

## Phénoménologie de la perception

« scenarios d'attentes » (Searle, 1998, p.176) la manière dont les choses devraient se passer. L'Arrière-plan me prédispose ainsi à certaines sortes de comportement. Dans cette configuration, la visite en contexte de nuit peut changer l'Arrière-plan de la visite de musée et donc l'expérience de visite.

C'est par la prise en compte du contexte mais aussi de la subjectivité que les effets de la nuit sur la perception, et plus tard l'interprétation, peuvent être reconnus. Ainsi, pour traiter de cette expérience, maintenant que la perception est plus circonscrite, il semble utile de s'aider d'un courant philosophique déjà abordé, notamment pour la subjectivité : la phénoménologie de la perception.

Introduite par Husserl (2000) sur la base de la pensée de Kant (1994) puis reprise par Merleau-Ponty (1992) en France, la phénoménologie est la science des phénomènes, c'est-à-dire la science des vécus par opposition aux objets du monde extérieur. Ce qui permet d'interroger réellement l'expérience vécue par le visiteur. Une expérience composée par les sensations qui donneront lieu à une interprétation, à la création d'un sens.

Pour définir ce qu'est la phénoménologie de la perception, le mieux est encore de

faire appel à Merleau-Ponty qui l'exprima ainsi :

[...] c'est aussi un compte-rendu de l'espace, du temps, du monde « vécus ».

C'est l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est, et sans aucun égard à sa genèse, psychologique et aux explications causales [...].

(Merleau-Ponty, 1992, Avant-propos)

La phénoménologie de la perception s'intéresse à ce qui est vécu en tant qu'expérience du monde sans se préoccuper de ce qui précède ou non cette expérience mais en décrivant ce qui intervient dans la perception et comment. La phénoménologie devient ainsi une manière d'expliquer le monde vécu par

l'expérience, ce qui en fait un outil tout à fait adéquat pour étudier l'expérience de visite.

De plus, la phénoménologie a le mérite de partir de la Gestalt-théorie (Köhler, 2000) et de l'importance de la figure-fond puisque pour elle, « le « quelque chose » perceptif est toujours au milieu d'autre chose, il fait toujours partie d'un « champ ». (Merleau-Ponty, 1992). Cela permet d'y intégrer ce qui a été dit sur la nuit comme arrière-plan de l'interprétation mais aussi sur la perception comme constitution du texte du monde extérieur puisque, « le fonctionnement normal doit être compris comme un processus d'intégration où le texte du monde extérieur est non pas recopié, mais constitué. » (*ibid.*, p.16). Ainsi il est possible de retrouver l'importance de la subjectivité dans la constitution du monde extérieur pour soi. Cela suppose dès lors que chaque visiteur a une vision différente de son expérience de visite toutefois basée sur un fond interprétatif commun donné par la fantasmagorie de la nuit. Finalement, « [...] la perception sa fonction essentielle qui est de fonder ou d'inaugurer la connaissance [...]. » (*ibid.*, p.40).

Merleau-Ponty démontre que l'activité perceptive n'est pas réductible à un apport de sensations, elle est aussi une activité réflexive porteuse et créatrice de sens issue, ou plutôt engagée, par la question de comprendre ce qui m'entoure. De plus, elle retient de la psychologie de la forme que si l'objet est perçu différemment, il donne lieu à des sensations différentes. Et donc à un sens différent. La visite nocturne devient alors susceptible par un engagement perceptuel différent de la visite en journée, d'engager également une variation du sens donné ou transmis par l'endroit visité. Puisque la nuit a une stimulation physique sur les sens, elle peut théoriquement jouer sur l'expérience du visiteur et son interprétation.

Cet intérêt de la méthode phénoménologique pour l'étude de l'expérience de visite est confirmé par d'autres, à condition que cette expérience entre dans la vie quotidienne, ce qui semble être le cas.

La méthode que nous pensons être la mieux adaptée à la clarification des fondements de la connaissance dans la vie de tous les jours est celle de l'analyse phénoménologique, une méthode purement descriptive, et, en tant que telle, « empirique » [...]. (Berger et al., 2006, p.33)

En effet, l'intérêt de la méthode descriptive empirique pour l'étude envisagée est qu'elle permet de faire entrer l'observation et l'entretien auprès de visiteurs comme source de connaissance plus vaste de la perception de leur visite. Ainsi, puisque « Le propre d'une philosophie phénoménologique nous paraît donc de s'établir à titre définitif dans l'ordre de la spontanéité enseignante [...] » (*ibid.*, p.88), la phénoménologie serait parfaite pour étudier l'expérience de visite qui est spontanée et qui fait appel à de l'affectif, du cognitif mais aussi de l'imaginaire et, si Merleau-Ponty a raison, « [...] le secteur de notre expérience qui visiblement n'a de sens et de réalité que pour nous, c'est-à-dire notre milieu affectif. » (Merleau-Ponty, 1992, p. 180).

De plus, la phénoménologie permet de penser la perception comme un champ créateur de sens avec l'apport de l'imaginaire.

À chaque moment mon champ perceptif est rempli de reflets, de craquements, d'impressions tactiles fugaces que je suis hors d'état de relier précisément au contexte perçu et que cependant je place d'emblée dans le monde, sans les confondre jamais avec mes rêveries. À chaque instant aussi je rêve autour des choses, j'imagine des objets ou des personnes dont la présence ici n'est pas incompatible avec le contexte, et pourtant ils ne se mêlent pas au monde, ils sont en avant du monde, sur le théâtre de l'imaginaire. (Merleau-Ponty, 1992 p.10-11)

Cet imaginaire qui se révèle si précieux dans l'étude de la nuit est donc bien pris en compte dans la phénoménologie de la perception comme faisant partie intégrante du processus de compréhension de la réalité. La phénoménologie permet donc de s'intéresser à l'affectif, à l'imaginaire, bref aux sensations.

La qualité sensible, loin d'être coextensive à la perception, est le produit particulier d'une attitude de curiosité ou d'observation. Elle apparaît lorsque, au lieu d'abandonner au monde tout mon regard, je me tourne vers ce regard lui-même et que je me demande ce que je vois au juste ; elle ne figure pas dans le commerce naturel de ma vision avec le monde, elle est la réponse à

une certaine question de mon regard, le résultat d'une vision seconde ou critique qui cherche à se connaître dans sa particularité [...]. (Merleau-Ponty, 1992, p.272)

Cette citation laisse présager quelque chose de plus complexe dans la perception que ce qui a été vu jusqu'à présent, une construction en plusieurs étapes faite de choix et de raisonnement. Outre le lien fort entre représentation, imaginaire et perception, Merleau-Ponty dégage une structure qu'il appelle « la superstructure tardive de la conscience ».

C'est là que « se réalise approximativement l'idée de la sensation ». Les images que l'instinct projette devant lui, celles que la tradition recrée dans chaque génération, ou simplement les rêves se présentent d'abord à droits égaux avec les perceptions proprement dites, et la perception véritable, actuelle et explicite, se distingue peu à peu des phantasmes par un travail critique. (Merleau-Ponty, 1992, p.34-35)

La sensation éprouvée devant les messages perçus par les sens se construirait ainsi dans un second temps d'amalgame et de rationalisation qui mêle puis qui exclut l'imagination.

