

Le musée et la spatialisation des sensations

Jihane Lagzouli
FLSH Marrakech, UCA Marrakech

Introduction

Au centre de chaque labyrinthe, le Minotaure attend une victime. Quand Thésée s'y est englouti, il s'est muni de son fil d'Ariane afin de mettre fin au crime et à son engouffrement. Cette légende cruciale dans l'Histoire de la Grèce antique est-elle susceptible d'être extrapolée dans l'espace du musée ? Ne peut-on pas dire que tout visiteur désire, d'une manière ou d'une autre, arriver à tuer son Minotaure ? La mort du monstre n'est-elle pas une mise à mort de la médiocrité du vécu que transcende la visite du musée ? André-Comte Sponville pense qu'« un vague ennui pourtant nous y accompagne, [et] nous donne envie de [...] fuir », suite peut-être à « l'admiration qui fatigue [ou à] la culture qui déçoit. »¹ Que serait le fil d'Ariane dans ce cas ? Est-ce le guide que l'on offre au début de la visite ou l'imagination qui trace le parcours du visiteur ? L'espace du musée, dans cette optique, devient un espace mythologique. S'il l'est, c'est parce qu'il est labyrinthique, sauf qu'un principe fondamental de l'espace dédaléen doit être précieusement pris en considération : il « [...] n'est pas un espace où l'on perd son chemin mais un espace où l'on se perd. »²

Cette hypothèse pourrait être vérifiée si l'on se fie à la distinction qu'établit Jean Davallon³ entre le musée espace synthétique et le musée espace labyrinthique. Ce qui distingue, selon lui, ces deux espaces, c'est que le premier est conditionné par la vision du concepteur de l'exposition et est, donc, soumis à l'agencement qu'il met en place. Quant au second, correspondant à notre lecture, il n'obéit pas à cette loi et implique le visiteur dans le processus de l'exposition. Cet espace, dit espace labyrinthique, « [...] n'existe qu'à travers la visite »⁴, c'est-à-dire via les pulsations vertigineuses de la promenade artistique dont la source réside dans un humanisme qui permet au visiteur de s'appartenir et de s'identifier à toutes les époques. Ce même humanisme trouble le visiteur et provoque chez lui un émerveillement sensoriel.

¹ André Comte-Sponville, *Dictionnaire philosophique*, PUF, Quadrige, Paris, 2013 p.614.

² Raphaël Celis, « Avant-propos », *Labyrinthe : parcours et éthiques*, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 1986, p.9.

³ Voir Jean Davallon, « Gestes de mise en exposition », *Claquemurer, pour aussi dire, tout l'univers : la mise en exposition*, Centre Georges Pompidou, coll. Alors, 10, 1986, pp.241-266.

⁴ Jean Davallon cité par Atsuko Kawashima et Hona Gottesdiener, « Accrochage et perception des œuvres », *Publics et Musées*, n°13, 1998, p.150.

I- L'architecture de l'espace de l'exposition

L'architecture labyrinthique n'est rien d'autre que la traduction de la spatialisation de l'enchantement des sensations. Dans le musée, conçu comme labyrinthe, il y a, certes, des chemins, mais ils ne sont certainement pas géographiques ; ils sont plutôt historiques. Ces couloirs sont les voies/pistes qui reconduiront le visiteur vers ses Minotaures. La course éperdue du récepteur s'achèvera dès le croisement de son regard avec l'œuvre. Si l'organisation du labyrinthe suscite le chaos et la perte, celle du musée l'accentue davantage en raison de la multiplication de ses perspectives. Paradoxalement, c'est exactement cette complexité qui enjolive le cadre et qui crée un sentiment de fascination chez le visiteur. On ne peut prétendre comprendre un musée que lorsqu'on se perd dans ses détails. Examinons, dans ce cas, la notion de parcours pour vérifier si le mouvement suit le cheminement d'une seule ou de plusieurs trajectoires.

