

## La visite : Vivre une interaction médiatisée

### *Introduction*

La question que l'on se pose est de savoir quel est le type d'expérience que vit le visiteur ? Comment s'approprie-t-il l'exposition ? Ainsi on peut se demander : de quoi s'agit-il pour lui ? À quoi a-t-il affaire ? L'exposition est-elle un objet ? Une expérience ou un exercice<sup>605</sup> ? Une situation ? Un lieu ? Est-elle spécifique d'autres lieux que le visiteur fréquente par ailleurs ? Ces questions incitent donc à analyser comment les visiteurs caractérisent leur expérience de visite à partir de la définition qu'ils se donnent de ces lieux. La relation est-elle d'ailleurs univoque ? S'agit-il de donner un statut à un lieu pour décrire le type d'expérience qu'il offre ou est-ce à partir de l'expérience que l'on fait qu'on est en mesure de reconnaître un lieu ?

L'enquête sur la fréquentation et l'image des musées réalisée par le CREDOC, à la demande de la Direction des musées de France en 2005<sup>606</sup>, montre que les musées en général sont perçus par les Français comme des lieux d'apprentissage et même d'analyse de notre société quelles que soient les catégories socioprofessionnelles y compris celles qui n'ont pas l'habitude d'aller au musée<sup>607</sup>. Nos deux enquêtes montrent aussi que les visiteurs privilégient volontiers le registre cognitif pour qualifier le type de bénéfice retiré par la visite de musée. Néanmoins, nos analyses nous permettent d'une part de montrer qu'en amont du discours sur le type de bénéfice retiré, la visite est caractérisée comme l'expérience d'une situation de communication. L'exposition y est qualifiée en tant que dispositif de communication et la visite en tant qu'interaction médiatisée. L'analyse des commentaires enregistrés au cours de la visite est un matériau précieux, car il renseigne sur la façon dont les visiteurs construisent leur description des objets, des espaces et surtout de leur propre expérience en tant qu'expérience communicationnelle tout autant sensible que cognitive.

---

<sup>605</sup> Ruby, C., 2007, *L'âge du public et du spectateur*, Paris, La lettre volée.

<sup>606</sup> Alibert, D., Bigot, R., Hatchuel, G., 2005, « Fréquentation et image des musées au début 2005 », Collection de rapports n° 240, département « Conditions de vie et aspirations des Français », Centre de recherche pour l'étude et l'observation des conditions de vie.

<sup>607</sup> Pour 89% des enquêtés, quand on sort d'un musée, on a toujours le sentiment d'avoir appris quelque chose. De plus 63% considèrent que la visite de musée permet de mieux comprendre la société dans laquelle on vit.

L'analyse des commentaires des visiteurs tout au long de leur visite révèle que les visiteurs formulent très précisément la nature de l'expérience qu'ils sont en train de vivre en expliquant qu'elle ne consiste pas en une rencontre avec des objets, mais une rencontre avec un dispositif qui leur propose de regarder des objets. L'interaction avec les objets n'est pas une interaction immédiate, elle est bien médiatisée par la présence de l'exposition. On va voir comment se déploie cette prise de conscience et cette qualification de l'expérience comme expérience d'interaction médiatisée.

D'abord, la première section de ce chapitre montre que le recours à la figure du dialogue est structurant dans l'analyse que font les visiteurs de leur expérience : il s'agit bien d'une relation entre le visiteur et des concepteurs qui bien qu'étant anonymes ou non-présents physiquement, font bien partie de la situation de communication. Roland avait analysé cette question pour le texte de littérature en montrant que malgré « la mort » de l'auteur, le désir de le convoquer est au cœur de la lecture.