Qu'une qualité, qu'une plage rouge signifie quelque chose, qu'elle soit par exemple saisie comme une tache sur un fond, cela veut dire que le rouge n'est plus seulement cette couleur chaude, éprouvée, vécue dans laquelle je me perds, qu'il annonce quelque autre chose sans la refermer, qu'il exerce une fonction de connaissance et que ses parties composent ensemble une totalité à laquelle chacune se relie sans quitter sa place. Désormais le rouge ne m'est plus seulement présent, mais il me représente quelque chose, et ce qu'il représente n'est pas possédé comme une « partie réelle » de ma perception mais seulement visé comme une « partie intentionnelle ». (Merleau-Ponty, 1992, p.36)

En premier vient l'expérience vécue, sensorielle du rouge qui se détache du fond, où il était confondu, par une critique de ce qui est perçu. Cette critique aboutit à la constitution d'une tache sur le fond rapprochée de figures emmagasinées dans le cerveau, évoquant des images mentales. L'ensemble de ce processus critique est réalisé par l'intentionnalité du regard. Ainsi, « de transfert en transfert, des valeurs secondes ou troisièmes se constituent [...] » (Merleau-Ponty, 1992, p.180)

Cela implique que tout changement de sens doit être lié à ce qui l'a précédé puisqu'il s'agit d'une chaîne de construction où chaque maillon construit le suivant et naît du précédent. En d'autres termes, il faut toujours recomposer son espace.

[...] l'espace et le temps que j'habite ont toujours de part et d'autre des horizons indéterminés qui renferment d'autres points de vue. La synthèse du temps comme celle de l'espace est toujours à recommencer. (Merleau-Ponty, 1992, p.175)

Cela laisse supposer pour l'étude que le déplacement du visiteur participe également du sens donné à la visite.

Merleau-Ponty finit par dire que « ce qui est donné, ce n'est pas la chose seule, mais l'expérience de la chose, une transcendance dans un sillage de subjectivité, une nature qui transparaît à travers une histoire. » (Merleau-Ponty, 1992, p.382). Or il apparaît que pour l'étude, l'idée de transcendance retire trop, justement, le particularisme de chaque expérience de visite en impliquant une sorte de grand tout au-dessus des choses.

La phénoménologie a donc complexifié et étoffé l'idée de la perception tout en la ramenant à l'expérience comme connaissance de ce qui nous entoure. Elle aborde l'idée de plusieurs valeurs données à ce qui est perçu suivant un processus. Dans l'optique d'analyse d'un changement de sens donné à son expérience de visite, quelquefois inconsciemment, ce processus de perception phénoménologique comprend les particularités d'une visite de musée. En effet, il est important de ne pas perdre de vue que l'étude se déroule en contexte muséal et qu'elle se base sur les sensations, il est donc logique d'interroger plus avant ce qui conduit à une expérience esthétique des choses.

### 1.2.5 Perception et esthétique

En rapportant ce qui a été dit sur la perception et son fonctionnement au musée et à l'exposition, lieu de l'étude, tenter de caractériser l'expérience phénoménologique vécue a son importance.

Un musée est, à la base, un lieu contenant de l'art, il convie donc à une expérience esthétique.

Or, l'expérience esthétique a ce privilège de nous rendre sensible au sensible, à l'éclat de la lumière, au timbre des sons, à la rigueur des lignes, au jeu des valeurs, et aussi à ce qui dans le sensible échappe au sensible, la forme. (Dufrenne, 2010, p.57)

Il apparaît donc ici clairement que l'exposition, notamment d'art, semble être un terrain propice à l'expérience phénoménologique dans le sens où elle joue particulièrement sur le sensible et la forme.

Or, s'il y a apport du sensible, alors il paraît logique qu'un approfondissement de l'analyse de l'expérience esthétique mène à de l'affect.

[...] la relation esthétique en général consiste en une réponse affective (d'appréciation) à un objet attentionnel quel qu'il soit, considéré dans son aspect – ou plutôt : à un objet attentionnel qui est l'aspect d'un objet quel qu'il soit. (Genette, 2010, p.275)

Genette indique que non seulement l'affectif est un point clé de la relation esthétique et du rapport à l'objet mais encore que cet objet communique par le biais d'une demande d'attention qui implique, dans le cadre de l'exposition, le visiteur dans une relation de face à face avec cet objet. C'est un jeu sur la représentation et le sens qui se dévoile. « C'est sans doute parce que l'esthétique implique du loisir, et nous transporte dans un monde d'avant le travail, où tout est jeu et où ce qui est représenté est irréel [...]. » (Dufrenne, 2010, p.426-427).

Cette relation esthétique semble donc s'exprimer à la fois par le sensible et l'imaginaire dans un processus complexe dont il va falloir décrire les étapes, le tout dans une relation forte entre la personne regardant l'objet et l'objet regardé.

Il a été remarqué précédemment que l'imagination jouait un grand rôle dans la perception, notamment en tant que banque d'images et repère mémoriel. Au-delà

de ce rôle important, l'imaginaire peut être une porte d'entrée pour des éléments nouveaux au sein de la perception puisque, « c'est avec les savoirs déjà constitués dans l'expérience vécue qu'elle nourrit la représentation. » (Dufrenne, 2010, p.435) mais elle peut également avoir un aspect archétypale collectif.

Tandis que l'imagination demeurait rattachée à une faculté du sujet, on a relié l'imaginaire à la conscience et par conséquent à la société et aux images à travers lesquelles se perpétue une histoire collective des mythes. [...] C'est dans l'imaginaire qu'on vient puiser les images de la fiction et c'est grâce à lui qu'on les met en scène. (Belting, 2004, p.102)

Ce que pointe ici Belting se réfère à une vision de l'imaginaire collectif issu des recherches psychanalytiques et a le mérite, pour la recherche, d'incorporer l'effet de nuit dans la relation phénoménologique par l'imagination.

En effet, si l'apport de la nuit est une fantasmatique socio-culturelle qui constitue un arrière-plan de référence lors d'une visite nocturne, cet apport joue alors sur le déclenchement d'une relation affective avec ce qui nous entoure. À partir du moment où le visiteur est entré dans cette relation affective avec les œuvres, ou le lieu, l'appréciation de ce qui est regardé peut alors apparaître. Dufrenne, tout autant que Genette, fonde la relation esthétique sur cet apport affectif.

[...] c'est l'appel de l'objet esthétique lui-même, qui sollicite à la fois la réflexion, parce qu'il apparaît assez cohérent et autonome pour revendiquer une connaissance objective, et le sentiment, parce qu'il ne se laisse pas épuiser par cette connaissance et provoque une relation plus intime. (Dufrenne, 2010, p.525)

La relation esthétique passerait donc par l'affectif en priorité, avant même le cognitif, dans une optique d'appréciation et de goût, qui mènerait à une relation intime avec l'œuvre. Logiquement, l'expérience esthétique devrait donc se caractériser par un sentiment d'intimité avec les œuvres et donc de jouissance de l'objet pour soi.

