

LE REGARD
AU MUSÉE

MICHEL CHRISTIAN
Le regard au Louvre

MONIQUE SICARD
Ce que fait le musée... Science et art, les chemins du regard

MARK MEIGS
À la recherche d'un passé visible

NOËL NEL
**La monstration de l'art
dans les régimes scopiques contemporains**

HORS THÈME
ISABELLE RIEUSSET LEMARIÉ
**De l'utopie du « musée cybernétique »
à l'architecture des parcours dans les musées**

ACTES DE COLLOQUE
LES PUBLICS DE L'ART CONTEMPORAIN

LE MUSÉE MÉLANCOLIQUE
TENTATIVE POUR PHOTOGRAPHER
NOS MANIÈRES DE VOIR

On considère aujourd'hui une double et fausse évidence: celle de la transparence du regard et de la prégnance de l'image. Le regard au contraire est opaque et l'image est secrète. On me demande, au prétexte d'avoir publié un livre sur le regard, d'écrire un texte sur quoi je n'ai nulle compétence: le musée. Si j'en accepte l'amicale invitation, c'est à fin de témoigner en faveur de cette opacité et de ce mystère. Je prends le parti de ne pas chercher à trop me documenter: la muséologie m'est une discipline inconnue. Je suis un amateur, promeneur occasionnel en ces lieux singuliers qui ont pour vocation de capter – ou de piéger? – le regard. Et je n'ai pour bagage qu'une seule et sans doute triviale intuition: le musée compte au nombre de nos institutions les plus caractéristiques qui organise l'exercice du regard en une déambulation aussi savamment orchestrée et porte à un tel degré de ritualisation le principe de l'exposition.

Comment engager la réflexion? Comment faire en sorte que se rejoignent, sans trop forcer la marche, les préoccupations qui sont les miennes et la question, si proche, si lointaine, du musée? En relisant d'abord, peut-être, un court texte que Paul Valéry a consacré au Problème des musées et où, spontanément et presque trop aisément, je retrouve une part de mes émotions familières. «Je n'aime pas trop les musées», écrivait-il en 1923. «Il y en a beaucoup d'admirables, il n'en est point de délicieux. Les idées de classement, de conservation et d'utilité publique, qui sont justes et claires, ont peu de rapport avec les délices.» Et d'ajouter, un peu plus loin: «Bientôt, je ne sais plus ce que je suis venu faire dans ces solitudes cirées, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école.» (Valéry, 1960, p. 1290-1291.)

On dira que les musées d'aujourd'hui n'ont plus guère à voir avec ceux des années vingt. Qu'aux solitudes cirées s'est substituée une foule toujours plus enthousiaste et aux amoncellements évoqués par Valéry un ordonnancement toujours mieux réfléchi des collections. Sans doute. Mais les mots par quoi le musée est défini – temple, salon, cimetière, école – ne restent-ils pas d'une pleine actualité? Et le malaise ou cette forme de regret ressentie par l'écrivain ne constitue-t-elle pas une part toujours vive de notre relation au musée? D'avoir un peu vécu en Italie, dans une ville elle-même statufiée au rang de musée, me convainc par ailleurs de l'inanité ou du relatif échec de notre idéal d'une démocratie visuelle où la culture, offerte au regard de chacun, serait devenue le bien de tous. Qui n'a vu, à Florence, ces groupes de visiteurs épuisés qui, du vieux pont médiéval à la cathédrale mal restaurée au XIX^e siècle, pensent trou-

ver dans le rite éreintant des vacances la Renaissance chimérique que leur ont promise les organisateurs de voyage? La Renaissance? On la trouverait plutôt au cloître des femmes de Brunelleschi, derrière les voûtes de la piazza Santissima Annunziata. Mais cet endroit n'est pas visité. Il tient pour lui seul et pour les enfants de la garderie qu'il accueille son aérienne perfection et l'orient de ses formes sans âge et presque sans racines. C'est la même chose à Paris, à Rome et partout ailleurs. Qu'on me comprenne bien : je ne veux d'aucune manière opposer à la plèbe des touristes l'aristocratie supposée des vrais esthètes ou, pire encore, des savants. Mais je ne peux me départir, en première et superficielle analyse, de l'idée que l'institution muséale emprisonne l'image plus qu'elle ne la libère. Elle en exalte l'écorce comme pour la mieux déposséder de sa profondeur et de son pouvoir. Le musée donne l'image à voir pour mieux la dissimuler et, parfois, presque pour l'éteindre.

