ses nécessités et ses lois qui peuvent être variables d'un Musée à l'autre, d'une période de l'histoire du Musée à une autre. Un dispositif, terme de mécanique, c'est ainsi le plan, le dessin, le schéma d'une machine qui fabrique ceci avec cela grâce à une énergie qui y est introduite. Qu'est-ce que fabrique le dispositif de présentation et d'exposition ? A quelle énergie marche-t-il ?) ; un *instrument de connaissance pratique et théorique de l'art* (peut-être, est-ce là une première réponse aux questions précédentes : le dispositif de présentation et d'exposition des œuvres d'art transforme celles qu'il présente au regard, celles qu'il expose au public – les visiteurs – en énoncés cognitifs portant sur l'art, son histoire par les œuvres, la beauté artistique dans les œuvres belles etc... Le discours de connaissance de l'art, de l'esthétique, de l'histoire de l'art (ensemble ouvert de ces énoncés cognitifs) est inséparable de la visite du Musée où les œuvres sont données à voir « en chair et en os », où elles sont exposées aux yeux de tout le monde, à un regard universel ; d'où les procédures de contrôle, de vérification et de falsification de ces énoncés que l'exposition des œuvres permet. Cette

connaissance peut être pratique : le jeune peintre apprend son métier au Musée. Il étudie les tableaux des Maîtres ; il les copie, il les interprète). *Moyen pédagogique d'une culture artistique* (ceci est une conséquence et un élargissement de cela. Lire par exemple à ce sujet certains passages des *Lettres sur Haydn, Mozart et Metastase* de Stendhal ou l'*Histoire de la peinture en Italie*. Connaître pour sentir ; apprendre à sentir par la connaissance : « une chose que je n'aurais pas crue, c'est qu'en étudiant les beaux-arts on puisse apprendre à les sentir. Un de mes amis n'admirait dans tout le Musée de Paris que l'expression de la *Sainte Cécile* de Raphaël et un peu le tableau de la *Transfiguration* : tout le reste ne lui disait rien... Il est arrivé que par complaisance, il a lu une histoire de la peinture... il est allé par hasard au Musée (on notera la quasi équivalence du livre d'histoire de l'art et du Musée des beaux-arts)... il s'est mis sans s'en apercevoir, à ratifier ou à casser les jugements qu'il avait vus dans le livre... Peu à peu et sans dessein formé, il est allé trois ou quatre fois la semaine au Musée... la beauté du Guide qui ne le frappait pas jadis, le ravit aujourd'hui ». Le mouvement est ici exemplaire, du Musée par hasard et de la lecture du livre par complaisance, à la critique du livre dans et par la visite du Musée, l'amateur de peinture se découvre et à travers jugements, comparaisons, prêt au ravissement) ; *une machine à affects et à émotions esthétiques* (un dispositif à nouveau, le « terminal » du dispositif cognitif ou à côté de lui, dans le dispositif de présentation et d'exposition qui transforme les œuvres présentées et exposées en affects et en émotions : on peut tous les imaginer, pervers, polymorphes, hystériques, sublimés ; *actings out*, fantasmes, projections, identifications. *La Joconde* n'est-elle pas au Louvre protégée par une vitre antiballes ? Ainsi la pulsion tactile qui s'empare du spectateur « innocent » (toucher le tableau...) a-t-elle quelque chose à voir avec les valeurs tactiles de Berenson ou avec la picturalité de Wölfflin ou la psychanalyse de la terre bachelardienne ?).

Le Musée : discours mis en espace ; espace (s) mis en discours.