De par la particularité de l'œuvre d'art d'appeler à la fois une relation cognitive et une relation affective, Genette a décrit la relation esthétique par deux activités : l'attention et l'appréciation. L'attention semble être plutôt liée à une perception

brute des formes et de l'aspect de l'objet, sans volonté réelle d'identification pratique, ce serait une concentration sur l'aspect visuel de l'œuvre. Cette « attention aspectuelle », est vite corrélée par une sorte de jugement sur ce qui est regardé en termes d'appréciation.

[...] la relation esthétique (attention et appréciation) est en chaque occurrence d'abord de l'ordre du fait (attentionnel et appréciatif), puis éventuellement de la conduite : je perçois un objet, je le considère sur le plan esthétique, je l'apprécie et, selon cette appréciation, je décide de le considérer plus attentivement, ou de m'en détourner. (Genette, 2010, p.142)

Cette description en moments et en opérations successives de la relation esthétique ramène à Panofsky et sa division ternaire de la perception esthétique, dont Genette avoue s'être inspiré en la simplifiant. Cela laisse donc encore une fois supposer qu'il existe plusieurs niveaux de perception.

Pour Panofsky, il existe en effet trois niveaux de significations et donc trois étapes de compréhension de l'œuvre d'art. Il s'agit tout d'abord d'une signification primaire qui se base sur l'aspect des choses :

On la saisit en identifiant de pures formes (c'est-à-dire certaines configurations de ligne ou de couleur [...]) ; en identifiant leurs relations mutuelles comme évènements ; et en percevant certaines qualités expressives, par exemple [...] l'atmosphère intime et paisible d'un intérieur. L'univers des pures formes que l'on reconnaît ainsi chargées de significations primaires ou naturelles peut être appelé l'univers des motifs artistiques. (Panofsky, 1996, p.12-13)

Cette signification primaire est appelée aspectuelle par Genette. Il peut être relié au sentiment et à l'affectif devant l'aspect d'un objet.

Ensuite vient une signification secondaire qui est en fait une interprétation basée sur les connaissances socio-culturelles et qui est donc reliée à l'entendement.

On la saisit en prenant conscience qu'un personnage masculin muni d'un couteau représente saint Barthélémy [...]. Ce faisant on met en relation des motifs artistiques et combinaisons de motifs artistiques (compositions) avec des thèmes ou concepts. Les motifs ainsi reconnus porteurs d'une signification secondaire ou conventionnelle peuvent être appelés images [...]. (Panofsky, 1996, p.13)



Ce niveau d'interprétation met cette fois en jeu la recombinaison de ce qui était regardé et donc la conceptualisation de ce qui n'était jusque-là que ressenti.

La dernière étape est celle de la signification intrinsèque, ou contenu, qui est manifestée dans chaque agencement de forme et qui a conditionné justement la création de cette forme. Il place cette signification dans l'ordre de l'essence.

On la saisit en prenant connaissance de ces principes sous-jacents qui révèlent la mentalité de base d'une nation, d'une période [...] – particularisés inconsciemment par la personnalité propre à l'artiste qui les assume – et condensés dans une œuvre d'art unique. Comme il va sans dire, ces principes se manifestent par l'intermédiaire à la fois de « méthodes de compositions » et d'une « signification iconographique » – qu'ils éclairent en retour. (Panofsky, 1996, p.13)

La simplification introduite par Genette de cette vision philosophique de Panofsky en regroupant ces deux dernières significations sous le terme de secondaire, même si elle est moins séduisante intellectuellement qu'une conceptualisation à trois niveaux, paraît la plus adaptée pour une étude en contexte muséal.

J'ai parlé au premier chapitre d'« attention sans identification » comme caractéristique d'une attitude esthétique en quelque sorte pure de toute considération (ou privée de toute information) extra-perceptuelle, [...]. Je qualifie de primaire ce type d'attention, défini comme degré minimal, voire degré zéro (et donc comme limite plus hypothétique que réelle) de l'identification, et le type d'appréciation qu'elle peut fonder (« Je ne sais pas ce que c'est mais c'est bien beau ») ; je qualifie a contrario de secondaires les types d'attention et d'appréciation qui se fondent en partie, consciemment ou non, spontanément ou non, par initiative individuelle ou imprégnation culturelle, sur des indices ou des informations susceptibles d'assigner à l'objet « perçu » un contexte génétique ou générique, et donc à l'appréciation d'un cadre de références, de tel ou tel ordre. (Genette, 2010, p.225)

L'appréciation esthétique est engagée à travers au moins deux étapes : la première est celle de l'apparence et donc pleinement des sensations ; la deuxième est de l'ordre du cognitif. S'il y a changement de perception de l'œuvre en nocturne c'est donc avant tout par la signification primaire qu'il peut être exprimé.

Cette particularité dans la réception d'une œuvre d'art, décrite par Genette et Panofsky, suppose apparemment une certaine attitude du récepteur reconnaissant l'objet comme art, ou du moins l'intention de l'art.

En dernier lieu, parce que notre façon d'apprécier ces « intentions » est inévitablement influencée par notre propre attitude, laquelle à son tour dépend à la fois de nos expériences personnelles et de notre contexte historique [...]. (Panofsky, 1996, p.41).

C'est-à-dire que non seulement le récepteur se place de lui-même dans une attitude esthétique, un état d'esprit particulier à la relation à l'œuvre d'art, mais encore que cette attitude est tributaire à la fois du contexte historique et de l'histoire personnelle du récepteur, soit de sa subjectivité. Or, l'étude de la nuit a montré à quel point cette subjectivité était également importante dans la construction mentale de l'expérience vécue.

Ainsi, selon le moment où va avoir lieu la rencontre avec l'œuvre, le lieu, la durée ou la répétition de cette rencontre, le récepteur va recevoir certaines données perceptuelles (couleur, forme) ou conceptuelles (contexte historique de l'œuvre, technique de création).

De toute évidence, au bout d'une heure d'exploration, l'objet attentionnel que j'ai peu à peu construit à partir, ou à propos, de la cathédrale d'Amiens, et qui est alors l'objet de mon appréciation, n'est plus identique à celui de mon premier contact et de ma première appréciation ; et si je fais chaque année le « même » pèlerinage ruskinien, chacune de ces occurrences sera l'occasion d'une nouvelle construction perceptuelle, éventuellement nourrie d'informations et de commentaires latéraux – techniques, historiques, stylistiques, idéologiques et autres – tels justement qu'en propose, entre autres, la lecture de Ruskin. (Genette, 2010, p.236)

L'appel ici de Genette à Ruskin (1929), rappelle l'importance des valeurs attribuées au patrimoine, puisque l'exemple est ici une cathédrale. Il semble raisonnable de reprendre cette idée de construction perceptuelle influencée par des données conceptuelles extérieures à l'objet pour une exposition d'art, même si l'appel à Ruskin dans ce cas s'avère plus délicat.