L'image pourtant, en sa vraie dimension d'énigme, est comme un visage qui fascine et qui inquiète, qui appelle ou qui rejette, séduit, trahit, abandonne, interroge et récompense. Elle parle un langage dont les mots se sont absentés et restaure ainsi en sa virginité la possibilité de parler. La collection, certes, a ses vertus, didactiques, heuristiques ou esthétiques. Et rien de commun, dans nos musées d'aujourd'hui, avec les alignements austères ou les entassements d'autrefois. Tout y est préparé pour le plaisir sophistiqué de l'œil et l'apprentissage par le regard – niveaux d'érudition subtilement agencés – des significations jugées les plus importantes de notre culture. Mais rien n'enlève cependant, quoi qu'il en soit du perfectionnement des procédures d'exposition et des modalités d'explication, à cette étrange et irréductible mélancolie qui peut à tout moment saisir le visiteur et éveiller ses regrets.

On peut, sans tout à fait se départir de ces premières impressions, considérer sous un autre jour la question du musée. Extraordinaire en effet est le pouvoir de l'exposition, le geste à la fois simple et complexe de soumettre au regard d'autrui quelque chose dont on décide qu'il a valeur signifiante ou esthétique et d'instituer ainsi une relation singulière au visible qui transforme, organise et sans cesse réorganise l'exercice même du regard. Soyons-en assurés : une œuvre d'art, exposée dans des conditions nécessairement déterminées, ne révèle jamais le regard qui lui a donné naissance, le regard du peintre, du sculpteur, de l'artiste ; elle n'est pas témoin mais d'abord productrice du regard. Elle n'existe aux cimaises et dans les vitrines des musées – c'est là son être même et une part de son origine – qu'en cela qu'elle fait naître du visible, cette monnaie d'échange profondément culturelle qui transite par les yeux. Le musée est l'expression par excellence de cette forte évidence relevée par Gérard Genette (1997) que l'art n'existe que dans et par le regard d'autrui. Ou, pour emprunter encore aux mots de Valéry (1960, p. 1291) : « Je ne sais quoi d'insensé résulte de ce voisinage de visions mortes. Elles se jaloussent et se disputent le regard qui leur apporte l'existence. » (C'est moi qui souligne.)

Comme je l'ai d'abord fait, ou dans les termes plus heureux d'un grand écrivain, on peut se plaindre du processus de momification qui

semble à l'œuvre dans tout musée. Regretter – c'est-à-dire inventer – le temps par exemple plus pur et plus ingénu, plus «vrai», de «l'art magique» avec quoi Breton (1991) prétendait renouer. Mais on n'enjambe jamais à reculons l'abîme qui nous sépare du passé, où l'on ne fera jamais que deviner et reconstruire par les mots ce qui là nous était semblable ou dissemblable. L'exercice du regard est toujours contemporain, fût-il adressé aux œuvres d'un passé ou d'un ailleurs toujours configuré aux normes du présent et de l'ici. Le regret ou la frustration dont je témoignais en parlant du musée fait en somme partie intégrante de notre culture visuelle et révèle bien plutôt une part de la magie contemporaine du musée – sa longue histoire si intimement associée à l'éveil de notre modernité. L'informulable nostalgie qui m'habite en visitant tout musée – si commune que j'hésitais d'abord à l'évoquer – n'est-elle pas témoin d'une part essentielle de notre relation à l'art et au visible?

C'est cela sans doute qui fait sens en la présence des musées dans notre environnement quotidien: ce qui m'en éloigne, ce que j'y regrette, toujours déçu, au sortir de leurs salles, toujours insatisfait de n'avoir rencontré qu'à demi le regard, l'énergie, l'émotion d'autrui dont je vois le nom inscrit au bas de ses œuvres; et ce qui m'y ramène cependant, envoûté, ensorcelé par l'altière présence des tableaux, des sculptures, des objets savamment isolés et éclairés dans l'espace artificiel du musée. Artificiel? Bien entendu; mais l'artifice est le mode d'être de toute présence manifestée et, à dire vrai, on imagine mal une modalité d'exposition de l'œuvre d'art qui ne soit pas artificielle. Le regard lui-même est toujours «artificiel».

Mélancolie. On voudrait faire du musée autre chose: lieu de vie, d'expériences et de performances diverses. On a tenté dans ce but de lui donner d'autres noms (comme si d'être inspiré par les muses ne convenait plus), plus de souplesse et de fraîcheur, plus de vitesse également, de fugacité ou d'apparente fragilité – lieu de passage des tentatives et des expériences d'aujourd'hui. Mais la même nostalgie me prend à visiter les expositions d'art contemporain. Le musée, toujours, semble rattrapé par la profondeur de son histoire, c'est-à-dire par sa contemporanéité, par les codes d'exposition dont, parfois sans le vouloir ni le savoir, il ne cesse de reconstituer le cadre. Déroger à la règle, la déplacer, l'enrichir, la transgresser ou la questionner, c'est toujours, d'une certaine manière, s'y soumettre (Heinich, 1998). Quant aux volontés, tellement de mode aujourd'hui, de rendre plus vivante la pédagogie muséale en exploitant toutes les ressources du «multimédia», elles n'enlèvent rien, elles non plus, à ce sentiment imprégné de mélancolie qui m'envahit lorsque je franchis les portes du musée. Elles ne font qu'y ajouter, selon les cas, plus ou moins d'irritation, alors qu'elles babillent de trop pimpantes significations des œuvres ou des témoignages qui, vraiment, n'ont pas besoin qu'on les aide de cette manière là: on voit mourir des cultures entières, aujourd'hui, exposées avec quelle indécence et quelle violence aux lumières chromos de cette pédagogie de supermarché.