Ensuite, la deuxième section et la troisième section du chapitre analysent que la description des objets par les visiteurs révèle qu'ils sont toujours appréhendés dans la *non-immédiateté*. Ce dont parlent les visiteurs qu'on les y invite ou pas, c'est du geste de mise en exposition des objets, qu'on appellera le *geste expographique*<sup>608</sup>. L'épaisseur du média est ainsi confirmée à la fois par l'intensité du travail supposé de la part des concepteurs et par le statut qui lui est donné de dispositif, en tant qu'objet autonome ayant sa propre visée et organisant une expérience d'un type particulier : configuration toujours connue, faisant l'objet d'une véritable culture médiatique, et en même temps, configuration inédite, explorée pour la première fois<sup>609</sup>.

Néanmoins, concernant la qualification l'expérience de visite, et le type de bénéfice qu'elle engage pour le visiteur, on se rend compte que les visiteurs jouent le jeu, suspendent leur incrédulité vis-à-vis de l'illusion produite par l'exposition (rendre absent le concepteur de l'exposition) pour plonger volontairement dans un univers et bénéficier de l'expérience d'adhésion à un schéma narratif spécifique. C'est peut-être la caractéristique de la visite, en

---

<sup>608</sup> Marie-Sylvie Poli parle de « discours expographique », qui désigne l'« ensemble des [ou contenu des] messages qui accompagnent les expôts et l'acte de leur exposition lui-même » in Poli, M. S., 2002, *op. cit.*, p.88. Nous préférons le terme de geste car il renvoie davantage que le discours au processus d'accomplissement, à l'opération qui anticipe le corps et la signification

<sup>609</sup> Dans cette analyse on exclut le cas des visiteurs qui viennent plusieurs fois visiter l'exposition.

tant qu'elle est *expérience de l'interaction médiatisée*, d'exploiter le jeu entre absence et présence.

## 1. L'INTERACTION : LA FIGURE DU FACE-À-FACE ?

Dans cette première section, on souhaiterait montrer que la visite est décrite par les visiteurs comme une situation où deux instances se font face : les visiteurs eux-mêmes et un concepteur anonyme et absent, mais mobilisé et désiré de la part des visiteurs. Le dialogue comme forme d'échange est une métaphore prégnante dans le discours des visiteurs, qui se déploie au travers de l'utilisation de certains marqueurs linguistiques comme les pronoms, les adverbes de conclusion ou de reprise et de la reformulation et la synthèse constantes du propos. C'est, enfin, la description par les visiteurs du travail interprétatif que la situation postule vis-à-vis d'eux qui permet de comprendre comment les visiteurs caractérisent cette situation de face-à-face fictif.

### *1.1 La métaphore du dialogue*

Plusieurs rapports d'enquête sur l'utilisation d'outils d'aide à la visite de type audioguide ou guide multimédia ont montré récemment que les modalités d'énonciation des discours sur les œuvres étaient une variable très importante dans l'analyse de la satisfaction des visiteurs vis-à-vis du contenu savant délivré. Par exemple, le cas récent du guide multimédia du Musée du Louvre, a pu montrer que la modalité de l'interview-discours (en fait, on n'entend que le propos de l'interviewé qui est un conservateur du musée) fait dire aux visiteurs que le contenu est plus vivant, mais surtout qu'ils ont le sentiment que l'outil est moins impersonnel, moins anonyme et qu'on s'adresse à eux personnellement. Et bien sûr l'expertise des conservateurs, mais aussi leur enthousiasme à parler de certains objets, renforcent le sentiment que c'est la bonne personne qui s'adresse à eux. Cet exemple révèle l'intérêt qu'il y a à anticiper les stratégies d'identification des instances d'énonciation de la part des visiteurs et rappelle que ces derniers font grand cas du fait que dans l'exposition, les messages s'adressent à un public.

Comme l'avait posé Marie-Sylvie Poli, « cette dimension dialogique et cognitive est prégnante dans la perception des formes langagières au musée, car on a constaté que lorsque le visiteur parle de l'exposition à un tiers, il participe activement à construire le sens de ce qu'il a vu/compris puisqu'il est capable d'interpréter les *artefacts* exposés comme relevant de stratégies d'auteur et de stratégies d'institution. Et cela, quel que soit le cadre d'expertise

du sujet d'exposition à partir duquel il construit son jugement »<sup>610</sup>. Paulette Mac Manus a, en effet, montré dès les années 90<sup>611</sup> l'importance que les visiteurs accordent à la relation d'énonciation entre concepteur-énonciateur et visiteurs, dans la compréhension de l'exposition. La jolie notion d'« échos du texte » renvoie à l'analyse de morceaux de textes repris par les visiteurs dans leurs discours en groupes.