De prime abord, en traitant de l'appropriation du visiteur de l'espace d'exposition, Sophie Mariani-Rousset aborde le parcours et le définit comme un lieu – physique – et un acte – *via* les actions et les interactions –. Elle estime qu'il est « à la croisée des chemins entre le visiteur et le concepteur : c'est *l'utilisation par l'un de l'espace organisé par l'autre*. »⁵ Sur la base de ce constat, en marchant, en consommant les objets exposés, en s'arrêtant pour fixer son attention sur l'œuvre, en inter-réagissant avec les autres explorateurs de l'espace muséal, le visiteur devient un producteur de sens qui lit, analyse, évalue et communique/converse son interprétation de l'exposition. On peut ajouter qu'il « [...] agit comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'ils a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. »⁶ Une mise en attention est à mettre entre le parcours imaginé et le parcours réalisé. Sophie Mariani-Rousset favorise le premier⁷ puisqu'il satisfait parfaitement ses aspirations. La correspondance de ces deux pistes donne lieu à un ravissement suscité par la coïncidence des horizons d'attente et du cheminement de la visite. Cependant, la perturbation, consciente ou inconsciente, du parcours ne ferait que sublimer davantage la réception. Obéir aux parcours proposés revient à condamner le visiteur à n'explorer qu'une certaine face de la représentation guidée par la vision du concepteur. Or, l'une des caractéristiques fondamentales du musée, conçu comme

⁵ Sophie Mariani-Rousset, « Espace public et publics d'expositions. Le parcours : une affaire à suivre » in *Espace urbain en méthodes*, Michèle Grosjean et J-P Thibaud dir., éd. Parenthèses, Coll. Eupalinos Marseille, 2001, p. 3.

⁶ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, cité par Ali Benmakhlouf, « *C'est de l'Art* ». *Tissage, design, cinéma, littérature*, DK Editions (Dar el Kitab), Casablanca, 2011, p.39.

⁷ Voir Sophie Mariani-Rousset, « Espace public et publics d'expositions. Le parcours : une affaire à suivre », *op.cit.*

labyrinthe, est de concevoir le visiteur comme le maître de l'espace et de ses mouvements, de lui octroyer ainsi le privilège de tracer l'itinéraire qui lui convient.

Tel l'Icare baudelairien, le visiteur qui croit avoir, dès l'entrée du musée, accès au secret de l'Art et de l'Histoire finit par comprendre que l'architecture médiale est là pour nuire à la simplicité de l'impression et donc pour l'initier à la complexité d'un parcours incertain. La beauté de la rencontre artistique est immédiatement remplacée par la poursuite de la beauté de la l'errance existentielle. Le visiteur, égaré dans l'espace muséal, semble dire : « En vain j'ai voulu de l'espace / trouver la fin et le milieu. »⁸ Le visiteur du musée, à l'image de la figure d'Icare baudelairien, devrait peut-être avouer que la rencontre est double : rencontre des arts et rencontre de l'espace muséal. La seconde conditionne la première. Parce que cet espace est labyrinthique, il serait inadéquat de prétendre le contourner. « En vain », dit l'Icare baudelairien. On ne peut pas vouloir de l'espace car c'est l'espace qui devrait nous vouloir.

II- Pour une « ikéalisation » de l'espace muséal

Le musée labyrinthique relève aussi d'un imaginaire qui l'impliquerait dans les architectures communément appelées « grandes surfaces » comme IKEA. Au sujet de ce gigantesque espace qu'on peut appeler musée du mobilier, l'espace labyrinthique est orné de pièces uniques. Si IKEA est un lieu profane où les œuvres peuvent être touchées et où se réalisent, pour Jean Baudrillard, « [les] activités consommatrices [comme] le flirt avec les objets, l'errance ludique et les possibilités combinatoires »⁹, le Louvre, lui, échappe à cette règle car il sacralise les objets qu'il expose sous prétexte d'une objectivité de la distance de ce que l'Histoire lui offre. L'exemple qui en témoigne est celui de la Joconde.

D'une part, l'allée à l'espace qui donne accès à *La Joconde* n'est pas facilitée par des raccourcis. Pourtant, le parcours demeure exempt d'obstacles parce que le tableau est délibérément placé dans une grande salle. C'est le lieu de l'exposition qui entre en contradiction avec les dimensions de l'œuvre. Quoique la simplicité de l'emplacement favorise une théâtralisation que nourrit le regard de la Joconde, le visiteur ne peut pas s'empêcher de se sentir pris par une sorte de stress psychologique. Ce désarroi semble être provoqué par le nombre démesuré des admirateurs du tableau.

⁸ Charles Baudelaire, « Les plaintes d'un Icare », *Les Fleurs du mal : L'intégrale*, Ed. Books on demand, Paris, 2018, p.146.

⁹ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Denoël, Folio essais, Malesherbes, 1970, p.21.