Un dénominateur commun (mais est-il aussi un et aussi commun qu'il semble à première vue ?) à toutes ces « dimensions » du Musée : l'espace, espace (singulier ou pluriel) que le Musée comme institution, monument, collections, dispositif, instrument, moyen, machine, met en chiasme de discours. Les discours institutionnel, historique, fonctionnel, technique, esthétique, théorique, pédagogique s'y articulent en noms, phrases, récits et raisonnements, argumentations, tropes et figures rhétoriques d'espace : tous les étagements, tous les niveaux d'analyse du langage s'y retrouvent traduits et transposés en spatialités caractéristiques dont on peut mettre en évidence les structures sémantiques et les articulations syntaxiques. Et sans doute pourrait-on, sans trop forcer les choses, pousser la recherche jusqu'aux constituants spatiaux élémentaires, segments non segmentables d'espace que des intégrants spatiaux organiseraient en unités supérieures. On rencontrerait non seulement une sémantique ou une syntaxe spatiales, mais encore toutes les modalités et toutes les forces pragmatiques du discours : les aléthiques, les épistémiques et les déontiques ; les illocutoires et les perlocutoires, les performatifs et les constatifs ; les aspects modalisant les procès : terminatif, inchoatif, duratif, ponctuel ; les grands modes énonciatifs : narrativité, discursivité etc... Autrement dit, le Musée n'est pas seulement la projection spatiale diversifiée de certains genres de discours au sens de *la Rhétorique*, d'Aristote, le délibératif (fort peu), le judiciaire (souvent), l'épidictique (presque toujours). Il met aussi en espace la syntaxe et la sémantique du langage et articule toute une pragmatique spatiale ou spatialisante d'*effets* correspondant aux divers types et genres de discours dont le Musée est l'instance privilégiée.

Mais le Musée réalise l'opération inverse de mettre en discours ses divers espaces. Toutefois le ou les discours que ses espaces (ou son espace) produisent ne sont point équivalents aux discours qu'il instancie. Entre les uns et les autres, il y a des manques, des absences, des pertes, des occultations mais aussi des excès, des surplus, des suppléments, des révélations. Et, plus encore peut-être, les creux et les trous dans une des régions de discours ne correspondent nullement, ou en tout cas pas nécessairement, aux pleins ou aux bosses dans l'autre région. L'espace ou les espaces du Musée font parler, et diversement selon les lieux de cet espace (qu'est-ce qu'un lieu et qu'est-ce qu'un espace ?), selon les parcours et les cheminements qui s'y indiquent et s'y tracent (comment ?), selon les pôles – départ et arrivée – d'un itinéraire (différents ou identiques ? mais un lieu d'arrivée est-il jamais identique au lieu de départ ?), selon les isotopies ou les hétérotopies rencontrées (certes l'espace muséal n'est pas homogène : mais comment s'effectue sa diversification ? Par le décor, l'éclairage, les œuvres présentées et exposées, l'étage, les modalités d'accrochage...), selon les frontières à traverser (internes et externes, qui non seulement délimitent un cadre général (la frontière du Musée qui, à Grenoble, n'est pas celle de l'édifice monumental), mais des espaces intérieurs). Le ou les espaces du Musée font parler, mais pas nécessairement, sous forme de mots ou de noms, de phrases ou de discours. Le par-cours est un discours, mais où les arrêts et les stations ne sont pas les ponctuations fortes ou faibles de ce discours (les points, les points virgule, les virgules ou les marques d'exclamation ou d'interrogation), soit des interruptions temporaires, plus ou moins longues, plus ou moins modalisées ; les arrêts sont peut-être les moments les plus productifs mais qui impliquent ou que présupposent des parcours conséquents ou antécédents.

« L'espace du Musée, chiasme de discours », ce n'est pas une simple figure de rhétorique, un ornement de mon discours écrit pour un catalogue d'exposition temporaire dans un Musée. Cela signifie que l'espace du Musée est l'opérateur complexe d'une transformation d'un ensemble de discours (administratif – institutionnel, « religieux » – éthique, économique – historique, technique-politique, théorique-pratique, pédagogique-idéologique, expressif-émotionnel), discours qui ont leurs modalités et leurs effets spécifiques en d'autres discours parlés et silencieux, faits aussi de parcours et de stations où l'on retrouvera des fragments du premier ensemble, citations plus ou moins importantes, en situation d'incohérence dans un texte

