

Transparence et musée ? « Corpus » ou l'économie d'un système de visualisation

Sonia Floriant *

*Musée Nicéphore-Niépce de la photographie (Chalon-sur-Saône)
& Laboratoire sur l'image, les médiations et le sensible (LIMSIC)*

Qu'on le veuille ou non, le musée comme institution patrimoniale n'est pas le lieu de la transparence. Ses objets (œuvre d'art, photographie notamment) cultivent une forme d'opacité. Si la signature par l'auteur atteste de sa présence dans l'objet, elle le libère surtout de toute explication. L'objet, abandonné par l'auteur au musée devient un objet de communication, cependant complexe, car une médiation doit être opérée pour faciliter sa réception par le public. La difficulté à circonscrire l'objet anonyme et à le montrer n'est pas rééquilibrée lorsque l'auteur est identifié et a signé : la connaissance des circonstances de production et de la biographie de l'auteur ne crée pas de transparence à cause de la maîtrise supposée des codes et des lieux. La volonté patrimoniale est loin de se réaliser pleinement dans la supposée neutralité du point de vue du conservateur et du système d'accrochage. L'idéal révolutionnaire des origines (démocratisation et transparence) présidant à l'invention des musées et déterminant leur forme actuelle, a abouti sur une culture savante du patrimoine. Aujourd'hui, toute volonté de dévoilement ou d'une autre médiation ne peut venir que de praticiens situés en hors-champ, cultivant le palimpseste et l'intertextualité, proclamant la mort de l'auteur, au sein d'une Sémiotique sympathique voire d'une Science de la communication mécaniciste.¹

Quand le discours de l'Histoire de l'Art s'édifie au XIX^e siècle, il se fait sur la base de la délectation et de l'édification (musée / université) avec, au XX^e siècle, l'idée d'une ouverture aux autres champs des Sciences humaines et techniques. Cette Histoire de l'Art, universitaire et muséale, va alors s'orienter autour de deux fonctions, didactique et esthétique, avec une tension entre la connaissance érudite et la délectation visuelle. Tension liée au processus global de démocratisation et aux contradictions originelles : l'idéal révolutionnaire au moment de l'édification des

* floriant.sonia@wanadoo.fr

¹ L'italique sert à souligner le caractère péjoratif des termes tel qu'amené par son auteur dans l'article dont ils sont extraits. Hormis pour Sciences de la communication « mécaniciste » que nous rajoutons pour compléter le tableau tracé. Khin, Christophe, 2003 : p.8. « Auteur d'exposition : l'accrocheur accroché ». *Art press* n° 294 (rubrique « Opinion »).

premières collections et l'idéal colonial ¹ qui l'a suivi, du musée comme construction d'une identité nationale, religieuse, ethnique voire comme instrument de l'assimilation des peuples dans les colonies.

La forme actuelle des musées français oscille entre Humanité et Nation ², l'idéal de démocratisation et de transparence est ramené à d'un côté, les "connaisseurs" privilégiant une histoire factuelle et encyclopédiste et de l'autre, les partisans d'une approche pluridisciplinaire avec l'Histoire de l'Art comme terrain plus vaste d'investigation.

Dans la réalité, face aux discours et aux mises en scène axés autour de l'auteur, du vintage (la pièce rare) voire d'un accrochage élégant et froid, peu de musées travaillent sur l'idée d'une nouvelle économie autour de ses pièces de collection. Dans le mouvement inverse à l'élaboration de cette Histoire de l'Art muséale et universitaire, rares sont les musées, les conservateurs et les historiens à se nourrir véritablement de ces autres recherches disciplinaires autour de *leurs* objets.

Quelles sont les propositions que nous formulons en tant que chercheuse en Sciences du langage et actons aujourd'hui au Musée Nicéphore-Niépce de la photographie ?

1. Confiscation / occultation générale

Pourquoi les musées ne sont-ils pas les lieux de la transparence ? Derrière la notion très noble et humaniste de patrimoine constitué pour la postérité, hors du secret, de la thésaurisation ou de l'intérêt privé du collectionneur, du marchand, chaque musée est obligé de confisquer.