Quoiqu'il en soit, l'intérêt de ce que démontre Genette ici est que la compréhension et la perception d'une œuvre est en construction permanente, qu'elle est éminemment subjective et surtout que le contexte a son rôle à jouer. Tout ceci mène à une grande variabilité dans l'interprétation d'une œuvre.

Regarder, dit Gombrich, c'est « interpréter » [...] en réception primaire une figure sinieuse non identifiée, qui se suffit à soi-même ; en réception secondaire (interprétative), tantôt canard, tantôt lapin. (Genette, 2010, p.246)

Autrement dit, l'interprétation se base sur la forme pour construire une idée de quelque chose qui existe mais, selon la manière dont la forme est perçue, l'idée de la chose peut changer. L'interprétation est donc soumise au changement.

C'est qu'en vérité cette « même toile » comporte plusieurs traits, ou faisceaux de traits, qui peuvent conduire à plusieurs assignations, et donc à plusieurs interprétations non pas incertaines, mais également plausibles, fondées sur des « perceptions » également correctes, quoique sans doute incompatibles dans l'instant [...]. (Genette, 2010, p.220)

L'objet lui-même porte donc en lui plusieurs interprétations et le récepteur décide d'interpréter cet objet en fonction de son expérience personnelle ou de son goût.

[...] lorsque je « change d'avis » sur une œuvre, ce peut évidemment être aussi parce que j'ai « changé » moi-même, au moins en ce sens que, par un effet de « maturation » physique, psychique ou culturelle, ma sensibilité s'est effectivement modifiée d'une manière ou d'une autre [...]. La seule modification du sujet entraîne inmanquablement une modification de l'attention, et donc indirectement de l'objet attentionnel. (Genette, 2010, p.246).

Deux facteurs de variations dans l'interprétation peuvent être identifiés, l'objet porteur de multiples variations et le sujet lui-même variant selon sa subjectivité.

La visite de musée peut donc être une expérience esthétique, expérience théorisée et mise à l'épreuve par différents auteurs. Cet ancrage théorique permet de simplifier le propos de la thèse et surtout de le baser sur une théorie établie qui va dans le sens de ce qui a été découvert sur la période nocturne. Toutefois, cela amène à se demander ce qu'il en est plus précisément de la perception de l'exposition où se joue la relation esthétique.

### 1.2.6 La perception de l'exposition muséale

Il semble que la perception de l'exposition est avant tout un travail visuel. Il s'agit de regarder les objets exposés mais également le lieu, la scénographie et par là de comprendre l'organisation de l'espace. Bien sûr, il y a également des textes à lire pour ajouter à la compréhension du lieu mais c'est avant tout la disposition spatiale qui crée le sens dans une exposition.

L'exposition est composée d'un agencement d'images et dans sa liberté d'interprétation elle est également proche d'un texte ouvert au sens d'Eco.

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce qu'au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. (Eco, 2008, p.64)

Ainsi l'exposition en elle-même fonctionnerait à la manière d'un support d'interprétation pour le visiteur qui lui permet d'exercer complètement sa subjectivité tout en essayant de l'orienter vers la compréhension d'un discours construit dans l'espace et supporté par les textes d'expositions.

Toutefois, comparée aux textes, l'exposition possède une particularité, c'est de présenter des œuvres qui peuvent être vues, au sens de Panofsky, comme des images, soit un agencement de formes et de lignes. Or, « La base du langage visuel n'est pas le signe, mais la loi : celle du contraste fondé sur les registres de la couleur et du clair-obscur, conformément à la physiologie de l'œil. » (Saouter, 2000, p.20). Peut-on alors imaginer qu'au-delà du texte ouvert, l'exposition puisse fonctionner comme une image composée par ses œuvres ? Chaque œuvre exposée serait alors une ligne, une forme, dans cette image.

Un indice se trouve dans l'analyse que Belting fait de l'image comme une relation partagée par trois paramètres distincts : « image-médium-regard ou image-dispositif-corps, tant il est vrai que je ne saurais me figurer une image sans la mettre aussitôt en corrélation étroite avec un corps regardant et un médium regardé. » (Belting, 2004, p.9). Ce qui pourrait laisser penser que l'exposition

serait un dispositif supportant une image qui entre en relation avec un corps par la perception.

Tout comme pour la perception esthétique d'une œuvre, la perception d'une image fonctionne suivant les mêmes étapes :

Toute image offre donc deux plans de constitution, un plan premier, le plastique, un plan second, l'iconique, puis un plan d'interprétation, plan de troisième niveau : toute image est à la fois une construction langagière et un état d'interprétation. (Saouter, 2000, p.79)

Ainsi, en tant que lien avec le monde sensible, le langage visuel est non seulement porteur d'un sens phénoménologique mais il agit selon un système sémiotique ouvert.

Cette ouverture rejoint Eco lorsqu'il affirme que « Puisque toute proposition contient toute autre proposition, un texte pourrait générer, au moyen d'interprétations successives, tout autre texte. » (Eco, 2008, p.111). C'est donc la décision du lecteur qui construit le texte.

La relation esthétique est donc tout aussi transitivement sémiotique que la relation ordinaire aux objets reçus comme pratiques ou (seulement) dénotatifs, mais le renversement de direction qu'elle opère, et l'attention saturante aux propriétés de l'objet qu'elle exige, la font percevoir comme intransitive et purement contemplative, comme si cette contemplation ne dégageait aucune signification. Elle en dégage autant (contempler, c'est justement chercher et trouver des valeurs d'exemplification ou d'expression – « cette tulipe est mauve » [...] – qui sont des significations), mais d'un autre ordre, et d'une autre manière, qui donne l'impression d'une signification immanente [...]. (Genette, 2010, p.62-63)

La perception des œuvres d'art entraîne une relation esthétique qui crée du sens et devient une relation sémiotique. La phénoménologie permet de comprendre cette complexité de la relation esthétique qui se produit par les perceptions et entraîne des significations variées.

Cette incise sur l'exposition se concentre ici sur la mise en évidence de sa perception visuelle, en lien avec ce qui a été dit du phénomène de perception. Avant d'approfondir ce qu'est strictement une exposition muséale, il convient de

rester sur le chemin du processus de signification donné au monde. Dans une volonté de poursuivre plus loin cette relation de création de sens à partir de la perception à l'intérieur de l'exposition, il semble nécessaire d'aborder en priorité une autre discipline que la seule réduction phénoménologique, il s'agit de la sémiotique et certainement plus particulièrement d'une théorie qui permette d'envisager une sémiosis illimitée. Les apports de la théorie sémiotique permettront ensuite de revenir sur l'espace d'exposition en lui-même et son fonctionnement.

### 1.2.7 La concept de perception

L'étude de la perception a permis d'établir qu'elle était avant tout une affaire des sens puisque ce sont eux qui transmettent les informations, sur le contexte et l'environnement, au cerveau. Une transmission d'informations qui se fait selon un langage propre au sens transmetteur, sens qui en ce qui concerne l'exposition muséale est avant tout la vue. Or, la perception visuelle a été longuement étudiée et il est désormais possible de dire que le langage visuel est tout entier basé sur le contraste entre une figure, une chose regardée, et un fond.