lacunaire et interrompu, autrement arrangés, ou simplement répétitifs.
Espace actif donc que l'espace pluriel du Musée puisqu'il est une opération et une transformation d'un discours que je nommerai, pour aller vite, du nom du délégué institutionnel autorisé de tous les discours dont nous avons repéré l'instanciation dans cet espace : « discours du conservateur », dans un discours là aussi nommé trop rapidement par un nom unique ; « discours du visiteur », représentant stéréotypé et anonyme du « public » fréquentant le Musée par hasard ou régulièrement comme dirait Stendhal. Les deux noms, à vrai dire, dans leur insuffisance même, ne sont pas sans valeur opératoire parce qu'ils nous découvrent l'asymétrie des deux discours qu'ils nomment, asymétrie que soulignait déjà l'orientation de transformation (est-elle définitivement irréversible ? Peut-elle être retournée autrement que sous forme de « feed-back » indirect, le discours du visiteur devenu, à tort ou à raison, un présupposé possible d'un « autre » discours du conservateur ?).
En effet le premier de ces discours trouve dans le Musée son lieu naturel, son espace propre. Il n'a pas d'autre fin ni d'autre fonction – au moins apparente – que d'articuler cet espace dans une convenance à la fois légitime, fonctionnelle et technique. Pour le discours du conservateur, l'espace du Musée est à la fois l'espace approprié à son discours, l'espace propre de son discours et son espace d'appropriation. Le visiteur en revanche est en visite dans cet espace : le discours qu'il y tient ou que cet espace lui fait tenir est nécessairement un discours *déplacé*. En ce sens, fût-il parfaitement répétitif du discours du conservateur, il ne pourra jamais le reproduire, ne serait-ce que parce qu'il est énoncé *d'ailleurs* : dans l'espace du Musée sans doute, comme le discours du conservateur, mais cet espace est, pour le visiteur, *un espace de visite*, un espace autre, étranger – et qui le restera toujours, disons-le, quelques soient les efforts d'animation culturelle. Mais c'est ainsi – aussi et du même coup – que le visiteur, par son discours, désapproprie le discours du conservateur de son lieu ; déplacé en ce lieu, le visiteur le déplace aussi bien. Disons-

le aussi, tout visiteur est, dans l'espace muséal où le discours du conservateur s'instancie, un perturbateur.
(Rêverie : le Musée idéal, ou plutôt l'idée de Musée, ne serait-elle pas un *Musée sans visiteur*, non par indifférence ou ignorance du public mais parce que les visites y seraient absolument interdites. Imaginer : des œuvres présentées et exposées dans des galeries non pas à nul regard, mais au regard de « personne »). Il est évident également (mais peut-être à la réflexion n'est-ce pas aussi évident ?) que le conservateur en son discours accueille, avec reconnaissance, cette perturbation, ce déplacement, cette désappropriation. Alors peut-être s'amorcerait le retournement de la relation de transformation dont je parlais plus haut.
Voici, à partir de là, une première question (à reprendre ou à suivre) : que se passe-t-il dans l'espace du Musée, opérateur de transformation du discours du conservateur en discours du visiteur, lorsqu'une « exposition » est en *visite* ? Quel est l'effet de cet événement dans cet espace, un événement qui, semble-t-il, répète sans doute en les multipliant certains des effets et certaines des opérations du discours du conservateur dans le Musée – son discours économique-historique : présenter et exposer des œuvres d'art – car qu'est-ce qu'une « exposition » sinon, par emboîtement d'espaces, un redoublement et comme une réflexion de l'espace du Musée c'est-à-dire une réflexion d'un des discours du conservateur qui en articule l'espace ? Mais parce que cette exposition survient au Musée de l'extérieur, qu'elle y est déplacée, temporairement, avant de le quitter pour aller ailleurs, il est non moins évident que cet événement reproduit, par son intrusion même, l'effet de perturbation, de désappropriation (relative) par le discours du visiteur de l'espace du Musée comme le lieu propre du discours du conservateur.
Cependant, et pour de multiples raisons qui tiennent aux diverses adhérences des discours du conservateur comme à celles des discours du visiteur, ni l'un ni l'autre ne peuvent utiliser « l'exposition » en visite soit comme stratégie de réappropriation du Musée à son propre discours de conservateur soit comme tactique de subversion du Musée par son discours de visiteur.