Les musées sont fondamentalement appelés à gérer des collections donc de la quantité (stockage, traitement, repérage dans le stock et importance des réserves sur les salles d'exposition) et sa complexité (valorisation, diffusion partielle, ponctuelle des images / objets complexes du stock et contraintes physiques des lieux). Le travail de valorisation et de médiation que sont l'inventaire, la conservation, la restauration, les études historiques, iconographique (écriture de notices) et les expositions, est entrepris en prévision d'une restitution au public à un moment ou à un autre de la vie du musée. Mais cette restitution n'est jamais totale, elle se veut forcément partielle et partielle.

Comment se définit généralement le choix d'une exposition ? Quels sont les critères retenus pour présenter quelques objets au milieu d'un ensemble de collections complexe, touffu et généralement important ?

¹ Apparition des musées dans cette période marquée par la Troisième République française (et les colonies).

² *Visio* n° 4, 2000. « Construire l'Histoire de l'art aux 19^e et 20^e siècles : entre l'université et le musée ».

Le conservateur, sûr de sa culture, impose ses choix, rarement explicités, et une esthétique, rarement transparente. Mais l'on sait que ceux-ci relèvent du goût, de l'Histoire de l'Art, de la fréquentation de l'œuvre, d'une expertise muséographique directement héritée de la fin du XIX^e siècle (l'art de la notice). La mise en scène autour des objets et les discours accompagnateurs ne sont transparents qu'à un petit nombre de gens maîtrisant les codes. La confiscation prend aussi allure de sélection sociale. Pourtant, dès les origines, contre les intérêts privés (aussi contre le goût de l'amateur), le conservateur est apparu comme le gestionnaire scrupuleux des fonds, des collections.

La confiscation va même jusqu'à l'occultation car il y a des objets qui, d'office, ne sont pas exposés ou très rarement (les anonymes, les images abîmées par le temps ou que toute manipulation rendrait fragiles, les images des "seconds couteaux") ou alors dans des conditions minimales (salle feutrée, peu éclairée des cabinets de dessins dans les musées de beaux-arts), etc.

Quant à l'accès au reste du stock, non exposé et mis en réserves¹, celui-ci se restreint généralement à l'équipe de l'inventaire.

2. *Compensation et nouveaux médias*

Tout montrer a-t-il un sens quand on connaît les limites physiques des lieux, même dans le cas de figure des immenses musées américains ou anglais ? Les nouveaux médias de communication que sont les bases de données sur les collections, consultables à distance sur le net ou in situ sur des bornes interactives, permettent-elles vraiment de compenser et de réduire la confiscation ? Non.

Si elles facilitent la gestion, le repérage des collections (en interne) et leur consultation à distance par le public extérieur, là encore, la totalité du stock et des données qui y sont liées (biographiques, iconographiques) ne peut être restituée. Mettre en ligne ce genre de données muséales supposerait aussi de régler les images et leurs usages.

En outre, il ne peut y avoir transparence à cause de l'imperfection technique actuelle de ces bases et de leur mode de consultation par tri, aussi parce qu'il faudrait élaborer des modes de questionnement sophistiqués, croisant des informations complexes et multiples pour s'y retrouver aisément dans le stock ou pour accéder à un type d'image en particulier. On comprend l'inefficacité de tels outils à interrogation textuelle, quand le sujet recherche, au-delà d'images d'auteur, des images *thématiques* mettant en scène par exemple des vaches de type les montbéliardes ?

¹ La répartition entre salles d'exposition et réserves est de 1/4 en termes de superficie.

Les recherches en reconnaissance des formes et en intelligence artificielle résoudront peut-être la question de la description des objets de musée à travers des outils facilitant la consultation par le public et autorisant la formulation de ce genre de demande. Après tout, la consultation généralisée à toute une base pourrait aussi prendre la forme de celles déjà en ligne (Corbis, Getty Images), tout en étant muséale, experte, patrimoniale et désintéressée.