L'analyse des récits itinérants, dans l'exposition « Sainte Russie », montrent bien que les visiteurs considèrent l'exposition comme un espace de discours qui se déroule et en même temps qui n'est pas délivré de façon continue comme le serait un discours oral, mais qui est nécessairement fragmenté, comme en témoigne la mention « *Peut-être qu'ils vont nous le dire...* » que l'on retrouve dans tous les discours, à de nombreuses reprises. C'est notamment vis-à-vis des panneaux et cartels que les visiteurs ont des attentes très fortes. Ils anticipent un certain type de contenus, mais surtout une logique communicationnelle qui consiste à délivrer ce contenu au fur et à mesure de la visite.

*« J'espère que ça viendra après les histoires de saints, un peu, les attributs, qui est qui ? Parce que, finalement, St Boris et St Gleb, ils ont des attributs dans les mains et on ne les voyait pas, donc j'espère que vraiment ils nous expliqueront. » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, récit itinérant)*  
*« J'essaye de voir s'il y a un changement ou une évolution avec l'introduction des Mongols. Ça doit pas être encore le moment ! » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

Les visiteurs, lorsqu'ils commentent leurs propres attentes, mais aussi tout simplement la situation qu'ils sont en train de vivre, ont recours à la métaphore du dialogue qui prend sa source dans une qualification de l'expérience en tant que situation de prise de parole.

*« Maintenant on parle de Saint Serge et de Radonège. Du fond d'un monastère. Au milieu des forêts. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)*

On observe, par exemple, l'utilisation récurrente des pronoms « ils » pour caractériser l'instance du discours qui est à l'origine de la présentation des objets. On retrouve ici l'analyse de Roland Barthes qui montre comment le texte écrit postule l'absence de son auteur et comment la lecture désire dans l'absence la figure de l'auteur. « Comme institution l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je

---

<sup>610</sup> Poli, M. S., 2002, *op. cit.*, p.38.

<sup>611</sup> Mc. Manus, P., 1991, « Making sense of exhibits », in Kavanagh G. (dir.), 1991, *Museum languages: Objects and texts*, Leicester, Leicester University Press, pp.33-46. Mc. Manus, P., 1987, « It's the company you keep... the social determination of learning-related behavior in a science museum », *International journal of museum Management and curatorship*, 53, pp.43-50.

désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne. »<sup>612</sup>

« Ils font le rapprochement entre un objet byzantin et un objet de mosan » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)

« C'est-à-dire que ça montre les échanges, c'est ce qu'ils disent » (Couple, 70 ans, Gazeran, Sainte Russie, récit itinérant)

« Voilà, comme ils disent, "précieuse et raffinée" et bien voilà c'est exactement ça. On sent un grand changement quand même. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)

Lorsqu'on cherche à savoir comment fonctionne ce dialogue, pour les visiteurs, on observe bien que ces derniers réagissent à l'association des objets et des dispositifs de médiation mis en place dans l'exposition. L'analyse de discours, mais aussi les observations, permet de dire qu'il y a une récurrence de deux types de séquences. La première séquence consiste à : Nommer un objet + état d'un étonnement + lecture de la date, provenance, titre, ou encore de l'intégralité du texte + signe de compréhension, d'acquiescement « d'accord », « ok », « ouais ».