Hypothèse (à reprendre ou à suivre) : l'événement de l'exposition en visite à la fois du côté du discours du conservateur et de celui du visiteur, est en vérité ni à l'un ni à l'autre ; dans et par son espace d'exposition interne à l'exposition du Musée, se pourrait-il qu'elle donnât ou redonnât à l'espace muséal son autonomie et son indépendance, non pas « en soi », mais par le jeu des oppositions et des confrontations, des ruptures et des écarts.
Répéter la question sous cette forme : que se passe-t-il dans ce lieu d'Histoire et de fiction – une salle XVIIe siècle – quand des œuvres modernes y sont déposées ? Quelles métamorphoses d'espace surviennent-elles à la mesure de cet événement, c'est-à-dire éclairage-lumière, volume-distance, couleurs-formes, rythmes-ponctuations ?
Il m'est arrivé – il y a près d'une dizaine d'années – de proposer à titre de jeu sémiotique, quelques principes d'une analyse parodique d'une exposition et de son catalogue. La parodie signifiait, en l'occurrence, non la raillerie ou le ridicule, mais la stratégie de déplacement d'une terminologie et de notions hors des domaines où elles avaient été produites, stratégie de dissociation d'un style de description et d'analyse, des actes épistémologiques et méthodologiques qui lui avaient donné naissance. La parodie consistait à dresser une autre scène, à construire un espace second pour y faire jouer un discours « scientifique » hors de sa scène appropriée, hors de son espace propre.
Discours du visiteur, exposition temporaire en visite dans cet espace, présentation et exposition de la sémiotique (de l'art, de l'œuvre d'art ?) en transit, à côté de son discours institué (*para*, à côté, *ôdè*, chant, étymologie que j'aimerais déplacer, parodiquement, en *para*, à côté ; *odos*, chemin, route : une parodie, paraodologie ou paraméthodologie, comme on parle de parapsychologie) dans cet espace. L'enjeu de cette triple parodie serait de mettre à jour non seulement les conditions de fonctionnement et les limites de validité de cet espace à la faveur de cette triple scène (celle du visiteur, celle de l'exposition, celle de la sémiotique) qui le désapproprie, mais encore en réactivant les procès qui ont permis de la construire, de retrouver les

conditions de possibilité d'un espace muséal autonome (selon l'hypothèse formulée plus haut). Toutefois le jeu sémiotique de jadis se complique aujourd'hui puisque au lieu de survenir de l'extérieur, et après coup, sur une exposition et son catalogue, il se trouve que ce texte (paraméthodologique, parodique) fait partie du catalogue de l'exposition, qu'il y *intervient*, qu'il vient dans l'espace du texte du catalogue comme le visiteur, l'exposition, la sémiotique dans l'espace du musée, bref une quatrième « autre » scène qui modifie quelque peu les règles du jeu.
Dans le travail auquel je viens de faire allusion, je proposais quatre « thèmes pseudo-sémiotiques » : 1/ Le Musée est un discours : ses réserves en sont la langue, ses expositions, la parole. 2/ Le parcours d'une exposition est la narrativisation d'un paradigme muséal. Une exposition est la projection d'un paradigme muséal (axe des équivalences et des substitutions) dans un syntagme institutionnellement fini (axe des combinaisons). 3/ Une exposition est la présentation d'un ou plusieurs codes de déchiffrement des œuvres. Pour un domaine déterminé de la « réserve » muséale, une exposition actualise dans sa « parole » manifestée, l'intelligibilité structurale de la langue de l'art en opérant la connaissance d'un ou plusieurs de ses codes. 4/ Le catalogue d'exposition est l'instrument privilégié de la mise en adéquation des codes de l'émetteur (artiste) et du récepteur (public).
C'était à partir de la formulation quelque peu massive de ces quatre thèmes que je pouvais inscrire la sémiotique dans le Musée, mais en renversant de façon critique son rapport ; non pas analyse sémiotique de l'espace du Musée, mais l'espace du Musée comme sémiotique de l'art : « Le Musée est le lieu où est objectivé par sa structure spatiale et temporelle, par son organisation institutionnelle, le modèle que la sémiotique de l'art construit, des relations entre émetteur, récepteur et œuvre d'art... Le Musée est la réification du modèle sémiotique et ce modèle est l'abstraction objectiviste de ce lieu. »
Si je reprenais maintenant ce texte à compte de vérité, il conviendrait d'ajouter à tous les discours composant celui