Mais ces études voire même ces bases consultables à distance n'apporteront pas de réponse à l'idéal de transparence : mise à disposition totale ou exposition de quelques images, avec la transparence des critères d'organisation de la restitution ou celle des critères de sélection, par le conservateur.

Les discours et les dispositifs de médiation autour des objets de musée sont à notre avis liés. Dans les pratiques en usage, le discours érudit ou *l'impartialité* savante du conservateur (auteurs, chefs d'oeuvre) a favorisé et continue de favoriser un type d'accrochage (classique) et de public (à capital culturel et économique fort).

L'enjeu de la transparence dans les musées porterait de manière fondamentale sur ces dispositifs et discours qui doivent favoriser la rencontre entre des objets complexes et le public (en l'absence signifiée des auteurs, qu'il y ait signature ou non, auteurs identifiés, attributions d'auteurs ou anonymat).

Ces dispositifs peuvent être des outils très sophistiqués (les technologies de l'immersion virtuelle), apportant de réelles solutions de compensation, de restitution.

3. Les intentions muséographiques de « Corpus »

C'est en ce sens que nous œuvrons au sein de notre recherche sur la notion de "collection de musée" et aujourd'hui, pour le compte du Musée Niépce, sur la collection de Bernard Lamarche-Vadel, un corpus de 1 700 images.

L'une des pistes explorées est la restitution organisée d'une collection dans sa quasi-globalité, en direct et de manière immédiate (mouvements d'analyse et de restitution simultanés), sous la forme d'un spectacle intelligible s'adressant au spectateur comme un sujet actif, responsable et contemporain. Celui-ci peut assister à une expérience positive, participante avec les images, avec la collection.

La Collection Lamarche-Vadel nous sert de test pour poursuivre nos réflexions sur une nouvelle muséographie, sur l'idée qu'il faut "réinterpréter", réviser la notion de collection et réduire la confiscation. Comment ? En rendant compte de la totalité d'une collection en particulier à défaut de restituer tout le stock (les collections d'un musée) et en

organisant le sens autour d'une perception visuelle, formelle des images ; en restituant au spectateur sa compétence visuelle.

Il ne s'agit pas pour cela de prendre en compte le mode de classement et de reconnaissance en place dans tous les musées : les courants d'influence, les chefs d'œuvre, le genre, la technique etc. ; mais bien de fonder une nouvelle description qui amène sur de nouvelles situations d'accrochage et par conséquent, de réception par le public.

Dans la méthode, « Corpus » implique la numérisation des collections. Le corpus d'analyse est un corpus d'images numérisées qui vont faire l'objet d'une description avant un traitement statistique. L'image numérisée est définie comme un nouveau procès de représentation. Elle n'est pas décrite en fonction des critères de son original (l'image photographique) mais en fonction de ses paramètres internes, les couleurs-lumières rouge, vert et bleu. Celles-ci tiennent lieu de nouvelles variables.

L'intérêt du recours statistique (méthodes et logiciels statistiques) tient lui dans la possibilité de traiter de gros corpus et leur complexité (action humainement inconcevable) ou de montrer la cohérence entre les images d'un ensemble, d'aboutir sur une classification et de pouvoir la restituer.

De tout temps, l'humain, pour gérer son stock de nourriture ou aujourd'hui d'images, a eu besoin / a encore besoin de classer, ranger, classifier. C'est un mode de rapport au monde auquel nous ne pouvons échapper dans nos sociétés modernes, de plus en plus complexes.

Après traitement statistique, la collection n'apparaît plus comme un ensemble d'images mais de classes d'images qui se font écho, s'opposent. Toutes les images d'une classe sont dotées de traits communs. La classe statistique crée un contexte organisé de lecture, de réception possible pour le public. Telles sont les ouvertures statistiques. C'est dans ce second temps seulement que nous réactivons l'image photographique à laquelle réfère l'image numérisée, que les images dans les classes retrouvent une réalité physique. Mais cette deuxième analyse est sémiotique comme les intentions de départ. Elle va faire émerger les relations entre chaque image d'une classe pour construire le sens ou une proposition de sens. Le sémioticien se situe généralement du côté du locuteur moyen. Ce que nous allons faire émerger, le spectateur sera en mesure aussi de le percevoir.