« Evangélaire. Hum cette feuille d'or est très, très belle donc c'est le missel en fait. D'accord. Alors je suis devant les croix encore. Alors Diadème... » (Femme, 26 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

« Donc Nevski s'allie avec les Mongols contre les Suédois et chevaliers teutoniques. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)

« Alors je n'arrive pas à comprendre si ce sont des martyrs... Ah d'accord ! Ils s'appellent Boris et Gleb. » (Femme, 50 ans, Montreuil, Sainte Russie, récit itinérant)

« Donc Vladimir c'est le premier converti. Famille impériale de Constantinople. Ouais parce que les Byzantins étaient donc chrétiens. » (Femme, 51 ans, Montreuil, Sainte Russie, récit itinérant)

La seconde séquence consiste à reformuler le texte en commençant par un marqueur de conclusion « donc », ou « alors », puis à opérer une synthèse de ce qui a été donné à comprendre.

« Donc là ils expliquent en fait la relation entre le politique et le financement, ce qui est assez intéressant d'ailleurs comme biais parce que... c'est un peu comme ça que je le voyais ! et tout de suite en fait le lien entre le pouvoir et les bâtiments. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

« Le temps des troubles et bien je ne savais pas que Boris Godounov était le beau-frère d'Ivan le terrible voilà. Alors il y a un jeune prince qui fut assassiné et puis il revient... c'est comme Louis XVII ça. Il fréquente les Dimitri, enfin, ils se font tous assassiner. La Pologne en profite pour venir occuper Moscou. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)

« Donc là en fait on arrive au temps des Mongols et ils nous expliquent comment le centre de gravité de la Russie se déploie vers Moscou, c'est assez intéressant en fait ! Donc, on a les influences et puis avec les déplacements, les nouvelles influences et les substitutions entre le temps de Kiev et le temps de Moscou et puis de Vladimir ! » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

La dimension dialogique ne concerne pas que la relation entre le discours sur les objets et les visiteurs, au travers des textes. Les visiteurs souhaitent trouver ce qui, précisément, en faisant

---

<sup>612</sup> Barthes, R., 2002 [1973], *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, p.235.

défaut, fait que l'interaction n'est pas une véritable situation de face à face : l'intention des concepteurs de l'exposition. C'est au cours de l'entretien, et non pas pendant les récits itinérants que les visiteurs développent ce propos : les textes doivent expliquer le message que porte l'exposition. Il s'agit pour les visiteurs de capter l'intention qui est à l'origine de l'exposition. On pense à l'analyse de Jean-Pierre Esquenazi qui commente l'acte interprétatif. « Tout objet sémiotique est indubitablement intentionnel et nous avons besoin d'une idée même imprécise de l'intention, la directive, comme dit Michael Baxandall<sup>613</sup> qu'ont exécutée les producteurs de l'objet. »<sup>614</sup>

*« Pourquoi les muséographes n'expliquent-ils jamais comment ils font les expos ? je me suis dit ça devant les manuscrits. Quand on me montre un manuscrit moi je me demande toujours pourquoi c'est telle page qui est montrée [...]*

*-Connaître le motif du choix, qu'est-ce que ça t'apporterait?*

*-Je comprends le point de vue. Je suppose qu'ils ont fait des choix, pour cette expo. Donc je pense bien qu'il y a une idée derrière. Quelle est cette idée ? Pourquoi ils ont exposé tel objet plutôt que tel autre ? Pourquoi ils l'ont exposé de telle manière ? On peut expliquer et ça n'alourdit pas le propos. » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, entretien)*

*« Oui, enfin, derrière, je pense qu'il y a un message, une volonté de faire passer... pourquoi ils ont fait ça ? Pourquoi ils présentent cette pièce ? Si tu ne comprends pas ça, je pense que tu loupes une partie de l'intérêt de venir dans n'importe quelle expo d'ailleurs, enfin, surtout celle-là ! » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Une autre démarche, qui ne correspond pas exactement à une séquence comme celles qui ont été citées plus haut, consiste à utiliser des adverbes qui deviennent les marqueurs de la construction d'une posture de confirmation, de vérification. Ce n'est pas la pertinence du propos qui est remise en cause, ni la présomption de confiance vis-à-vis du discours de l'institution, mais c'est, au contraire, l'idée selon laquelle le visiteur serait *passif* devant ce qui lui est présenté. Le recours à ce type de phrases de la part du visiteur permet de faire deux remarques : d'une part que le visiteur se désigne lui-même comme instance du dialogue – c'est bien à lui qu'on parle et c'est lui qui interprète – et active son raisonnement critique face à ce qui lui est proposé, il signifie ainsi que le discours du musée est un discours qu'il cherche à comprendre et qu'il ouvre un espace de commentaires et de prises de position de sa part<sup>615</sup> ;