du conservateur, le discours de la sémiotique de l'art. Je serais tenté aujourd'hui (et je ne peux pas faire autrement, de par les règles du jeu qui sont les miennes, – voir plus haut-) de faire entrer le discours sémiotique de l'art sous une de ses espèces, une sémiotique de la présentation et de l'exposition des œuvres d'art dans l'espace du Musée, de le faire entrer avec le visiteur dans cet espace, de faire du visiteur un sémioticien en visite ou du sémioticien, un visiteur, et cela pour une raison simple et immédiate (entre autres) qui concerne le quatrième thème pseudo-sémiotique de jadis : ce catalogue d'exposition, instrument privilégié de la mise en adéquation, je ne peux pas en parler ou en écrire puisque j'y parle et j'y écris, puisque j'y suis pris.

Dans ce jeu qui, « en gros », est vrai du Musée et qui se joue entre paradigmes et syntagmes, entre les réserves – trésors du Musée, comme il y a chez Saussure « un trésor de la langue » – et les expositions, je jouerai donc résolument le personnage du visiteur, en essayant autant que possible d'entrer dans son rôle et d'assumer son statut, non pas au titre d'une sociologie du visiteur du Musée (de Grenoble), mais un peu comme l'on s'identifie, à plus ou moins courte distance, à un héros de roman, à un héros qui entrerait dans un monde qui lui est annoncé comme celui du « faux semblant » et où il serait incité à y pénétrer, de façon quelque peu grandiloquente, par une question qui sonne comme l'ouverture d'un opéra (de Verdi ?), pour tenter de « sonder l'insondable mystère de ces œuvres modernes déposées là dans ce lieu d'Histoire et de fiction » ; une question qui chante un défi : « parviendrons-nous à pénétrer ce mystère... ou non ? » La question m'intrigue peut-être moins que ce « nous » ? Qui parle en mon nom ? Quel savant ou quelle autorité (nous de majesté, « nous » pédagogique ?) m'implique-t-elle dans cette entreprise ?

Quatre noms d'artistes contemporains suivent la question, quatre noms que le « texte » situe dans un lieu, « ce lieu d'Histoire et de fiction », qu'il nomme « salle XVIIe siècle ». Quatre noms qui nomment quatre œuvres ou ensemble d'œuvres que ces noms signent et dont le lieu de présentation et d'exposition est, dans le Musée, une salle dite « XVIIe siècle » dont je peux supposer, sur le seuil du monument, juste avant d'entrer, qu'elle est le lieu de présentation et d'exposition d'œuvres de peintres du XVIIe siècle en général (1600-1700). Ce lieu d'Histoire serait la projection syntagmatique de deux paradigmes (au moins) du Musée, l'un renvoyant à ses réserves (j'imagine des caves obscures où sont entassés des tableaux et où circulent des gardiens étranges dans ce peuple d'ombres et d'apparences) et l'autre, à l'art du XVIIe siècle en général (européen et français). Et si ce lieu est qualifié « d'Histoire », c'est à la fois parce que les réserves du Musée ont une histoire (comment chacune des œuvres d'art que ces réserves groupent, est arrivée là pour y finir son existence ou plutôt, pour y trouver une sorte de mortelle immortalité ?), parce que les réserves sont une histoire en elles-mêmes (celle des collections qui constituent le Musée de Grenoble, « un des plus importants de la province française) et que ces histoires individuelles (de chaque œuvre) collective (les collections du Musée) s'entrecroisent dans cette salle avec une autre histoire, l'histoire de l'art européen et français, mais, elle aussi, découpée, articulée, d'une certaine manière, par un paradigme épistémologique, celui de la périodisation chronologique dont un fragment – une période déterminée – est extrait de l'ensemble : le XVIIe siècle ; c'est même ce fragment qui a fonctionné comme la règle de l'ensemble paradigmatique dans la salle de présentation et d'exposition permanentes des œuvres d'art puisque c'est la période « XVIIe siècle » qui découpe, dans les collections en réserve, le lot des œuvres qui seront présentées et exposées. Lieu d'Histoire, soit (mais pourquoi le qualifier de fictif ?).

Syntagme, c'est sans doute trop dire. Pour l'instant (avant que le visiteur y pénètre pour « pénétrer l'insondable mystère »...), la salle XVIIe siècle est seulement un petit paradigme, une petite collection dans les collections, une petite série dans l'histoire de l'art, des tableaux que j'imagine alignés, accrochés sur les murs et qui attendent mon parcours et mon regard, ma propre histoire, mon « récit », pour essayer de raconter la leur, mais laquelle ?

