



Le musée interpelle l'écriture de Claude Simon !

The museum challenges Claude Simon's writing!

Sinan ANZOU MANA¹

Université Félix Houphouët-Boigny | Côte d'Ivoire
asdezoum@yahoo.fr

Résumé : *Quelques textes de Claude Simon traversés par le motif du musée ont servi à l'étude. Est-ce parce que le romancier accorde de l'importance à la mémoire ? Il estime en effet qu'« [il n'y a] pas de littérature sans mémoire » et donne à ses diégèses une espèce de forme muséale. Chez lui, le musée est pourtant perçu de manière dichotomique : classique, il semble être enrobé de spiritualité, sans expérience vivante avec le visiteur ; contemporain, il est plus expressif et plus enclin à une forme d'interaction qui interpelle le visiteur. La configuration oxymorique du musée, que présente l'œuvre simonienne, permet de réfléchir sur les motifs narratifs de l'admiration et ceux du mépris de l'institution muséale.*

Mots-clés : Roman, musée, muséophobie, muséophilie, muséographie

Abstract : *A number of Claude Simon's texts, in which the theme of the museum runs through the text, were used for the study. Is it because the novelist attaches importance to memory? He believes that 'there is no literature without memory', and gives his diegesis a kind of museum-like form. In his work, however, the museum is perceived in a dichotomous way: classically, it seems to be cloaked in spirituality, with no living experience of the visitor; contemporary, it is more expressive and more inclined to a form of interaction that engages the visitor. The oxymoronic configuration of the museum presented by Simone's work allows us to reflect on the narrative motifs of admiration and those of contempt for the museum institution.*

Keywords: Novel, museum, museophobia, museophilia, museography



L'œuvre romanesque² de Claude Simon, riche en motifs variés, accorde une place de choix à la mémoire. Celle-ci est perçue comme un élément constitutif de l'acte littéraire : « [il n'y a] pas de littérature sans mémoire » (Simon, 2012 : 101). Son propos aborde le rôle crucial du passé, des souvenirs et des récits personnels dans son approche scripturale.

¹ Auteur correspondant : SINAN ANZOU MANA | asdezoum@yahoo.fr

² Les références des ouvrages de Claude Simon utilisées dans cette contribution proviennent principalement des éditions numériques EPUB et PDF, à l'exception de quelques titres disponibles uniquement en version papier.

Parmi les motifs récurrents qui alimentent sa réflexion sur la mémoire, celui du musée se distingue particulièrement. Dans certains de ses textes, l'écrivain donne à la structure narrative une forme suggestive des espaces muséaux, véritables lieux de conservation du passé et de mise en scène de l'histoire. Cette approche sensorielle de l'expérience muséale permet d'explorer les diverses représentations du musée présentes dans son œuvre, lesquelles, il convient de le noter, se révèlent paradoxales. D'une part, le musée classique se présente comme un espace figé, solennel et spirituel, souvent éloigné de l'expérience vivante du visiteur. D'autre part, le musée contemporain se veut interactif et dynamique, où la participation du spectateur devient un élément central. Cette dichotomie, prise entre une vision statique et une autre plutôt dynamique de l'institution muséale, traduit une tension créatrice qui nourrit l'écriture simonienne. Ce contraste soulève ainsi une question fondamentale :

En quoi l'expérience muséale, appréhendée à travers cette double perspective, structure-t-elle l'œuvre de l'écrivain ? L'analyse vise à saisir en quoi l'écriture simonienne intègre l'expérience perceptive du musée. Le postulat de départ est que Simon se sert de cette dichotomie muséale comme un moyen d'organiser son propre rapport à l'histoire et à l'art, résonnant ainsi avec ses réflexions plus vastes sur la mémoire. L'étude se décline de trois manières : premièrement, nous analysons la relation mise entre l'écriture et le musée dans l'œuvre simonienne, deuxièmement, nous examinons la vision muséophobique, et nous consacrons l'approche muséophile à la dernière partie que l'écrivain affectionne et associe à la conception du musée, en fonction de sa nature classique ou moderne.

1. Le musée : au présent de l'écriture

À travers son parcours, Claude Simon a eu l'opportunité d'explorer les collections de nombreux musées à travers le monde. En automne 1968, il a visité le Musée d'Art moderne à New York, où il a pu admirer des œuvres de Rauschenberg³ et de Nevelson⁴, parmi d'autres artistes. Sa passion pour les musées s'est concrétisée lors d'un entretien avec L. Dällenbach : « Je l'ai vu à l'occasion d'un voyage, tout à fait fortuitement, au musée de Cologne. [...] Les peintres ont ce formidable avantage de pouvoir présenter (ou si tu préfères : 'faire parler') en même temps une quantité de choses et de les harmoniser » (Dällenbach, 1987 : 180-181).