Concrètement, quand il voit une image de la collection, il n'est plus supposé la considérer strictement / uniquement comme un échantillon de l'Histoire de l'art, de l'Histoire de la photographie – histoire qu'il ne maîtrise pas ou ne possède pas forcément –, mais pouvoir la considérer comme un élément attaché à une classe. Tout l'effort qui lui est demandé est de chercher à comprendre comment les associations se font dans les classes.

Le système n'aboutit pas en effet sur des classes bien distinctes de genre (portrait d'un côté, paysage de l'autre) ou de technique (d'un côté les monochrome, de l'autre la couleur), etc. Dans une même classe,

coexistent forcément des portraits avec des paysages ou des nus, etc. Tout se mêle.

Le spectateur va s'apercevoir, par exemple, que des choses qui coexistent ensemble et ne relèvent pas du portrait, sont traitées comme telles dans la répartition des formes, des zones d'ombre, le rapport à la centralité, etc. Il va se rendre compte dans d'autres classes mettant en jeu de manière évidente le portrait qu'il y a beaucoup d'images d'un même artiste et peut-être ainsi comprendre la notion de série, etc. Les images sont légendées, seule entorse à notre volonté de neutraliser le système de référence.

Les relations visuelles que peut observer le public jouent sur une intelligence visuelle et sur la perception de l'image comme une surface d'inscription. Regarder, c'est tenter de comprendre des effets triviaux en surface entre images d'une classes, entre classes. Kandinsky parle d'espace de représentation figural ou « *plan originel* ». Le spectateur doit entrer dans chaque image d'une classe pour faire cet effort-là d'analyse. Il peut aussi dépasser ce contexte d'organisation/de lecture et faire son propre parcours ; s'en saisir et s'en dessaisir voire décider d'aller plus loin. Le système doit créer du désir.

Suffisamment ouvert, cet agencement dynamique laisse à la fois du jeu aux œuvres, aux spectateurs et offre de nouvelles pistes muséographiques au conservateur. Il questionne également le spectateur cultivé habitué à voir de l'art ou de la photographie, accrochés et d'une certaine manière.

La méthode relève du bricolage intellectuel et de l'invention.

4. Un spectacle intelligible et économique

Le basculement de l'ensemble de nos procédures (les résultats statistiques ou les classes) ¹ dans un dispositif en 3 dimensions vient parachever « Corpus » et son idéal de transparence.

¹ Ce basculement est possible car la statistique possède son langage de représentation. Les résultats apparaissent sous la forme d'un "nuage de points statistiques" déjà exploitable. Les techniques et les logiciels statistiques sont des outils de restitution, de visualisation et de spatialisation des données (les classes) dans un espace d'organisation dit factoriel, proposant de les voir dans un univers en 3D. Grâce à une reprogrammation efficace et intelligente par les ingénieurs du virtuel (techniques et logiciels adaptés), il a été donné de restituer la réalité iconique de ces points statistiques, d'obtenir une visualisation plus conforme aux images et bien sûr, de disposer de toutes les potentialités virtuelles en termes d'interactions.

Les technologies innovantes liées à l'immersion 3D permettent en effet techniquement et virtuellement :

- de rendre compte du vertige, du caractère océanique des ensembles ou des éléments disparates qui forment les collections de musée,
- d'abolir les contingences spatiales, les limites physiques des lieux réels (du musée), c'est-à-dire en permettant de montrer le stock peut-être plus facilement car montré autrement,
- de retravailler sur les idéaux des origines révolutionnaires des musées (une transmission libre des savoirs, un accès immédiat aux images, une *pédagogie* sans confiscation), de replacer le spectateur au centre de la visite de musée.

Il nous semble aussi qu'entre l'activisme révolutionnaire des origines des musées et les préoccupations actuelles (numérisation du patrimoine, émergence de nouvelles formes de culture numérique), se retrouve la même fascination pour l'immédiateté (les choses qui arrivent tout de suite ou quasiment en direct) et la transparence (les choses doivent être vues et connues de tous voire sans intermédiaire identifiable).