Celle de chaque tableau, celle des collections, celle du XVIIe siècle français et européen ? Les uns et les autres inextricablement mêlés : la série des tableaux, je l'imagine comme une délégation où chacun des délégués saurait qu'il est là pour représenter, mais sans trop bien savoir qui ou quoi. Mais ensemble, en parlant tous à la fois et chacun successivement, ils vont essayer de me raconter une, des histoires lorsque je parcourrai la salle XVIIe siècle et que je les regarderai, une, des histoires-fictions comme vous n'en lirez jamais de semblables, ni dans un livre d'histoire de l'art du XVIIe siècle, ni dans une histoire du Musée de Grenoble, ni dans les catalogues de ses collections, une histoire plurielle, à la fois surchargée et lacunaire, d'autant plus confuse que s'y mêlera celle d'un petit garçon grenoblois qui, pendant des années, il y a près de quarante ans, venait le dimanche dans cette salle, avec son père, et que le visiteur imaginaire d'aujourd'hui essaye de mettre ses pas dans les siens sans pouvoir tout à fait y réussir. Histoire-fiction qui se redouble et se réfléchit en elle-même par l'exposition en visite de quatre artistes contemporains dans cette salle : comment puis-je imaginer, visiteur à distance, les effets de contraste, de rupture, mais aussi de comparaison, de convergence, les effets de surprise dans la différence ou dans la ressemblance qui résulteront de cette rencontre ? C'est pourquoi je parle d'imagination et d'événement : *l'histoire-fiction* que présente et représente la salle XVIIe siècle est devenue – lorsque je feuillette des photos, des articles, des plans du Musée – un *événement-fiction*. Peut-être les œuvres contemporaines sont-elles présentées, comme me le suggère telle photographie, selon l'axe central de la salle, autour de lui. Eclairage zénithal. La lumière tombe d'en haut sur elles, enchassées par les nobles murs sombres où sont accrochés les tableaux du passé. Avant « moi », visiteur imaginaire, ce sont eux les premiers visiteurs de l'exposition, ses premiers spectateurs, eux qui, par leur présence même, non seulement les regardent, mais les interrogent, immobiles à partir du lieu dans l'espace qui leur a été imparti, mais aussi du fond de leur place dans l'histoire. Visiteur imaginaire, sémioticien parodique, je passerai dans ces défilés de temps, d'histoire,

d'espace, de lieu, projeté par les uns dans le présent au centre de la salle, rejeté par les autres dans le XVIIe siècle, sur les murs d'enceinte et ainsi par mon parcours et par mes arrêts, oscillant dans l'espace et dans le temps, livré aux uns par les autres et inversement, me voici donc constamment, incessamment déplacé, hors place et hors mouvement, et pourtant m'arrêtant, me remettant en marche, allant d'une œuvre à l'autre d'un ensemble à l'autre, d'un mur à l'autre : utopie du visiteur, ni ici ni là, mais aussi bien ici et là, à la fois maintenant et jadis. Vertige où peut-être est réalisé, opéré, *pratiquement* par l'audace et l'incongruité d'une exposition temporaire d'œuvres contemporaines dans une salle exposant de façon permanente des œuvres du XVIIe siècle, où est donné à vivre et à penser au visiteur ce qu'est « en vérité » *visiter* un musée, son exposition, son exposition dans l'exposition.

« Parviendrons-nous à pénétrer l'insondable mystère de ces œuvres modernes déposées là dans ce lieu d'Histoire et de fiction ou non ? » « Insondable abîme » de ce lieu et de ce moment qui naît de ces rencontres, des œuvres qui se regardent les unes les autres, un visiteur qui passe dans cet entrelacement de regards, foyer mobile de regards à son tour, traçant son parcours dans ce tissu immatériel d'un mur à l'autre... Ce mystère insondable n'est pas plus celui des « œuvres modernes déposées là » qu'il n'est celui des œuvres du XVIIe siècle exposées là aussi ; ce mystère est celui d'une double visitation, celle du présent et du passé, espace et temps, l'un dans l'autre et l'autre dans l'un, et celle d'une double exposition temporaire et permanente et d'un visiteur de passage qui *inter*-vient, l'une par l'autre et l'autre par la première, sans que jamais le rythme entre les uns et les autres puisse trouver son lieu et son moment de repos.