De telles découvertes ont eu un impact profond sur sa production littéraire, comme le montrent ses œuvres, notamment *Histoire* et *Orion aveugle*. Le premier illustre, dans sa conception formelle, ce que Herrmann Gauthier et ses collaborateurs qualifient de « musée portatif en guise de livre » (Herrmann, Reymond, & Vallos, 2008 : 13). Ce texte met en avant une triple mise en abyme de l'univers muséal. Tout d'abord, au niveau de la structure formelle du roman, la similarité avec les musées contemporains est frappante.

³ Quelques-unes de ses œuvres figurent parmi les illustrations d'*Orion aveugle* : *Charlène* (1954, Stedelijk Museum, Amsterdam, p. 16-17 et p. 49) et *Canyon* (1959, Sonnabend Collection, New York, p. 59). Simon évoque également : *Factum II* (1957, Museum of Modern Art, New York) et *Odalisque* (1955-1958, Museum Ludwig, Cologne).

⁴ Son montage « *Cathédrale du ciel* » (1958, Museum of Modern art, New York) figure dans *Orion aveugle*, aux pages 130-131.

Le récit présente différentes collections, comprenant notamment des objets iconiques, des sculptures, et d'autres œuvres. Ces éléments artistiques, présents en abondance, constituent l'architecture fondamentale du projet scriptural de ce texte. Ensuite, la maison ancestrale, assimilable à un musée classique avec ses nombreux portraits accrochés aux murs, plonge le narrateur ainsi que le lecteur dans une ambiance immersive et spectrale, jouant ainsi un rôle essentiel dans la mise en abyme de l'espace muséal au sein du récit :

[...] à la place des tableaux décrochés, des mélancoliques paysages, des portraits d'ancêtres morts eux aussi depuis longtemps [...] tandis que je m'avançais pénétrais dans cet univers d'ombres immobiles, le cercle de vieilles reines rigides et geignardes, l'assemblée des formes noires et embijoutés posées sur des fauteuils de satin jonquille [...] les pendants d'oreilles les cadres dorés des tableaux, les portraits d'ancêtres [...] venant à ma rencontre [...] découvrant l'un ou l'autre des tableaux qui, dans leurs lourdes dorures semblaient participer par leur immobilité, leur permanence, de cette funèbre et mélancolique solennité (Simon, 1967 : 24-25).

On peut relever plusieurs analogies entre le cadre domestique du narrateur et l'espace muséal traditionnel. En premier lieu, cette maison familiale est ornée de tableaux et de portraits d'ancêtres, ce qui évoque l'atmosphère d'un musée classique. Ces portraits ancestraux, pouvant être considérés comme des œuvres d'art, contribuent à instaurer une ambiance chargée d'imaginations, de souvenirs et de réminiscences. Les tableaux accrochés aux murs de la maison, par leur immobilité et leur pérennité, dégagent une solennité empreinte de mélancolie qui rappelle ceux exposés dans les musées, figés dans le temps et l'espace, témoignant d'un passé révolu. En second lieu, une atmosphère de méditation imprègne les lieux : la description de la maison, dominée par des ombres immobiles, des formes sombres et des portraits d'ancêtres, évoque une atmosphère de réflexion comparable à celle des salles de musées, où les visiteurs sont incités à contempler les œuvres dans un calme apaisant. En troisième lieu, la patrimonialisation de la maison ancestrale du narrateur crée des liens étroits avec celle du musée : les portraits d'ancêtres et les collections de nobles ou de personnalités éminentes présents dans cet héritage familial témoignent de la volonté des aïeuls du narrateur de conserver et de transmettre à la postérité. En revenant à l'œuvre romanesque de Simon, à l'image de la femme-guide dans *La Corde raide* (Simon, 1947 : 5), le narrateur d'Histoire endosse le rôle de guide touristique au sein de sa maison ancestrale, permettant ainsi au lecteur d'explorer les différentes collections d'objets d'art. Ainsi, le lecteur est plongé dans une expérience similaire à celle d'une visite muséale, même si l'espace qui s'offre à lui est virtuel. Tout comme un passager qui admire le paysage depuis un véhicule, le lecteur de *Histoire* découvre au fil des pages une multitude d'œuvres d'art et d'artefacts textuels : tableaux, portraits, photographies, affiches, médailles, billets de banque et monnaies, parmi d'autres. Le deuxième ouvrage cité en exemple, *Orion aveugle*, s'inspire, selon l'auteur, d'une réflexion déclenchée par les caractéristiques du grand tableau de Robert Rauschenberg intitulé « Charlène », lors de sa visite au Stedelijk Museum d'Amsterdam :

Mon dernier livre [*Orion aveugle*] est né de la considération (j'emploie ce mot plutôt que celui de méditation, chargé par l'usage de significations plus ou moins religieuses ou philosophiques) des propriétés du grand tableau de Robert Rauschenberg intitulé Charlène qui se trouve au Stedelijk Museum d'Amsterdam (Simon, 2006 : 1195).