Tout ceci mis en rapport avec l'exposition laisse supposer qu'en tant que structure reconnaissable sur laquelle se porte l'attention lors d'une visite, l'exposition devient la figure variante de la perception par le contraste avec son fond, ici le contexte de nuit, perçu par une personne donnée avec toute sa subjectivité. Cependant ce système de variations de ce qui est regardé prend tout son sens si la nuit est considérée, avec sa fantasmagorie, comme un arrière-plan à la visite qui influe sur le premier plan de l'attention.

C'est en partant de ce constat que l'approche phénoménologique permet d'introduire dans l'équation la subjectivité, l'affectif et l'imaginaire, composantes essentielles de l'expérience. Cette approche permet également de se rapprocher du terrain d'étude : le musée. Il ne s'agit pas que d'un lieu où l'on perçoit les choses mais aussi d'un endroit abordé de manière particulière, avec un état d'esprit précis,

et, puisque la plus ancienne forme du musée, c'est le musée d'art, il évoque dès lors la possibilité d'une expérience phénoménologique certes mais avant tout esthétique. Il devient alors intéressant de noter que l'expérience esthétique peut elle aussi se définir selon deux formes d'attention, l'une primaire basée sur les sens et l'autre secondaire basée sur les interprétations, ce qui rappelle le contraste figure-fond.

Ainsi, c'est par la perception que la nuit se différencie du jour. Savoir comment fonctionne cette perception sensorielle permet de comprendre par quels moyens atteindre l'expérience de la visite dans la nuit.

### 1.3 Une exposition est-elle la même de jour et de nuit ?

L'apport de la phénoménologie démontre l'importance des étapes dans la construction du sens. La perception du langage visuel oriente la recherche vers la sémiotique considérée comme un ensemble organisé de concepts permettant de décrire le mécanisme de production de la signification dans un objet culturel quelconque. Il semble donc que pour aborder le problème du changement d'expérience de visite, il faille interroger le processus de production du sens dans l'exposition. Parmi les théories sémiotiques, celle élaborée par Peirce, (Peirce, 1998), est suffisamment générale pour rendre compte de tous les phénomènes culturels en contexte. Cette spécificité permet de comprendre, *a priori*, une exposition muséale par l'étude sémiotique et phénoménologique. Il est nécessaire de vérifier cette hypothèse. La construction peircienne peut-elle s'appliquer à la visite d'exposition de manière signifiante ?

### 1.3.1 Le contexte pragmatique

La théorie de Peirce se situe dans le courant pragmatique de la sémiotique, c'est-à-dire celui qui étudie la relation entre les signes et leurs utilisateurs. Il s'agit donc bien d'une théorie en contexte tout comme l'était la phénoménologie.

La sémiotique peircienne se déploie dans le contexte du pragmatisme qui suppose que « notre connaissance ne repose que sur l'expérience, comme point de départ et comme point d'aboutissement. » (Gauchotte, 1992, p.99).

Cette position pragmatique était notamment celle de Kant (1994) qui, dans son *Anthropologie du point de vue pragmatique*, établit deux types de représentations conscientes et inconscientes. C'est-à-dire que nous avons des représentations sans en être conscients, ce qu'il appelle une « conscience médiate d'une représentation ». Leur champ se compose des intuitions sensibles et des sensations dont nous ne sommes pas conscients. C'est le plus grand champ de représentations chez l'Homme. Il s'agit de la partie passive des représentations, celle des sensations. Selon Kant, les représentations sont donc liées aux sensations et donnent la sensibilité qui est la faculté des représentations dans l'intuition. La sensibilité contient alors deux éléments, le sens (faculté de l'intuition en présence de l'objet) et l'imagination (faculté de l'intuition sans la présence de l'objet). Si le schéma de Kant fonctionne alors sensations et perception sont liées pour former des représentations. Kant poursuit sa pensée par l'instauration de la distinction, conscience qui permet de voir la composition des représentations. C'est cette conscience de la distinction qui permet de faire d'une somme de représentations une connaissance. Une connaissance est donc une représentation complexe composée d'une intuition alliée à un concept. Une connaissance, du sens donc, résulterait finalement d'une perception sensible et d'une représentation construite. L'entendement fonctionnerait donc en trois étapes, à chaque étape correspondant une faculté propre. Tout d'abord la faculté d'appréhender (de saisir, de concevoir) des représentations, qui produit une intuition. Puis, la faculté de détacher les points communs dans différentes représentations, qui produit un concept. Enfin, la faculté de réfléchir, qui produit une connaissance de l'objet.



La première étape qui apparaît est celle de la perception qui mène aux sensations et à la sensibilité pour créer des représentations qui, elles, vont produire du sens construit. Une analyse en trois étapes passant par les perceptions pour arriver aux représentations paraît donc concluante pour s'interroger sur la création de sens.

L'inscription dans la pragmatique permet non seulement de prendre en compte le contexte et les effets possibles d'un objet mais également sa perception et ses représentations mentales, à parts égales. S'inscrire dans ce contexte pour cette recherche permet de prendre en compte tous les acteurs du sens au sein d'une exposition (le visiteur, le discours, les objets, l'espace et le contexte).

### 1.3.2 Les trois étapes de la théorie sémiotique peircienne

« Firstness is the mode of being of that which is such as it is, positively and without reference to anything else.

Secondness is the mode of being of that which is such as it is, with respect to a second but regardless of any third.

Thirdness is the mode of being of that which is such as it is, in bringing a second and third into relations to each other.

I call all these three ideas the cenopythagorean categories. » (Peirce, 1998, p.221)<sup>8</sup>

Peirce s'inspire ici de la phénoménologie, c'est-à-dire de l'expérience des phénomènes, pour analyser, décrire et classer les idées qui appartiennent à l'expérience de la vie quotidienne. Pour lui, toute chose, tout phénomène, aussi complexe soit-il, peut être considéré comme signe dès qu'il entre dans un processus sémiotique. Sa théorie envisage à la fois la vie émotionnelle, pratique et intellectuelle mais prend aussi en considération le contexte de production et de réception des signes, ainsi que ce qui définit le signe par son action sur l'interprète, soit l'aspect subjectif de l'expérience.

---

<sup>8</sup> « La priméité est le mode d'être en tant que tel, positivement et sans aucune référence à autre chose. La secondéité est le mode d'être en tant que tel, en regard à une chose seconde mais sans une troisième. La tiercéité est le mode d'être en tant que tel qui amène un second en relation avec un troisième. J'appelle ces trois idées les catégories cenopythagoréennes. »

Il établit à partir de là un processus triadique et illimité qui consiste à décrire et classer les idées qui appartiennent à l'expérience sans s'intéresser à leur validité ou leur psychologie.