Visiter, c'est d'abord *franchir une frontière* et *pénétrer* dans un *lieu* qui sera toujours en quelque façon une entrée dans le mystère ; au-delà secret redoutable et accueillant qui exige initiation ; un transit *dans* un espace-limite, ni encore dehors, ni déjà dedans. Se passe-t-il quelque chose d'autre quand j'ouvre un livre et que pour commencer à

lire, je traverse cette « périgraphie » qui en signale l'entrée, simultanément en la défendant et en l'offrant ? Ou que je décachette une lettre dont j'ai reconnu l'écriture attendue ? Vous avez reconnu cette surprenante entrée du Musée, ce défilé en chicane qui conduit vers les œuvres et en diffère l'accueil, le temps de quelques pas : un seuil est ici à franchir, non pas le seuil *du* Monument, mais *dans* le Monument, qui en répète l'entrée, mais pour la marquer de valeurs d'écart, de distance, de choix. Une entrée, un seuil, une pénétration, une initiation. Il arrive qu'à la faveur de ce temps de différence, en ce bord de l'entrée, à ce rebord du seuil, le visiteur acquiert, par exemple par l'achat du catalogue ou par un coup d'œil sur les reproductions et cartes postales, ce qui peut sembler une compétence, sous la forme d'une sorte de programme anticipateur de parcours et d'arrêts dans l'espace de l'exposition et de ses lieux : non pas tant comment lire et voir, mais que lire, que voir, dans quel ordre ? C'est peut-être trop donner à la connaissance ou à son désir. J'y verrais plutôt – en cela, le savoir du visiteur en matière d'art ne fait rien à l'affaire – un bref rituel d'initiation (esthétique, émotionnel) par lequel se trouvent pragmatiquement aménagées des plages d'attente et de prévision dans un espace que le visiteur suppose être celui de la surprise et de l'étrange. Le même acte d'arrêt dans le même lieu, à la sortie, a un tout autre sens, (ce qui signifie que, topographiquement identiques, ce sont deux lieux différents, aussi différents que les mouvements d'entrée et de sortie qui les produisent comme leurs lieux). Je pense que le visiteur qui, dans un moment, va cesser de l'être, s'assure, avant de « sortir », une mémoire ; il cherche à s'approprier le monument dans son souvenir, en inscrivant quelque part, fut-ce implicitement, ses traces collectives.

Visiter, c'est ensuite *être dans* ce lieu de présentation et d'exposition des œuvres et le *parcourir* : un déplacement producteur d'espace se trace ici dans l'ordre stable d'un lieu. D'où le paradoxe dynamique du Musée qui est à la fois mouvement et repos, direction et sens directionnel, arrêt et station ; *lieu instable* à la mesure des mouvements qui incessamment l'animent, *espace menacé* à la mesure

des stases qui constamment l'immobilisent. Car le visiteur n'est en visite qu'à la condition de parcourir la salle d'exposition du commencement à la fin ; mais il ne la *traverse* pas : il ne la *parcourt* vraiment qu'à condition de *s'arrêter* devant ce qu'elle donne à voir, chaque œuvre exposée. Tout se passe comme si le parcours de la salle d'exposition s'effectuait à la façon dont une phrase est énoncée. Depuis son début, son ouverture jusqu'à sa clausule, reprise de souffle ou point final. Cette énonciation prend du temps, elle dure et s'écoule en s'articulant autour de points nodaux et cependant, elle forme un tout, une unité de temps, un bloc de présent, comme si chaque partie de l'énonciation était lourde de celles qui la précédaient et grosse de celles qui allaient la suivre, chacune étant, en quelque façon, toute la phrase parce qu'elle est faite indissolublement de son projet et de sa mémoire. Chaque œuvre ainsi m'arrête et me met en mouvement vers celle qui la suit, tout en gardant, comme en écho, celle qui la précède. Chaque œuvre fait signe « mystérieusement » à celles qui l'entourent : art de l'accrochage, dit-on, et c'est vrai ; mais il y aura toujours dans la présentation la plus contrôlée, la plus calculée, des surprises, imprévisibles, dont le « conservateur » ne saura rien. Je passe, je marche, je m'arrête : j'obtempère au signe que fait le *St Jean Baptiste* de Champaigne vers le beau *Paysage* de Claude par delà le coin du mur et voici que le Jésus qu'il annonce se retrouve sur l'autre bord, près de la ruine d'un temple antique.