De manière similaire, les protagonistes de l'œuvre romanesque de Simon s'inscrivent dans cette dynamique : de *La Corde raide* au *Jardin des Plantes*, la figure du visiteur de musée, à divers niveaux, s'ancre dans les méandres des récits.

Ainsi, le narrateur de *La Corde raide* engage constamment une réflexion approfondie sur l'expérience esthétique et la perception de l'art dans les musées, l'auteur écrit :

C'est pour cela qu'on voit tant de regrettables peintures et que les musées d'Europe présentent tous, à première vue, cet aspect insipide et ennuyeux. Quand vous pénétrez dans un musée quelconque, en France, en Angleterre ou en Italie, vous ne voyez d'abord que des centaines de mètres de murs sur lesquels sont accrochées des figures d'hommes [...] J'ai toujours ressenti comme une sorte de malaise en pénétrant dans ces endroits. [...] Je suppose que c'est pour cela que tant de gens ont cet air catastrophé dans les musées. Il faut aller à Athènes, au musée des Archaïques de l'Acropole, ou à la galerie Tétrakoff à Moscou, ou encore au Musée de l'Art Catalan à Barcelone si l'on veut entrer tout de suite dans le plaisir (Simon, 1947 : 10).

Tant chez l'auteur que chez ses protagonistes, le musée n'est pas simplement perçu comme un espace favorisant des rencontres discrètes ou un lieu de détente, ni comme un simple endroit à visiter pour passer le temps. Au contraire, l'univers muséal est appréhendé d'après Rémi Labrusse, qui le définit comme un « Corps de pratiques sociales et de discours » (2016 : 68).

2. D'une approche muséophobique de la conception classique

Examinons attentivement l'extrait de *La Corde raide* mentionné précédemment, qui se présente comme un passage programmatique de l'ensemble de l'œuvre simonienne concernant la question du musée. Le narrateur y formule d'abord une critique incisive de l'expérience muséale traditionnelle et conventionnelle en Europe, notamment en France, en Angleterre et en Italie. Il commence cette dénonciation par une observation concernant la présentation des œuvres dans ces musées, les qualifiant de lieux où l'art est exposé de manière impersonnelle et monotone. Les descriptions des murs couverts de tableaux et des figures stéréotypées représentent une uniformité terne et sans éclat. Par la suite, il évoque le sentiment inhérent à ce type de musées : une sensation de répulsion. L'atmosphère y est solennelle et oppressante, avec un espace imprégné de couleurs dominantes et d'une texture rappelant l'huile. Ce contraste souligne l'aspect désagréable de l'environnement muséal par rapport au potentiel plaisir que peuvent offrir les œuvres d'art elles-mêmes, mettant en exergue l'identité du musée traditionnel, conforme à l'étymologie grecque *mouseïon*. Le protagoniste se retrouve en effet confronté à un lieu qui reflète davantage un sanctuaire, où les portraits enfermés rappellent la Renaissance et les objets exposés ramènent au souvenir l'idée grecque d'un « temple dédié aux muses ». Selon le narrateur d'*Orion aveugle*, ce type de musée ressemble davantage à un columbarium :

Les cadres dorés des tableaux se reflètent dans le plancher ciré, miroitant, de la salle du musée. Ils entourent des rectangles sombres où, la tête en bas, les fantômes de héros, d'évêques et de femmes sortant de bain se distinguent vaguement, mêlés aux silhouettes verticales des visiteurs debout sur leurs doubles renversés. Les héros, les saints, les déesses, les doges aux camails bordés de fourrure et les baigneuses sont immobilisés dans des postures violentes, extatiques, hautaines ou voluptueuses. Figés dans leur course, leur méditation ou leurs gestes inachevés, les corps musculeux, les ermites squelettiques, les calmes Hollandaises ou les formes éclatantes des modèles montmartrois se matérialisent hors du temps dans un affrontement entre la lumière et les ombres. Condamnés à des combats sans victoire, des prières sans réponse, des méditations sans issue et des ablutions toujours recommencées ils répondent silencieusement à l'interrogation des visiteurs par des signes énigmatiques (Simon, 1970 : 109).