- Firstness (priméité), une conception de l'être indépendamment de toute autre chose. La priméité est de l'ordre du possible ; elle est vécue dans une sorte d'instant intemporel. Elle correspond à la vie émotionnelle.

- Secondness, (secondéité) la conception de l'être relatif à quelque chose d'autre. C'est la catégorie de l'individuel, de l'expérience, du fait, de l'existence, de l'action-réaction. La secondéité s'inscrit dans un temps discontinu, où s'impose la dimension du passé : tel fait a lieu à tel moment, avant tel autre, qui en est la conséquence. La secondéité correspond à la vie pratique.

- Thirdness, (tiercéité) est la médiation par laquelle un premier et un second sont mis en relation. La tiercéité est le régime de la règle, de la loi ; mais une loi ne se manifeste qu'à travers des faits qui l'appliquent, donc dans la secondéité ; et ces faits eux-mêmes actualisent des qualités, donc de la priméité. La tiercéité est la catégorie de la pensée, du langage, de la représentation, du processus sémiotique ; elle permet la communication sociale ; elle correspond à la vie intellectuelle (Everaert-Desmedt, 1990).

Le processus sémiotique est donc selon Peirce un rapport triadique entre un signe ou representamen (premier), un objet (second) et un interprétant (troisième).

Ces trois moments de sensation, de prise de conscience d'une sensation et d'interprétation de cette sensation par rapport à ce qui l'a suscité donnent une base pour entreprendre une classification analytique de ce qui se passe concrètement pour le visiteur de nuit. En effet, il s'agit là du processus de création de sens par rapport à des messages extérieurs que nous recevons. Et c'est le processus de changement de la signification qui est interrogé dans la thèse.

Mais cette phénoménologie peircienne ne s'arrête pas là, elle s'intéresse à ce qu'est un signe et comment il se construit. En effet, La fonction essentielle du signe est de faire de relations inefficaces des relations efficaces, non pour les amener dans l'action mais pour établir une habitude ou loi générale.

Ainsi, Peirce attribue au signe deux objets, son objet tel qu'il est représenté et l'objet lui-même ; et trois interprétants, son interprétant en tant que représenté ou signifié pour être compris ; son interprétant comme il est produit ; son interprétant en lui-même. Les signes ont donc une nature propre, matérielle, une nature de relation avec leur objet, une nature de relation avec leur interprétant. Il faut surtout retenir de ceci la dualité de l'objet ainsi que le jeu de l'interprétation.

Dans ce contexte pragmatique, Peirce a élaboré une théorie qui permet de faire de tout ce qui m'entoure un signe porteur de sens et interprétable. Tout dans l'exposition peut donc être pris en compte.

### 1.3.3 La dualité de l'objet et le processus d'interprétation

Peirce parle à la fois d'objet immédiat, c'est-à-dire, « l'objet comme le signe lui-même le représente » et d'objet dynamique, soit, « la réalité qui par un moyen ou un autre parvient à déterminer le signe à sa représentation ». (Peirce, 1978, p.123). Il établit ainsi une dualité dynamique et temporelle, l'objet immédiat, est englobé dans l'instantanéité du processus sémiotique qui permet d'attribuer provisoirement un sens au signe selon des « habitudes et compétences acquises préalablement par l'utilisateur, ou résulte du travail interprétatif accompli sur le signe. » (Verhaegen, 2006, p.28).

L'objet dynamique, lui, est lié à la continuité du processus, et renvoie sans arrêt les signes-interprétants les uns aux autres : c'est la sémiuse.

Dans la conception de Peirce, le sens d'un signe est donc toujours éphémère : il évoque continûment d'autres signes-interprétants mais, pragmatiquement, prend un sens déterminé en fonction de son usage dans un contexte spécifique. (Verhaegen, 2006, p.28)

Cette dualité permet à un objet-signe d'être le support de différentes interprétations, sans aucune limite a priori. Il n'existe donc pas une seule interprétation mais bien une infinité dépendante entre autre du contexte. Il est

donc possible pour une exposition ne subissant aucun changement formel de changer quand même de sens.

Un objet existe donc en lui-même mais aussi en idée et c'est ce passage à l'idée qui permet d'engager un processus de compréhension et d'interprétation.

En considérant la dualité de l'objet, il est aisé de comprendre que le processus d'interprétation s'en trouve à la fois compliqué et affiné. La prise en compte de cette dualité de l'objet aboutit à postuler un interprétant répondant à l'objet immédiat, un interprétant répondant à l'objet dynamique et enfin, un interprétant qui mette fin au processus de signification. Ainsi, l'interprétant immédiat permet l'enclenchement de la dynamique interprétative en proposant, d'emblée, d'attribuer une première signification au signe ; l'interprétant dynamique entraîne le signe à en appeler d'autres qui eux-mêmes en produiront d'autres et ainsi de suite ; et l'interprétant final attribue un sens déterminé au signe, et renvoie à la manière dont le signe tend à se représenter lui-même comme étant en relation avec son objet. L'arrêt des interprétants est donc une action du signe sur lui-même.

Lorsqu'un premier sens est donné à l'objet, il se combine avec l'image et les représentations associées à cet objet jusqu'à trouver l'interprétant qui convienne, par habitude ou convention. Cet interprétant apporte alors une connaissance plus approfondie, un sens en plus du premier sens issu de la première impression.

Cela signifie que le processus d'interprétation, à la base simple puisque composé de principalement trois étapes, s'enrichit et se complexifie par la semiosis illimitée.

Dans ce jeu, les interprétants orientent le sens donné à un objet. Verhaegen (2006) met cette théorie à l'épreuve et reprend une liste d'interprétants établie par Peirce, qu'il dénomme pragmatique, pour étudier une image publicitaire. Ce sont les interprétants dits affectif, énergétique et logique. Ces trois catégories reprennent celles de priméité, secondéité et tiercéité bien qu'il s'agisse ici d'interprétants finaux, (Peirce, 1978, p.189).

L'interprétant affectif est à la fois le premier effet signifié d'un signe mais également le sentiment qu'il produit qui, selon Verhaegen, dépend de l'expérience

sémiotique propre au récepteur. Quant à l'interprétant énergétique, il est issu de l'effort de production d'un effet signifié lors de l'interprétant affectif :

L'interprétant énergétique, c'est donc l'acte qui est produit par le signe et a pour effet de « forcer » l'interprète à renvoyer à l'objet qui lui est présenté (indiqué). [...]. L'action répétée de l'interprétant énergétique produit des habitudes comportementales qui constitueront autant de conditions préalables aux interprétants énergétiques à venir. (Verhaegen, 2006, p.33)

Dès l'interprétant affectif, une sorte de mécanisme d'association privilégiée, fruit des habitudes, apparaît. L'influence des représentations mentales associées à la nuit pourrait trouver son siège dans ce mécanisme associatif.

L'interprétant logique, signe mental est le moment de détermination et de remise en cause des habitudes cognitives (associations, analyses, synthèses, abductions, etc.). Ces trois interprétants sont utilisés comme des modes d'interprétation d'une image produisant chacun une logique et un sens différents. Par conséquent, ces trois interprétants constituent trois types d'effets possibles du signe sur l'esprit de l'interprète.