Que dire lorsqu'une exposition temporaire d'œuvres contemporaines vient s'enchâsser dans celle permanente des œuvres du XVIIe siècle ? C'est ainsi que le « conservateur » a ouvert, dans l'espace de « son » Musée, un champ moins de « faux semblant », dirai-je, que d'aléa. Il a introduit un principe dynamique de perturbation, celle de l'énonciation (parcours-arrêts) de la grande phrase de la salle du XVIIe qui met le visiteur en liberté de produire d'autres phrases, inouïes celles-là. Les œuvres contemporaines se détachent sur le fond des œuvres « classiques » comme celles-ci en retour sortent du mur pour interroger les premières, du « fond » où l'exposition temporaire les a

apparemment reléguées ; l'espace du Musée ici se scinde dans cet affrontement silencieux ; scission où, visiteur, je passe et vais de l'un à l'autre bord de la coupure.
Visiter, c'est *s'approcher*, puis *s'éloigner* pour *s'approcher* à nouveau, pour voir, pour lire, pour voir ; oscillation semblable à celle que j'imagine entre les deux expositions, l'une où, semble-t-il, il faudra surtout lire et l'autre, surtout voir : comme si lire n'était pas voir déjà, et aussi s'interroger sur les étranges effets des signes écrits sur la surface qui les supporte, ces effets qui se re-marqueront à la faveur de cette surprise que certaines œuvres exposées pour être vues d'abord, se lisent. Comme si voir n'était pas aussi lire et cela sur l'autre bord, auprès du beau *Paysage* de Claude quand le *Jean-Baptiste* de Champaigne dit en indiquant celui qui vient de ce paysage : Pecatum... Cce... Agnu... Il n'est pas sûr d'ailleurs qu'on lise mieux de près que de loin, qu'on voit mieux de loin que de près. D'un bord à l'autre, d'une œuvre à l'autre, le visiteur cherche le bon « lieu », la bonne distance... Je me demande s'il y aura une bonne distance dans le défilé qui s'ouvre entre les deux expositions, une bonne position du regard où prendre son repos et son plaisir. Et si tout avait été calculé par le « conservateur », et en particulier par ces expositions en ce lieu, pour que le « visiteur » se demande ce que c'est que visiter un Musée, une exposition, une œuvre, pour que le « visiteur », au fond, se demande ce qu'il fait là entre le *Jean-Baptiste* de Champaigne, le *Paysage* de Claude, le *St Jérôme* de La Tour et ces œuvres dont on l'invite, par un titre un peu long, un peu archaïsant, un peu grandiloquent, à pénétrer l'insondable mystère. Difficile, utopique liberté dans ces jeux d'apparence.
A-t-on remarqué que le *Grégoire recevant le Saint Esprit* de Rubens fait face à la *Crucifixion* de Champaigne ? Gloire somptueuse du baroque ; austérité dépouillée : leçon d'histoire de l'art. Mais ce n'est pas cette note de pédagogie que l'espace du Musée et son exposition vous demande de lire : avec le premier, l'espace du tableau s'ouvre, sur un ciel chargé de nuages où plane la Colombe. Posée sur le sol, dans son cadre d'or, la toile cependant décourage d'y pénétrer : les figures monumentales me

dominent de leur stature surhumaine : faux semblant ? Dans la *Crucifixion*, le Golgotha s'interrompt au bord de la toile et derrière les murailles de Jérusalem, dans la nuit du vendredi saint, j'aperçois une ouverture dans le mur qui n'est pas une ouverture *du* tableau mais celle de *l'espace d'où je le regarde* : de l'autre côté de la toile, un seuil. Vers quel nouvel espace et pour quelle surprise ?

note
1. Du peintre de Port-Royal.