Il commence par décrire l'aspect physique de la salle, mettant en avant le luxe et le prestige de l'espace muséal, qui confèrent à l'atmosphère une aura presque irréaliste.

Ensuite, il se penche sur les œuvres exposées, toutes représentant des figures mythiques ou historiques, figées dans le temps. Il dénonce également une certaine vanité associée à l'existence de ces personnages révolus. Pour le narrateur, cela soulève des questions existentielles concernant le sens de la vie, la quête de transcendance et les limites de la condition humaine, des thématiques qui traversent les époques depuis les origines de l'humanité. Il souligne enfin l'interaction silencieuse entre les visiteurs du musée et les œuvres elles-mêmes, celles-ci répondant aux interrogations des spectateurs par des « signes énigmatiques », favorisant ainsi l'émergence de l'interprétation et de la réflexion individuelles. Cette observation du narrateur indique l'implication active du spectateur dans la construction du sens artistique, illustrant ainsi l'expérience subjective de l'appréciation de l'art.

À la lumière de ce qui précède, nous remarquons que la réaction du protagoniste-visiteur peut être considérée comme muséophobe : le musée suscite davantage de crainte que d'intérêt. Son expression alarmée et son inconfort témoignent clairement du choc ressenti dans ce lieu probablement inconnu, entouré d'œuvres d'art et de personnes inattendues. Il s'opère ainsi un glissement subtil de l'image du visiteur non averti à celle du visiteur muséophobe :

C'est pour cela qu'on voit tant de regrettables peintures et que les musées d'Europe présentent tous, à première vue, cet aspect insipide et ennuyeux. Quand vous pénétrez dans un musée quelconque, en France, en Angleterre ou en Italie, vous ne voyez d'abord que des centaines de mètres de murs sur lesquels sont accrochées des figures d'hommes [...] J'ai toujours ressenti comme une sorte de malaise en pénétrant dans ces endroits. [...] Je suppose que c'est pour cela que tant de gens ont cet air catastrophé dans les musées (Simon, 1947 : 10).

Cette représentation du muséophobe est également couplée à celle de critique d'art. Le protagoniste-visiteur manifeste ses compétences, faisant preuve d'esprit critique similaire à celui d'un historien de l'art :

En principe, la forme qui traduit schématiquement, ou si l'on préfère d'une façon significative, essentielle, le contour d'un visage vu de face est un ovale. Lorsqu'un peintre français - n'importe lequel, Poussin, Corot ou La Fresnaye - veut dessiner ainsi un visage, il fera un ovale, mais qui tendra plutôt à ressembler à un rectangle aux coins arrondis et au milieu il dessinera un T à angles droits pour le nez et les sourcils. Un Italien tracera un ovale parfait, légèrement ovoïde, d'un trait parfaitement élégant. Par contre, si c'est un Flamand, l'ovale sera étranglé en son milieu et donnera une image un peu analogue au trou d'une serrure, là où on enfonce la clef et, s'il se laisse emporter par son tempérament, un huit. Quant à l'Espagnol, ce sera n'importe quoi, un losange, un triangle, une forme brisée, excepté un ovale (Simon, 1947 : 97-98).

Il démontre ici une connaissance approfondie des principes artistiques, usant d'un vocabulaire technique spécifique en se référant à des peintres renommés tels que Poussin, Corot et La Fresnaye. De plus, il maîtrise de l'évolution des styles artistiques. Le ton analytique et descriptif tutoie celui d'un discours académique ou historique sur l'art, mettant en évidence sa volonté de décomposer les éléments visuels des artefacts afin d'en expliquer les significations et les origines. Son approche est comparable à celle d'un historien de l'art lors de l'analyse d'une œuvre ou d'un mouvement artistique. Les différents courants artistiques insinuent la crise moderne de la représentation, voire son rôle en tant que principe organisateur du monde. Cette problématique se révèle particulièrement dans *Le Jardin des Plantes* à travers une comparaison :

On découvrirait toute la campagne on aurait dit un de ces plans en relief en carton reconstitution d'un champ de bataille comme on en voit dans certains musées avec des boqueteaux en coton vert foncé sauf que ces genres de plans sont en général poussiéreux grisâtres alors que tout le paysage était comme verni jade vert anglais émeraude (Simon, 1997 : 42).