La dualité de l'objet peircien, qui existe dans la réalité et dans le monde des idées, permet une multiplicité d'interprétations, certaines tournées vers l'affectif, d'autres vers la logique, d'autres encore vers l'action. Il apparaît ici que le processus d'interprétation est tributaire à la fois du contexte de production du signe mais aussi de ses représentations pour une personne donnée.

#### 1.3.4 L'expérience et le contexte dans le processus d'interprétation

Dans l'ouvrage *Images et sémiotique*, Darras (2006), insiste sur l'importance du contexte et la subjectivité de l'interprétant dans l'expérience sémiotique. Selon lui, l'environnement spécifique de l'interprétation orienterait les processus interprétatifs, c'est-à-dire que le contexte joue un rôle dans le choix des chemins que prend le processus de signification.

Le contexte et les circonstances de l'expérience signifiante sont déterminants. C'est-à-dire qu'ils contribuent eux aussi, par leur organisation, à influencer (prendre dans son flux) la coopération « auteur/document/lecteur ». (Darras, 2006, p.74)

Il a démontré par l'étude d'un document photographique que la suppression ou l'ajout d'un nouveau signe provoque des « réorganisations » de l'interprétation en cours. Plus précisément, un changement implique une relecture de l'image avec des transformations ce qui entraîne une autre chaîne de significations, et donc, l'implication de nouvelles références logiques. Le document photographique n'a subi aucune transformation, seuls le contexte et les modalités de l'interprétation ont changé. Cela pourrait se produire dans le passage d'une visite d'exposition de jour à une visite de nuit.

Ainsi, éclairé par le fonctionnement des signes pour Peirce, l'objet de départ, immédiat (l'exposition) est le même mais un changement dans son contexte de présentation, (passage du jour à la nuit), entraînerait un objet dynamique différent ou autrement dit, une chaîne d'interprétations dynamiques différentes (basées sur la fantasmagorie et l'imaginaire, les représentations mentales). Ces différences aboutiraient forcément à un interprétant final changé et donc à un sens différent du premier, peut-être par le passage d'un type d'interprétant final (par exemple logique) à un autre type (par exemple affectif).

Il se trouve que le contexte dans lequel s'active la chaîne de signification est celui du musée et de l'exposition d'art. Une relation esthétique peut dès lors être envisagée. D'ailleurs, dans son analyse sur le processus interprétatif peircien, Everardt-Desmedt (1990), qualifie l'œuvre d'art comme un événement, donc liée à la secondarité, par lequel de la priméité s'infiltrerait dans la tiercéité.

Toute expérience artistique, production ou réception, implique la double nécessité de maîtriser un symbolisme, et de le rompre pour permettre l'intrusion des forces de la priméité que nous nommerons « imaginaire ». (Everardt-Desmedt, 1990, p.110)

Ainsi, la phanéroscopie de Peirce lui permet d'établir un rapport entre le « symbolisme » (tiercéité), le « réel » (secondarité) et l'« imaginaire » (priméité),

et de décrire toute expérience artistique par le mouvement dialectique qui s'opère entre ces trois catégories. Elle considère en fait l'œuvre d'art comme l'irruption de « forces » projetées sous forme de symboles, autrement dit, l'œuvre construit son propre symbolisme en incorporant de l'imaginaire qui va rompre les codes établis. C'est donc « l'intrusion de la priméité dans la tiercéité qui produit l'évènement artistique, provoque l'émotion et déclenche le processus interprétatif aboutissant à une connaissance nouvelle. » (Everardt-Desmedt, 1990, p.112)

L'œuvre d'art, par sa propension à transformer les codes et l'appréhension du réel par l'intrusion du possible, semble être un terreau favorable pour une recherche sur le changement de sens. Toutefois, cette définition de l'œuvre s'applique plus aisément à l'art contemporain qui joue avec les codes actuels de la société qu'aux œuvres d'art plus classiques qui sont issues de systèmes de codes inusités de nos jours et ont donc une étrangeté différente de celles des œuvres contemporaines.

Ce qui s'avère intéressant pour l'étude, c'est le rapport, déjà relevé par Peirce (notamment dans la 4<sup>ème</sup> conférence donnée à Harvard de 1903), entre « jouissance esthétique » et sentiment.

C'est la jouissance esthétique qui nous occupe ; et tout ignorant que je sois en matière d'Art, j'ai en assez bonne part une capacité à la jouissance esthétique, nous assistons à la totalité du Sentiment – et notamment à la résultante finale de la qualité de Sentiment présentée dans l'œuvre d'art que nous contemplons – il s'agit, me semble-t-il, d'une sorte de sympathie intellectuelle, de l'impression qu'il y a là un Sentiment que l'on peut saisir, un Sentiment raisonnable. Je ne puis dire au juste ce que c'est, mais c'est une conscience qui relève de la catégorie de la Représentation, bien qu'elle représente quelque chose dans la catégorie de la Qualité de Sentiment. (Peirce, 2002, p.358)

Ce rapport à l'art par le plaisir se situerait à la fois dans la priméité, la « Qualité de Sentiment », et dans la tiercéité, la « Représentation ». La relation esthétique pour Peirce serait donc avant tout une expérience émotionnelle, affective. Or, les études sur l'expérience du visiteur étudient cette part affective couplée avec celle du cognitif, de la réflexion et de l'enrichissement des connaissances. L'étude des visites de jour et de nuit peut révéler une différence dans le registre des rapports à

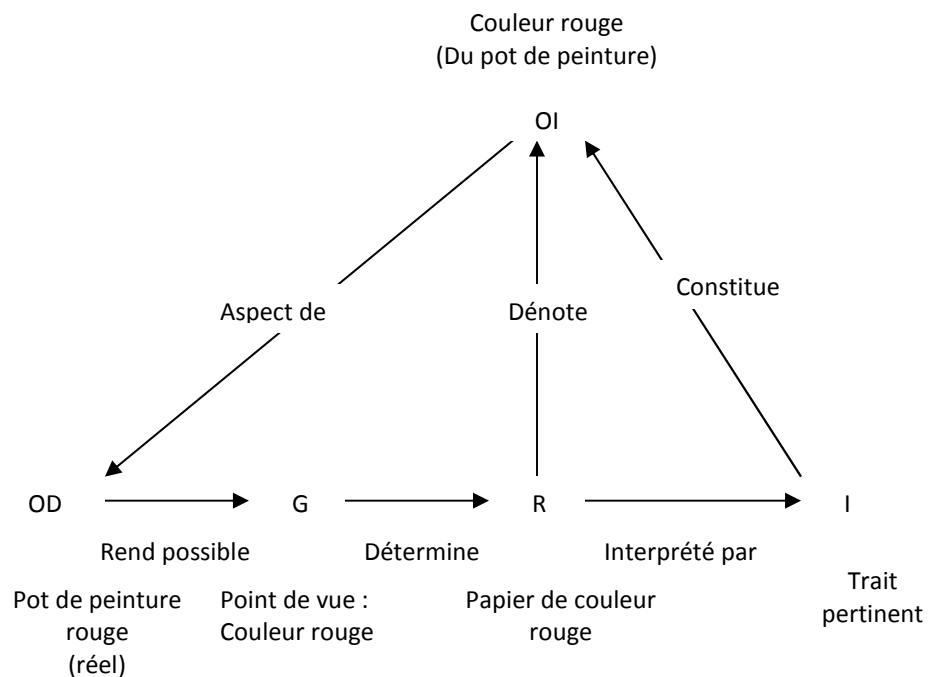
l'œuvre. Une vision de nuit est vraisemblablement plus porteuse de sentiment et moins de rationalité.