D'autre part, au sujet de *Guernica* de Pablo Picasso, en dépit des circonstances de sa production et de sa portée historique, ce n'est pas l'accès à l'œuvre qui rend sa visite emblématique, mais sa taille (une toile de 3.50m sur 8m) qui ne pourrait pas laisser le récepteur indifférent à l'événement qu'elle reprend violemment. Picasso peint le sentiment douloureux que la guerre a gravé dans sa mémoire plus que le massacre que cette même guerre a engendré. Le visiteur, quoiqu'il soit documenté à l'avance sur le contexte de sa genèse, sent de l'empathie et pour le peintre et pour les victimes des hostilités militaires : la mère pleurant son enfant, la femme apeurée, la femme piégée dans l'incendie, les soldats jetés par terre, *etc.* Claude Roy considère ce manifeste contre la guerre comme un *transformateur* d'émotions : « *Guernica*, c'était : Ce-qui-arrivait-aux-Espagnols-qui-arrivait-à-Picasso-qui-arrivait-au-spectateur. »¹⁰

Cependant, si on change de point de vue et de musée, on pourrait dire que le Musée Nationale de la Céramique de Safi a perdu une grande partie de son charme à cause de la simplicité de son architecture qui réduit l'Histoire du pays à un enchaînement simpliste de fragments d'histoires. Son aménagement risquerait d'introduire le visiteur dans la monotonie plutôt que de l'enchanter. Ne faudrait-il pas, peut-être, idéaliser ce musée dans le but de le transformer en un espace où s'aventure le désir d'un consommateur avide d'originalité ?

III- Le musée : de l'accueil des entrées aux détours des perspectives

Le musée est un milieu d'exposition de la production et de la réception. Autrement dit, c'est un espace de communication. Mais quel type de communication adopte-t-il ? Puisque les visiteurs sont toujours accompagnés d'un désir ardent de découverte, le musée devrait leur communiquer du plaisir : ravissement démesuré en présence de l'Histoire, du génie, de l'originalité,... une sorte de bien-être sublimé par l'architecture du lieu. Il suffit de souffrir légèrement d'une incapacité de localisation pour que ce plaisir soit récompensé par l'érotisation, par exemple, du regard lorsqu'il croise l'œuvre. Un travail de recomposition symbolique régit tout à coup le rapport du visiteur non pas à l'œuvre d'art, mais à l'art proprement dit. D'ailleurs, une extase sensorielle, moyennant l'effet qu'alimente la rencontre avec l'œuvre ciblée, contribue à l'enrichissement de l'expérience vécue et augmente, à son tour, la satisfaction de quelques attentes du visiteur.

Quant au Musée National du Bardo en Tunisie, si l'on désire examiner ses atouts, on pourrait commencer par l'évocation de son entrée : elle ressemble à un tunnel insinuant qui

¹⁰ Claude Roy, « *Guernica* » in *Raison présente*, n°3, 1967, p.42.

donne l'impression d'être au cœur d'une aventure en quête de trésor. Cette entrée, que nous pouvons appeler aussi, métaphoriquement, le *couloir du temps*, est ouverte sur d'autres couloirs conçus sous formes de tunnels annexes. Ceux-ci ressemblent à des raccourcis que seuls connaissent les complices du lieu. Il en résulte que le visiteur du musée devient un privilégié auquel le lieu confie son intimité.

Dans le Bardo, l'œuvre d'art, censée être accrochée au mur, dans la distance du regard, s'étale jusqu'au bout des pieds. On peut donner ici l'exemple d'une mosaïque ancienne collectée d'un site archéologique et qui décore la marche d'entrée. Cette conception de l'espace n'est nullement une désacralisation de l'œuvre d'art. Elle est surtout une invitation du visiteur à en faire partie, une implication des amateurs de l'archéologie dans le spectacle de l'Histoire. L'ambiance générale submerge le musée et ses invités. Quand ils soulèvent les yeux, ils voient des murs dotés de touches contemporaines où sont accrochées des œuvres d'art gigantesques, recueillies de sites archéologiques, ornées de cadres en marbre. Ce gigantisme permet aux visiteurs d'être pris au piège par le vertige de ce labyrinthe où il n'est pas évident, lors d'une première visite, de tomber facilement sur les issues de sortie. Dans ce même espace, le sol séculaire revivifie à la trace du temps. La conception de cet environnement fait en sorte que la modernité des murs, récemment restaurés, n'écrase pas la dimension archéologique de l'œuvre.