La comparaison, prise entre le paysage décrit et le musée vise l'aspect artificiel et figé du paysage, même s'il déborde de vie et de couleurs. Le narrateur décrit l'idée d'une mise en scène, d'une représentation statique de la réalité (,) en assimilant la campagne à un plan en relief de carton (,) semblable à ceux des musées illustrant des champs de bataille. Le narrateur de *Histoire* les qualifie d'« artistiquement représentés dans les musées » (Simon, 1967 : 123). Cette comparaison illustre le contraste entre la nature vivante et la représentation statique souvent terne que l'on trouve dans les musées (,) incitant à une réflexion sur la perception et la représentation de la réalité, ainsi que sur la capacité de l'art à capturer la richesse et la complexité du monde réel.

Dans *Orion aveugle*, la critique se prolonge à travers la tridimensionnalité : « La curieuse disposition des nuages vient encore confirmer au visiteur du musée qu'il ne contemple pas un spectacle à trois dimensions » (Simon, 1970 : 129). En somme, les représentations au musée sont décrites comme « [...] Une dérisoire parodie, une dérisoire réplique de tous les Persée, les Goliath, les Léonidas, la cohorte des guerriers figés dans les bitumeuses peintures [...] » (Simon, 1969 : 96). Le narrateur de *La Corde raide* ne remet pas en question cette perspective de l'art moderne, comme le confirme sa remarque : « Je vis ainsi qu'après l'époque des archaïques et des primitifs, il y avait eu beaucoup de truquage dans la peinture » (Simon, 1947 : 64-67). Au-delà de son aspect architectural, la réticence envers les musées se manifeste dans la perception du narrateur-visiteur à l'égard des collections, qu'il juge tristes et monotones. Les portraits de qualité douteuse, disposés conventionnellement, reflètent, ce qu'André Gob et Raymond Montpetit désignent par « accrochage académique » (Gob & Montpetit, 2010 : 13-19). L'uniformité des collections et la nature inquiétante des objets, ajoutées à l'atmosphère lugubre des bâtiments, confèrent au musée une apparence à la fois effrayante et funèbre : « Il existe au musée de l'Ermitage un mannequin de cire grandeur nature représentant Pierre le Grand [...] Il se dégage de l'ensemble quelque chose de terrifiant » (Simon, 1997 : 285).

Selon McLuhan, le musée peut être qualifié de médium froid, se réchauffant par l'interaction avec les vivants. Cette désincarnation, comme l'explique Philippe Dubé⁵, a rendu les artefacts inaccessibles aux visiteurs, les transformant du coup en êtres artificiels : se positionnant à la fois comme sujets et objets de leurs propres visites, ils deviennent des acteurs dans une *comédie humaine*⁶, agissant devant des *êtres-œuvres*⁷ qui semblent les observer sans émotion ni attention. Cette configuration muséale pousse le narrateur-visiteur de *Le Jardin des Plantes* (Simon, 1997 : 56) à prêter une attention accrue aux autres visiteurs plutôt qu'aux œuvres d'art, observant leurs comportements et gestes. En effet, ceux-ci tendent souvent à refléter les caractéristiques des objets exposés et de l'environnement muséal lui-même, affichant un aspect mystérieux avec des traits distinctifs et, parfois, adoptant un comportement enfantin, ce qui crée un contraste saisissant avec la tranquillité générale du lieu. Finalement, les extraits précités font ressortir une forme de muséophobie dans l'œuvre de Simon. À travers ses narrateurs, l'auteur semble dénoncer l'attitude arrogante de l'époque classique envers le patrimoine (,) tout en plaidant pour une révision du rôle de l'art et des musées dans la société contemporaine, afin de favoriser une appréciation esthétique libre et ouverte.

⁵ Selon Philippe Dubé : « (...) isoler les artefacts de leurs lieux d'origine [et à priver] ainsi le visiteur de précieux éléments d'explication, sinon de délectation » (Dubé, 2011 : 87).

⁶ Nous nous inspirons de cette formule d'Honoré Balzac pour soutenir l'argument de Rémi Labrusse : « [...] les visiteurs se retrouvent déréalisés par leur immersion dans cet espace incertain, oscillant entre promesse de vie et impression de mort » (Labrusse, 2016 : 73).

⁷ Selon Labrusse : « [...] c'est que les œuvres d'art sont assimilables à des êtres vivants (...) La faute, ou plutôt le *crime* du musée, c'est alors de les *tuer* [...] » (Labrusse, 2016 : 73).