De facture classique ou plus moderne, voire d'avant-garde, artistique ou ethnographique, le musée semble toujours porter en lui cette part de mélancolie qu'il m'inspire et à quoi je ne parviens jamais à tout à fait me soustraire. Je m'en plaignais tantôt, évoquant Florence et ses musées: il est vrai que l'humeur sombre de la mélancolie éveille toujours de commodes acrimonies. Mais, une fois dépassées les trop faciles évidences, il apparaît que cette mélancolie est plus vaste – et plus lumineuse –, plus structurelle qu'il n'y paraît d'abord. Elle colle à la peau du musée, part vive de ce qui le fonde et le révèle, comme l'œuvre d'art, exposée au regard d'autrui, révèle toujours cette part d'absence qui la constitue et que le musée rend si étrangement présente. Toute œuvre exposée au musée, tout témoignage du présent, du passé ou de l'ailleurs isolé en cet espace singulier, en devient alors comme les sculptures minimalistes de Tony Smith à propos desquelles Georges Didi-Huberman (1992, p. 84) écrivait il y a quelques années: que sont-elles donc, sinon «des modernes tombeaux», «des restes meurtris et muets – mais proches, là, devant nous – d'une perte qui éloigne et qui fait de l'acte de voir un acte pour envisager l'absence».

Car le musée, en effet, est la figuration instituée – et instituant – du rapport au visible qui nous caractérise, la représentation de nos manières de voir et d'habiter le regard. Et ce n'est évidemment pas un hasard si l'histoire du musée – des premières grandes collections princières de la Renaissance aux musées publics de l'époque contemporaine en passant par les cabinets de curiosités du XVII^e siècle – correspond à une chronologie analogue à celle qui voit le lent avènement des conceptions modernes de la vision, de Brunelleschi à Galilée, d'Alberti à Kepler, à Descartes, Huygens, Locke, Newton, Diderot et tant d'autres à leur suite qui fondent en sa modernité le geste même, si commun, si particulier, qui consiste à poser son regard sur le monde (Havelange, 1998). Pas un hasard si le musée ne trouve à exister et à se développer que dans une culture visuelle dominée par la toute-puissance du sujet regardant et sa séparation radicale d'avec le monde, visible et objectif, qui lui fait face. Pas un hasard si l'invention du musée est à peu près contemporaine de celle du télescope! Et pas un hasard, non plus, si les mises en cause aujourd'hui de l'institution muséale, et les proliférantes tentatives de refondation qui s'en inspirent, sont contemporaines d'une sensibilité phénoménologique, de Merleau-Ponty (1964) à Varela (1993), soucieuse d'envisager à nouveaux frais la question de la vision.

Le sujet cartésien, solitaire et tout-puissant, regarde et maîtrise le monde du fond de sa solitude. Résonances brisées, accords perdus avec le monde en ses anciennes modalités d'existences solidaires et toujours conjuguées (Foucault, 1966). L'œil, qui était dans le monde, est maintenant hors du monde. L'œil, et l'esprit qui s'y conjoint, convoquent le monde au départ de cette position nouvelle d'extériorité. Il devient une machine «pour envisager l'absence», et pour ainsi amener à la présence quelque chose – le visible – qui infiniment se dérobe, se perd, et toujours s'absente. Comme – exactement comme – la part mêlée de présence et d'absence qui se donne à voir dans les salles des musées et l'irrécusable

mélancolie qui nous étreint et nous pousse à les visiter encore et encore. Le musée: miroir de notre œil.

Ainsi que l'œil lui-même, le musée à la fois suggère la présence et dit l'absence. Et comme aussi la photographie – pièces de musées, de collections, objets d'expositions publiques ou privées dans le musée intime dont chacun s'entoure. La photographie est la très puissante métaphore de notre relation au visible: chaque photo est un musée en miniature. Désigne avec quelle intensité le regard mélancolique et muséal qui nous caractérise. Roland Barthes l'a dit en d'autres termes, il n'y a pas si longtemps, dans la Chambre claire (1980). Et je sais maintenant, à regarder des photographies, à fréquenter des musées, que la mélancolie qui alors m'étreint est constitutive de mes enthousiasmes, qu'elle est au cœur le plus secret du monde que j'habite, présent, absent, ma culture et ce vertige indicible qui nous tient lieu d'existence¹.

C. H.

Maître de recherches au FNRS, Bruxelles