La théorie phénoménologique de création du sens établie par Peirce a été l'objet de nombreuses applications pratiques, notamment dans le domaine de la sémiotique visuelle, elle semble donc s'accorder avec les impératifs d'étude d'une exposition muséale. Il faut à présent se poser la question de son application pratique pour la recherche.

### 1.3.5 Apports et limites

L'apport de la phanéroscopie de Peirce permet d'esquisser un processus interprétatif qui pourrait s'appliquer à l'expérience de l'exposition, en partant du schéma ci-dessous (Everardt-Desmedt, 1990) :

Figure 1.1 : Schéma du processus sémiotique peircien





Ce schéma explique les relations entre l'objet dynamique, réel, le representamen, l'interprétant et l'objet immédiat. Dans l'exemple c'est le pot de peinture rouge (dans la réalité) qui détermine le choix d'un papier de couleur rouge. Et cet échantillon (representamen) représente le pot de peinture réel (objet dynamique) sous le point de vue de l'objet immédiat : la couleur rouge (du pot de peinture). De plus, « un même objet dynamique peut être considéré sous de multiples points de vue. Le ground (G) ou fondement détermine le point de vue sur l'objet dynamique, ici la couleur rouge. » (Everaert-Desmedt, 1990, p.44).

Ainsi, « Representamen » est la chose-signe considérée, dans le cadre de l'analyse triadique, comme élément du processus d'interprétation. L'objet est ce que le signe représente, une entité physique ou mentale. Le signe ne peut exprimer quelque chose à propos de l'objet qu'à condition que cet objet soit déjà connu de l'interprète, par expérience.

Dans l'exemple, le morceau de papier rouge exprime que le pot de peinture est de couleur rouge, mais il ne dit rien des autres aspects de l'objet. Ce n'est que si l'interprète sait que c'est un pot de peinture que l'échantillon lui donne l'information que ce pot de peinture doit être de couleur rouge. Ainsi, c'est l'interprétant qui opère la médiation entre le representamen et l'objet. Autrement dit, il s'agit du moyen que l'interprète utilise pour effectuer son interprétation. Plusieurs interprètes peuvent donc donner une interprétation différente de la même chose-signe s'ils se réfèrent à différents interprétants. Alors que le fondement (ground) est le point de vue selon lequel le signe représente son objet, l'objet dynamique, lui, est l'objet tel qu'il est dans la réalité, et l'objet immédiat est l'objet tel que le signe le représente. C'est donc l'objet dynamique qui détermine le representamen à le représenter sous un certain point de vue, celui de l'objet immédiat.

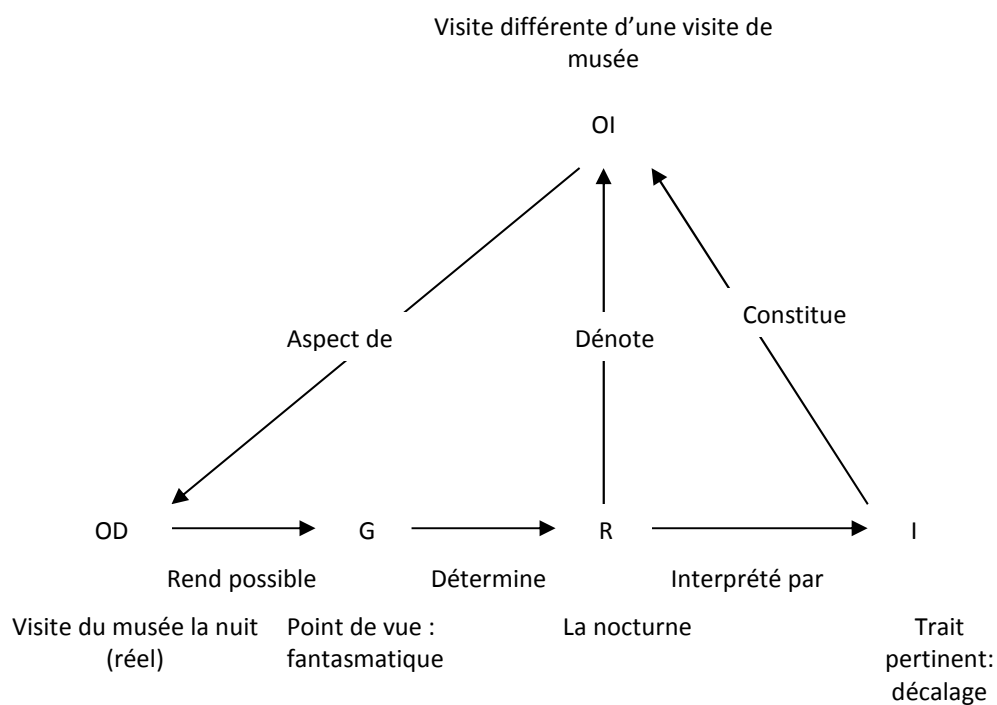
Puisqu'un même objet dynamique peut être considéré sous de multiples points de vue, il peut donc déterminer une infinité de signes. Cette introduction de l'infini permet d'envisager la relation comme en perpétuelle constitution et évolution.

Il n'existe donc pas qu'un seul effet susceptible de supporter le changement dans l'exposition mais de multiples effets, parfois minimes, qui se conjuguent pour

donner une impression différente d'un même endroit. Tout peut alors jouer, la subjectivité du visiteur, son état d'esprit, l'horaire, l'éclairage, sa journée, l'image de la visite de nuit, les œuvres, le lieu etc.

Donc, en appliquant l'hypothèse de départ, cela pourrait donner dans le contexte de la visite de nuit :

Figure 1.2 : Schéma du processus sémiotique dans une exposition de nuit



La « visite de musée la nuit » (dans la réalité) détermine l'offre « visite nocturne », représentative de l'objet dynamique « la visite de nuit au musée », sous le point de vue de l'objet immédiat « la fantasmatique de la nuit ». Cela signifie que la visite du musée la nuit détermine la nocturne par sa fantasmatique, nocturne qui est interprété par rapport à son trait pertinent, le décalage avec une visite de jour, qui constitue une visite différente, tout ceci étant un aspect possible de la visite du musée la nuit.

Bien sûr, ce schéma reste à éprouver et pourrait s'appliquer à d'autres aspects de la visite, puisque ne sont repris ici que les traits principaux. Il faudrait également