3. Vers une approche muséophile de la conception moderne du musée ?

Dans l'extrait programmatique de *La Corde raide* analysé précédemment, le narrateur mentionne également des alternatives plus satisfaisantes. Confronté à une expérience décevante des musées traditionnels, il suggère des destinations permettant un accès plus rapide au plaisir esthétique, des lieux où l'appréciation de l'art se fait immédiatement, sans l'ennui des musées classiques : « Il faut aller à Athènes, au musée des Archaiques de l'Acropole, ou à la galerie Tétriakoff à Moscou, ou encore au Musée de l'Art Catalan à Barcelone si l'on veut entrer tout de suite dans le plaisir » (Simon, 1947 : 10).

L'extrait peut être interprété doublement : l'architecture des édifices et les collections qu'ils abritent. D'une part, les musées mentionnés sont renommés pour leurs collections exceptionnelles : par exemple, celui des « Archaiques de l'Acropole » à « Athènes », célèbre pour ses sculptures archaïques grecques, ses frises et ses œuvres d'art qui incarnent la perfection esthétique et la beauté classique de l'art grec ancien. Quant à La « Galerie Trétiakov à Moscou » est connue pour sa vaste collection d'art russe, allant des icônes religieuses médiévales aux œuvres modernistes du début du XX^{ème} siècle, offrant ainsi un panorama riche de l'histoire de l'art russe. De même, le « Musée de l'Art Catalan (MNAC) à Barcelone » présente une collection diversifiée qui inclut des œuvres allant de l'art roman au baroque, en passant par des pièces gothiques, retraçant ainsi l'évolution artistique en Catalogne et au-delà. D'autre part, l'extrait semble également faire allusion à l'architecture des édifices : les bâtiments de ces musées sont eux-mêmes des chefs-d'œuvre architecturaux. Celui d'Athènes, situé à proximité de l'Acropole, est conçu pour s'harmoniser avec l'architecture environnante, offrant des espaces lumineux et ouverts qui mettent en valeur les sculptures antiques. En ce qui concerne celui de Moscou, l'édifice historique représente un exemple significatif de l'architecture russe du XIX^{ème} siècle, offrant un cadre majestueux et symbolique pour les œuvres d'art qu'il abrite. Enfin, le musée de Barcelone, situé dans le Palais National de Montjuïc, construit pour l'Exposition internationale de 1929, est un exemple impressionnant d'architecture éclectique et néo-baroque, avec des intérieurs grandioses et des vues panoramiques sur la ville.

L'architecture marque-t-elle la fin du musée classique ? Assurément, de nouveaux enjeux émergents pour lesquels l'architecture joue un rôle crucial. C'est intentionnellement que le narrateur de *La Corde raide* a critiqué celle des musées traditionnels. L'évolution de l'architecture des musées contemporains semble indiquer la fin de cette ère classique, avec des conceptions audacieuses, des matériaux modernes et une intégration harmonieuse à leur environnement. En effet, la prospérité actuelle des musées contemporains témoigne de l'importance des volumes, de la lumière, des matériaux et des couleurs du contenant ; en somme, l'architecture muséale jouera désormais un rôle essentiel dans l'avenir des musées. Cette évolution reflète un changement dans la manière dont les institutions muséales conçoivent leur rôle dans la société, notamment en cherchant à engager pleinement le public, tant sur le plan émotionnel qu'intellectuel.

Il est évident que les transformations survenues dans l'univers muséal ont profondément influencé l'avenir de la muséologie. Longtemps centrée sur l'objet, celle-ci a évolué vers une dimension conceptuelle, offrant des perspectives variées, que Jean Davallon qualifie de « muséologie de point de vue » (Davallon, 1999 : 249).

Il est donc possible de soutenir que la conception et l'évolution architecturales des musées contemporains rompent avec les conventions des musées classiques. Par ailleurs, en ce qui concerne l'aménagement intérieur du musée, toutes les priorités semblent avoir été révisées en faveur du visiteur/consommateur. Le dispositif, mis en place, ne se limite plus à une simple expographie de l'objet (collection de vitrines) ou à des séquences associant objets et médias explicatifs (idée), ni même à des segments de l'exposition ou à l'exposition dans son ensemble (point de vue), mais englobe l'ensemble des fonctions du musée, tels que l'exposition, la boutique, la cafétéria, les vestiaires et les parkings, etc. Dans cette perspective, on pourrait introduire la notion de « muséographie de passage », un terme cher à Walter Benjamin, pour résumer cette approche plus globale, intégrant la réflexion expographique à la déambulation du visiteur. Celle-ci ne débute ni ne se termine dans l'enceinte muséale, mais s'étend à la ville. Cette promenade invite parfois à s'arrêter pour découvrir une œuvre, s'intéresser à une installation ou contempler un panorama urbain, entre autres.