Ainsi, ces techniques nous offrent la possibilité de donner corps, de réaliser cet idéal de transparence et les concepts accompagnateurs engagés au sein des Sciences du langage (sémiotique visuelle, sémiotique de la réception) et de rendre une méthodologie, entièrement expérimentale et déjà bien outillée, opératoire.¹

Nous sommes arrivés avec des installations résultant directement de cette recherche, « Corpus1000 »², dernière en date et la plus aboutie actuellement, à un objet-spectacle intelligible pour tous, presque indépendant, « *auto-médié* » et capable de faire sens car une forme de totalité³ est là pour le spectateur, l'engage et le sollicite. La proposition est ternaire :

- lui donner des pistes pour comprendre la collection comme un réseau formel, visuel de correspondances entre images ; comme un corps doté de ramifications entre images,
- lui permettre d'y construire aussi son propre parcours de lecture, sa propre réalité de la collection,

¹ Voir en bibliographie, la thèse sur la collection du Musée Léon-Dierx de La Réunion ou « CorpusDierx » qui a permis de fonder une approche théorique et méthodologique, de cerner les enjeux conceptuels, d'élaborer une méthode potentiellement opératoire (réalisable) et généralisable à d'autres corpus.

² « CorpusDierx », 2002

³ À défaut du stock entier lui est amenée une collection particulière dans sa globalité. Ce que nous sommes arrivés à faire avec 1 000 images de la Collection Lamarche-Vadel est possible sur sa totalité (1 700 images). En fervents utilisateurs des techniques statistiques, 100 ou 1 000 sont des échantillons représentatifs.

- tout en lui faisant vivre une expérience où il va avoir la sensation de présence des images, de la collection ; où il va faire corps avec celle-ci.

Formellement, « Corpus » est un spectacle. Spatialement il se donne à voir dans un espace de projection (vidéoprojection), sur une toile de 4 x 3 m (version maximale), avec borne de pilotage ou dans le dispositif technique du virtuel/MoVE ¹, avec immersion totale du spectateur.

Visuellement, il rappelle le fonctionnement d'une constellation : à la place des étoiles et amas d'étoiles, il y a des images constituées en classes, projetées dans la même ligne de vue, sur un même plan. Une image a priori proche d'une autre image n'appartiendra pas pour autant à la même classe. Et les classes elles-mêmes pourront être proches et se ressembler ou s'opposer.

Ce plan est une sphère (avec une 3^e dimension, notion de perspective ou de distance ²), le spectateur en est le centre et le pilote. Celui-ci se rend davantage compte de cette immersion dans la version lourde du MoVE car il n'a plus à faire l'effort de conceptualisation puisqu'il fait corps avec le « Corpus ».

Ce spectacle met en place une situation inédite d'exposition pour le public, la simultanéité des deux projections (versions légère et lourde) et la proximité d'images originales (grands formats de la Collection Lamarche-Vadel, accompagnés de cartels d'exposition, de biographies des artistes).

La question de la transparence, par conséquent celle de la confiscation initiale dans les musées, ne peut se régler qu'en pensant et élaborant un système économique de restitution (d'organisation de la restitution), qui inclut traitement (numérique, statistique) ; analyse (statistique, sémiotique) ; visualisation (factorielle et virtuelle) ; abolition de l'espace-musée et nouveau plan d'occupation (espace de projection) ; nouvelle relation au public (compétence visuelle restituée, médiation invisible), entre objets et spectateur (immersion suggérée ou totale), au corps / corpus ; nouvelle perception visuelle, spatiale et cognitive pour le spectateur, le conservateur, etc.

Réinjecter de la transparence au musée suppose de repenser les objets, l'espace, la relation au public ainsi que les outils grand public à disposition (Internet). À terme, cette proposition virtuelle, de projection

¹ Immersion dans le MoVE, structure physique de la 3D (salle immersive de réalité virtuelle). Cet équipement, baptisé le MoVETM (*Modular Virtual Environment*), est un système re-configurable unique en France.