L'intérêt du plan d'un musée est de vulgariser le lieu c'est-à-dire de tracer les itinéraires en tenant compte de la perspective chronologique. Puis, en second lieu, il s'agit de mettre en évidence les thématiques qui ont motivées les choix des concepteurs du musée. Tout plan d'un musée reste vicieux. Il ne livre que la première dimension de l'espace. Seul le parcours réel dévoile le génie du lieu qui consiste en une théâtralisation et de la production et de la réception. L'une des œuvres majeures du Musée National du Bardo est *Thésée et le Minotaure*, qui reprend l'instant où Thésée s'apprête à décapiter le monstre. A l'exception de la nouvelle technologie téléphonique qui permet l'élargissement du champ de vision de la caméra, pour prendre en photo la fresque, il faudrait soit la découper en deux ou trois plans, soit sortir du couloir pour la prendre d'une manière oblique.

Les concepteurs qui ont conçu l'emplacement de l'œuvre d'art, pourquoi ont-ils imposé au visiteur une telle perspective ? Pourquoi semble-t-elle être interdite à l'objectif de l'appareil photographique ? La fragmentation de la fresque n'est-elle pas une fragmentation des sensations ? Parce que chaque prise d'un fragment nécessite une réception affective singulière. Ainsi, si l'on quitte le couloir pour la photographier, l'œuvre pourrait donner l'impression d'être fuyante. L'étroitesse du couloir éjecte le visiteur vers l'un des deux côtés,

gauche ou droit, c'est-à-dire l'oblige à se contenter d'un regard oblique au lieu d'être absorbé par le pouvoir magique de l'œuvre entière, fresque susceptible de susciter le jaillissement d'un autre type de labyrinthe, symbolique et philosophique. D'autre part, pourquoi ne pas dire que la fresque contribue à la conception du processus de son interprétation ? Sa disponibilité à la fragmentation n'est peut-être qu'une manière de dire à son récepteur qu'en dehors de son premier déchiffrement, elle est apte à engendrer d'autres lectures et à élargir son champ de vision.

IV- Murs opaques et trajectoires transparentes

Il faudrait peut-être imaginer la visite d'un musée comme une rencontre déconcertante parce que, fantastique et étrange, elle est semblable à la rencontre naufragée de Robinson Crusoé avec son île merveilleuse. Dans le musée, en dépit du silence du lieu et de son aura, tout est ardeur et effervescence. Le musée conçu comme labyrinthe est l'île où le visiteur devrait s'attendre à mener son propre naufrage. Force est de constater que « [...] ce sont d'abord les yeux qui font naufrage. Le vertige du regard y précède celui de l'esprit »¹¹. Ce naufrage est moins géographique qu'existential. La confrontation de certaines œuvres ouvre un débat sur la nature de l'homme, sa fragilité et sa propre conception de son être. Le visiteur est sur le chemin d'une étrangeté imposée par l'atmosphère exotique du lieu. Celle-ci pourrait constituer le passage vers sa solitude, une solitude avantageuse à l'exploration du musée.

En l'absence de meubles et en se contentant uniquement d'objets posés, en terme d'aménagement d'espace, la salle d'exposition devient transparente dans le sens où elle ne met en lumière que les œuvres d'arts. Buyng-Chul Han souligne, dans *La Société de transparence*, que « le projet héroïque de la transparence, consistant à déchirer tous les voiles, à tout mettre à la lumière, à chasser toute obscurité, débouche sur la violence. »¹² Il ne faut pas saisir cette violence comme une agression, mais plutôt l'appréhender dans le sens d'une prise de conscience du caractère paradoxal du lieu. Il exhibe des objets qui soustraient aux regards leurs secrets. Les charges sémantique et temporelle sont définies par les croisements des trajectoires voilées et dévoilées.

La trajectoire entre le regard et l'œuvre d'art n'est pas soumise à cette transparence. Si elle ne l'est pas, c'est qu'elle est dense et pleine de tentative de déchiffrement. Le musée piège le visiteur en l'impliquant dans un travail intellectuel, culturel et contemplatif qui ôte à l'espace d'exposition ses modalités d'accessibilité. Le musée devient dès lors un espace de

¹¹ Jacqueline Bellas., « Lectures au labyrinthe », *Littérature*, N°22, 1977, p.3.