Bien que l'on puisse se réjouir du statut d'iconicité acquis par le musée sur le plan architectural, il est indéniable que cette métamorphose entraîne une transformation radicale des rapports de force au sein de l'institution muséale. L'architecture, se dirigeant vers une technicité accrue, fait émerger des enjeux économiques progressifs significatifs, surpassant largement les financements culturels habituels et renforçant le poids du musée dans les négociations. Depuis l'époque classique, où l'objet et l'idée prédominaient, façonnant ainsi le rôle du conservateur et du muséologue, il est évident que dans une perspective dominée par des enjeux urbanistiques, économiques, et même diplomatiques, les collections et le personnel muséal seront désormais relégués au second plan. En effet, ce sont principalement l'investisseur et l'architecte qui conçoivent la structure du musée, la considérant comme une entité attractive et fédératrice. Quoique cette approche soit iconique, elle n'est certainement pas muséologique, du moins dans son sens classique.

En définitive, la visite de musées contemporains propose une double expérience esthétique : celle des œuvres d'art et celle des espaces architecturaux qui les mettent en valeur. Cette combinaison engendre un environnement où le plaisir visuel et intellectuel est à la fois immédiat et complet. Ainsi, en opposition avec le début de l'extrait, la figure du narrateur, passionné de musées et muséophile, se révèle dans ce passage :

En regardant Cézanne, j'éprouvais bien une certaine qualité de plaisir différente de ce que je ressentais à regarder Goya ou Tintoret, mais de la même façon dont mon plaisir était différent selon que j'étais en présence d'un tableau d'un de ces peintres ou de n'importe quel autre des peintres que j'aimais (Simon, 1947 : 64-65).

Les différents indices textuels mettent en évidence le comportement du narrateur, qui se positionne comme un historien de l'art. Tout d'abord, sa présence dans un musée indique son immersion dans un espace consacré à l'art et à l'appréciation esthétique, à l'instar d'un historien de l'art analysant des œuvres dans un musée ou une galerie. De plus, sa démarche d'évaluateur esthétique se manifeste à travers la description de son expérience visuelle et émotionnelle en réaction aux œuvres d'art. Cette introspection sur les sensations éprouvées par le narrateur face aux tableaux fait écho au travail analytique d'un historien de l'art, qui interprète les œuvres en prenant en compte de leur esthétique et leur impact émotionnel.

Par ailleurs, sa tendance à comparer les peintres ou à analyser les styles et les techniques des artistes illustrent une approche typique dans le domaine de l'histoire de l'art. Enfin, sa réflexion sur l'évolution de ses goûts évoque la démarche réflexive d'un historien de l'art qui examine les changements dans les perceptions esthétiques au fil du temps. Il est à remarquer qu'en intégrant ces éléments, le narrateur adopte une perspective d'appréciation et d'analyse esthétique. Les œuvres exposées dans les musées contemporains lui procurent une satisfaction immédiate et un plaisir indéniable. Chaque tableau observé devient une source inattendue de réflexions profondes sur la philosophie de l'art et ses grands thèmes. Dans ce cadre contemporain, le narrateur se sent à l'aise, où l'art se manifeste de manière plus expressive, au sens où l'entend Sylvia Girel :

[Un] art en train de se faire, observateur de la réalité actuelle, et en phase avec cette réalité, aussi bien dans les thèmes que dans les structures de production. Un art à la fois présent et prospectif. (...) des œuvres plastiques (au sens large) qui font preuve de préoccupations actuelles tant au niveau du sens que des matériaux (Girel, 2000, p. 39).

Dans ce type de musée, les artefacts sont perçus dans leur présence matérielle, dans leur *être-là*, favorisant ainsi les interactions entre l'architecture, les œuvres et les visiteurs. Cette approche novatrice propose une expérience directe, détachée de toute connaissance préalable sur l'origine ou l'histoire des artefacts. Selon Philippe Dubé, les musées contemporains fonctionnent comme des « Lieux de coupure, de séparation, de césure, lieu de mise à distance pour saisir la réalité telle qu'elle nous est offerte à voir » (Dubé, 2011 : 80). Dans cet environnement stimulant, le narrateur-visiteur se laisse entraîner par le musée, le considérant comme un espace favorable à la méditation artistique, intellectuelle et philosophique.