² La comparaison entretenue ici avec les données de l'astronomie peut être approfondie. Voir dans le dictionnaire le sens de "sphère céleste". L'espace factoriel de la statistique peut être vu comme un espace sphérique céleste : on parle souvent de nuages de points statistiques.

d'une collection dans sa globalité sera livrable sur le site du Musée Niépce.

C'est en faisant du « Corpus » un système de signes voire de codes mathématiques, en procédant par sa réduction (image numérisée, image virtuelle), que nous le maîtrisons. La réduction est une condition nécessaire de la représentation, de la connaissance, de la communication.

L'expérimentation virtuelle ne modifie que notre connaissance mais guidés par ces connaissances nouvelles, nous pouvons envisager d'autres interactions avec le corpus original, multiplier les angles de lecture et ouvrir le regard du spectateur. Finalité sémiotique de toutes nos recherches : le monde du sens humain est intelligible, nous pouvons le saisir de manière organisée et rationnelle, en le reformulant (reformulations sémiotique et statistique, retransposition virtuelle), de manière explicite et généralisable.

6. Détournements économiques

Mais dans « Corpus », la notion d'économie doit aussi être rapprochée des réflexions de Marie-José Mondzain ¹ sur l'image patristique qu'elle étend à l'image dans nos sociétés contemporaines (concept d'*oikonomia*). L'économie patristique, trinitaire, au-delà de l'acceptation du Christ lui-même et de la totalité du plan incarnationnel, c'est l'idée de gérer le visible et l'invisible, le visible et le lisible. C'est l'idée moderne d'un dispositif plastique et pédagogique, immédiatement accessible, avec l'empire du regard et de la vision qui prend sens dans « *Qu'est-ce que la chair d'une image et qu'est-ce qui prend corps dans le regard que nous portons sur elle ?* » ²

C'est l'idée aussi d'une ruse avec l'image (image de Dieu) comme modalité "foudroyante". Dans « Corpus », nulle ruse mais des détournements qui participent à l'économie du système de visualisation. La description statistique ne se fait pas sur ses sujets de prédilection (population, objets archéologiques) et au moyen de variables physiques, réelles mais sur des images de musée, en ayant recours à leur substitut numérique (image numérisée) et à leurs variables descriptives de couleur-lumière qui sont des données chiffrées. De la même manière, le spectacle virtuel n'est pas celui attendu, à usage ludique ou à valeur de test de produits avant commercialisation. Car malgré le trouble créé, se laisse percevoir une organisation qui questionne le public, lui donne le vertige, lui permet de comprendre ce qu'est peut-être la photographie (un multiple), un musée de la Photographie et les enjeux de nouvelles formes d'exposition, de situation de réception. De la même manière, se trouve dépassée la problématique

¹ Mondzain, Marie-José, 1996 : p. 19. *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Seuil, 299 pages.

² Mondzain, *op. cit.*, p.215.

de la photographie comme art et du rapport au réel de l'image photographique.

En outre, la haute définition de la numérisation a permis de constater que l'image numérisée peut être aujourd'hui plus précise que l'image réelle : les images de l'artiste Gallier dans la collection Lamarche-Vadel sont des nus à peine perceptibles sur le papier car l'artiste joue de tons sur tons. Le nu est supposé mais le détail du corps qui est photographié ne devient visible que dans l'image numérisée. "Virtuel" est finalement à prendre au sens de ce qui est en puissance dans le réel, de ce qui est situé entre notre perception (ce qu'elle suscite, provoque) et la réalité hors de nous (le monde, les objets du monde).

7. Idéal de transparence et résistance des images

« Corpus » comme spectacle intelligible et économique se situe du côté de l'utopie réalisée, celle de la restitution de la quantité et de la complexité. Sur l'utopie de la transparence, nous tendons vers une autre Histoire de l'Art, vers une autre Histoire de la Photographie, une histoire qui peut essayer d'être proche du spectateur contemporain, fonctionnant autour du désir et de l'intimité comme formes réalisante et potentielle du savoir (Valéry), autour d'un « *gai savoir* » (Nietzsche), d'un regard rapproché, hors contexte et anachronique (opposé à celui de l'historien de l'art qui prend soin de se tenir à l'écart des œuvres ¹). Ce qui suppose la réécriture des objets, des lieux, la construction d'un nouveau discours et l'invention d'un nouveau dispositif.