¹² Byung-Chul Han, *La Société de transparence*, Puf, Paris, 2018, p.80.

paradoxes. Il est nécessaire de rappeler la contradiction interne des sens du mot « transparent » à laquelle Mazarine Pingeot fait allusion dans *La Dictature de la transparence*. En s'interrogeant sur la visibilité et l'invisibilité du transparent, elle avance que

la transparence induit donc en elle-même l'idée du caché, du secret, de l'invisible, alors qu'elle prétend par ailleurs dévoiler, porter à la lumière, mettre au grand jour. La transparence a des propriétés magiques, car dès lors qu'elle est vue elle s'évanouit. Son essence est de disparaître au regard.¹³

Elle ajoute que « sans cesse la notion de transparence oscille entre ces deux contraires qu'elle contient en elle, de façon simultanée : l'apparaître et le disparaître »¹⁴. Le sens s'efface au profit d'un identifiable bout de pierre ou d'un précieux fragment de toile.

Conclusion

L'architecture du musée en dit quelque chose que l'on ne saurait saisir sans le vertige qu'elle provoque. La beauté d'un musée ne réside pas dans l'accès à son milieu ou à sa fin, mais à l'enchantement que cette quête du milieu ou de la fin offre dans une sorte de miroitement des coins, des parcours, des couloirs et des imaginaires. C'est dans ce sens que les visiteurs du musée, à l'instar de l'Icare baudelairien, pourraient se sentir « [...] brûlé par l'amour du beau [...] ». ¹⁵ Comment peut-on donc être brûlé par le beau ? En se perdant partout dans le musée car comme, le pense Walter Benjamin,

[...] le beau n'est ni le voile ni le voilé, mais l'objet même sous le voile. Dévoilé, cet objet resterait indéfiniment inapparent. [...] Puisque le beau est la seule réalité qui puisse être essentiellement et voilante et voilée, c'est dans le mystère que réside le divin fondement ontologique de la beauté. ¹⁶

Arrivée au bout de cette réflexion, il semble que cette spatialisation est indispensable au percepteur pour l'absorption sensorielle de l'œuvre dans l'espace de son exposition. Perturbé, par les diverses émotions qui l'accompagnent tout au long de la visite, le visiteur fait lui-même, dès lors, partie intégrante de l'exposition en tant que sujet de curiosité.

Bibliographie

Livre

BAUDELAIRE, Charles, « Les plaintes d'un Icare », *Les Fleurs du mal : L'intégrale*, Ed. Books on demand, Paris, 2018.

BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation*, Denoël, Folio essais, Malesherbes, 1970.

¹³ Mazarine Pingeot, *La Dictature de la transparence*, Robert Laffont, Nouvelles mythologie, Paris, 2016, p.16.

¹⁴ Mazarine Pingeot, *Ibid.*, p.16.

¹⁵ Charles Baudelaire, « Les plaintes d'un Icare », *Les Fleurs du mal : L'intégrale*, *Op.cit.*, p.146

¹⁶ Walter Benjamin, « Les Affinités électives », in Mazarine Pingeot, *La Dictature de la transparence*, *Op.cit.*, p.177.

HAN, Byung-Chul, *La Société de transparence*, Paris, Puf, Quadrige, 2018.
PINGEOT, Mazarine, *La Dictature de la transparence*, Paris, Robert Laffont, Nouvelles mythologie, 2016.

Article de revue

BELLAS, Jacqueline, « Lectures au labyrinthe ». *Littérature*, Lectures au labyrinthe, N°22, 1977, pp.3-4.
KAWASHIMA, Atsuko et GOTTESDIENER, Hona, « Accrochage et perception des œuvres ». *Publics et Musées*, n°13, 1998, pp.149-173.
DAVALLON, Jean, « Gestes de mise en exposition ». *Claquemurer, pour aussi dire, tout l'univers : la mise en exposition*, Centre Georges Pompidou, coll. Alors, 10, 1986, pp.241-266.

Référence électronique

CELIS, Raphaël, « Avant-propos », dans *Labyrinthe : parcours et éthiques*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1986, pp.7-25.
COMTE-SPONVILLE, André, *Dictionnaire philosophique*, Paris, PUF, Quadrige, 2013. < <https://books.openedition.org/pusl/6354?lang=fr> >
MARIANI-ROUSSET, Sophie, « Espace public et publics d'expositions. Le parcours : une affaire à suivre » in *Espace urbain en méthodes*, Michèle Grosjean et J-P Thibaud dir., éd. Parenthèses, Coll. Eupalinos Marseille, 2001, pp.22-49. <<https://www.siclone.org/articles/espace-public.pdf>>
ROY, Claude, « Guernica ». *Raison présente*, n°3, 1967, p.42.
< https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1967_num_3_1_1181 >