Conclusion

L'approche perceptive de l'expérience muséale dans l'œuvre de Claude Simon révèle une tension créatrice profondément ancrée dans sa conception de la mémoire et de l'écriture. En intégrant dans ses récits une structure diégétique qui évoque l'espace muséal, Simon ne se limite pas à aborder la mémoire, il la matérialise, offrant ainsi au lecteur une expérience littéraire comparable à celle d'une visite au musée. Une nouvelle muséographie textuelle se dessine ainsi à travers ses récits. Comme l'affirme Jean-Marie Kouakou,

[...] Le roman [simonien] (art du temps) se donne à lire comme s'il s'agissait d'une exposition (art de l'espace et de la vue). Du coup, le lecteur se trouve transmuté en sa fonction : il devient un spectateur d'œuvres adressées à sa vue (comme s'il s'agissait d'un tableau de peinture. [...]) Et en définitive, au-delà de l'immédiateté de l'objet donné à voir donc, une représentation se met en place, car elle est adressée, a priori, à l'œil (Kouakou, 2010 : 118).

Dans ses romans, le musée se déploie sous deux aspects dichotomiques : d'une part, il est classique, figé dans une spiritualité et une contemplation statiques ; d'autre part, il est contemporain, plus vivant et participatif, favorisant l'interaction entre l'œuvre et son public. Cette dualité donne à voir la complexité de la relation que Simon entretient avec le temps, la mémoire et l'art. D'une part, la muséophobie reflète une méfiance envers la conservation rigide du passé, perçue comme une déconnexion de la vie et du présent. D'autre part, la muséophilie manifeste une fascination pour un musée réinventé, où les œuvres d'art et les souvenirs prennent sens grâce à l'engagement du spectateur.

En structurant son écriture autour de cet oxymore, Simon invite ses lecteurs à réévaluer la place de la mémoire et de l'art dans la société, interrogeant sans cesse leur capacité à demeurer vivants et pertinents. Ainsi, l'étude, si hâtive soit-elle, a montré que l'expérience muséale, qu'elle soit classique ou contemporaine, permet d'appréhender la dynamique de l'écriture simonienne. L'œuvre romanesque de l'écrivain, à l'image du musée, requiert une participation active du lecteur afin de déchiffrer les multiples strates de sens de l'Histoire et de l'histoire, rendant hommage à la complexité et à la richesse de la mémoire humaine. De même, tout comme le musée contemporain ouvre de nouvelles perspectives en remettant en question les conventions des expositions traditionnelles et en offrant un environnement d'exploration riche et varié, le roman simonien propose également un accès à une richesse de connaissances, d'émotions et de réflexions qui transcendent le formalisme ricardolien, favorisant incontestablement l'émergence de perspectives postmodernes.

Références bibliographiques

Les œuvres de Claude Simon

- SIMON C., *La corde raide*, Paris, Minuit, 1947.
 -, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967.
 -, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969.
 -, *Orion aveugle*, Genève, Skira, 1970.
 -, *Les Corps conducteurs*, Paris, Minuit, 1971.
 -, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997.
 -, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2006.
 -, *Quatre conférences*, Paris, Minuit, 2012.

Ouvrages critiques

- BENJAMIN W. 1993. *Paris, capitale du XIXe siècle, Le Livre des Passages*, Paris, Cerf.
 -. 2013. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot.
 -
 DÄLLENBACH L. 1988. *Claude Simon*, Paris, Seuil.
 DAVALLON J. 1999. *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan.
 GAUTHIER H. & FABRICE R. (dirs). 2008. *Art conceptuel : Une entologie*, Arles, Mix.
 GIREL S. 2000. *La réception des arts visuels contemporains dans les années 90*, Thèse de doctorat, Emmanuel Pedler (dir.), Paris, Ehes.
 KOUAKOU J.-M. 2010. *Les représentations dans les fictions littéraires, Tome 1 : Théories et analyses*, Paris, L'Harmattan.

Webographie

- DUBÉ P. 2011. « Le musée dans ses états gazeux, vu sous l'angle de deux concepts : muséalité et communalité », *Sociétés* 2011/4 (n° 114), Lyon, Sciences Po, p. 79-93. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2011-4-page-79.htm> Consulté le 29/04/2024.
 GOB A., & MONTPETIT R. (dirs). 2010. « Introduction » dans *Culture & Musées. La (r)évolution des musées d'art*, n° 16, Paris, Actes du Sud, p. 13-19. URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1557 Consulté le 4.05.2024.
 LABRUSSE R. 2016. « Muséophobies. Pour une histoire du musée du point de vue de ses contempteurs » dans *Armand Colin « Romantisme » /3 n° 173*, Paris, Armand Colin, p. 68-78. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2016-3-page-68.htm> Consulté le 07.05.2024.