Cette Histoire est partagée par le commanditaire principal, le conservateur du Musée Nicéphore-Niépce : « *Point d'économie sans spectacle du monde, avec toute sa complexité et ses contradictions. L'économie n'est pas là pour résoudre les apparentes contradictions, mais pour maintenir l'axe du spectacle visible avec celui du mystère [...]* ». ²

Une fois balisée et restituée entièrement la collection, celle-ci en particulier, qu'aura-t-on prouvé ?

- C'est possible (utopie réalisée et réalisante pour tous)
- La proposition est finalement infime, modeste au regard du stock du Musée Niépce (3 millions d'images, 2 000 appareils) et de son Objet, la photographie comme multiple.
- Il ne suffit pas de tout voir et de tout montrer pour que s'épuise la définition de l'image et de la visibilité.

¹ Arasse, Daniel, 1999 : p. 284-289. « La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art ». *Peut-on apprendre à voir*. Paris : l'image et l'École nationale supérieure des beaux-arts, 380 pages.

² Mondzain, *op. cit.*, p.54.

- « Une seule chose importe – celle qui se dérobe, infiniment, indéfiniment, à l'analyse –, ce rien, ce reste, cette décimale extrême ». Nous voici prémunis contre la tentation de l'exhaustivité et de l'éternité. ¹
- Cela ne sert peut-être à rien. On n'y voit rien (ou à peine plus) mais ce rien, ce n'est pas rien. ²
- « *Qui pourrait se vanter [...] de produire l'instrument critique à la fois compétent et adapté aux plus modernes productions de l'iconicité ? Nous bricolons entre l'émerveillement et l'anxiété, entre les révolutions techniques et la soif inassouvie de révolution.* » ³

Bibliographie

- Arnheim, Rudolf, 1976. *La pensée visuelle*. Paris : Flammarion, 354 pages.
- Benzecri, Jean-Pierre, 1982. *Histoire et préhistoire de l'analyse des données*. Paris : Dunod, 159 pages.
- Cadoz, Claude, 1994. *Les réalités virtuelles*. Paris : Flammarion, 125 pages.
- Cheval, François, Girardot, Jean-Jacques, Floriant Sonia, 1997 : 35-51. « Strates et regards croisés : méthodes et outils informatiques pour la muséographie ». 8^e *Actes de la SFSIC*. Paris, 303 pages.
- Deotte, Jean-Louis, 1993. *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris : L'Harmattan, 443 pages.
- Floriant, Sonia, 2002. *La collection de musée comme objet sémiotique*. La Réunion, la collection du Musée Léon-Dierx. Thèse en Sciences du langage. Université de Franche-Comté, Besançon, 461 pages.
- Greimas, Algirdas-Julien et Courtès Joseph, 1993. *Sémiotique*. Paris : Hachette Livre, 454 pages.
- Hjelmslev, Louis, 1996. *Prologomènes à une théorie du langage*. Paris : Minuit.
- Jauss, Hans-Robert, 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 305 pages.
- Pomian, Krzysztof, 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris : Gallimard, 364 pages.
- Poulot, Dominique, 1997. *Musée, nation, patrimoine*. Paris : Gallimard, 406 pages.
- Rastier, François. *Les fondations de la sémiotique et le problème du texte*.
<http://www.msh-paris.fr/texto>. Questions sur les *Prologomènes à une théorie du langage* de Louis Hjelmslev.
- Roque, Georges, 1997. *Art et Science de la couleur*. Paris : J. Chambon, 474 pages.

¹ Jean-Claude Coquet, citant Valéry (*La Quête du sens*, 1997).

² Arasse, Daniel, 2000. *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris : Denoel, 217 pages.

³ Mondzain, *op. cit.*, p.214.