<sup>613</sup> Baxandall, M., 1991, *Formes de l'intention*, Jacqueline Chambon, p.84-86.

<sup>614</sup> Esquenazi, J. P., 2010, « L'acte interprétatif dans la spirale du sens », in Goetschel, P., Jost, F., Tsikounas, M., (dir.), 2010, *Lire, voir, entendre, La réception des objets médiatiques*, Publications de la Sorbonne, p.342.

<sup>615</sup> Il ne faut surtout pas confondre cette compréhension critique avec une volonté de répondre ou surenchériser sur le discours du musée et de voir sa réponse publicisée, comme peuvent le proposer certains outils innovants qui font la promotion d'une figure de visiteur scripteur-narrateur. L'exemple du dispositif MUSESTREK, élaboré par le centre de recherche « le laboratoire » et expérimenté, pour sa première édition, au musée du Louvre est très révélateur : les visiteurs avaient la possibilité de créer des parcours archivés et publicisés dans l'application Iphone téléchargeable par n'importe qui. Très peu de visiteurs ont créé et publié des parcours personnels sur le site ([www.musetrek.fr](http://www.musetrek.fr)). Le chapitre de Joëlle Le Marec, « Public, inscription, écriture » est riche d'enseignement à ce sujet, in Le Marec, J., 2007, *op. cit.*, p141.

d'autre part l'utilisation d'un adverbe comme « effectivement », permet au visiteur de poser le statut de ce discours, c'est-à-dire de signifier sa place en tant qu'espace de discours qui n'est pas l'espace des œuvres. Le visiteur signifie qu'il peut ensuite regarder les objets et vérifier les informations données par le texte, il signifie que la visite est l'espace d'un rapport en décalé avec ce discours, et qu'il y a recours, qu'il le cite dans le cadre d'une activité qui consiste à combiner de nombreux éléments (objets, espace, visiteurs, et textes).

« *En fait, ce sont des amulettes. Alors, il y a effectivement ce qu'il appelle des coltices et puis il y a les amulettes.* » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)  
(Elle lit) « *“Le cycle des images du psautier copie presque à la lettre un siècle plus tard celui du psautier de Kiev avec toutefois une évidente simplification des formes et de la gamme chromatique !” Effectivement j'avais remarqué le type de dessin qu'il y avait dans le psautier de Kiev et on retrouve ce type de dessin, des dessins très, très étonnants, vraiment incroyables* » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)  
« *Effectivement c'est assez l'influence de Byzance* » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)  
« *Effectivement c'est assez curieux, ils disent que l'usage des cloches, jusqu'au XIIe siècle est complètement faite.* » (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)  
« *Ah oui parce que la princesse Olga est la première à s'être convertie, et son fils résolument païen, donc apparemment n'était pas très d'accord.* » (Groupe d'amies, 52 et 30 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

## **1.2 Le travail interprétatif requis des visiteurs**

On vient de voir que le visiteur se donne très explicitement un rôle dans l'interaction qu'il vit comme telle au cœur de l'exposition. L'analyse des réponses apportées aux questions figurant sur l'enveloppe remise au visiteur en début de parcours permet d'aller plus loin. C'est bien lorsque les visiteurs répondent à la deuxième question et la troisième question (*qu'est-ce qui retient votre attention ? et comment vous sentez-vous ?*), qui font directement suite à la question de la description (*que voyez-vous autour de vous ?*), qu'ils engagent la définition du travail qui leur est demandé dans cette relation avec l'exposition : un travail interprétatif.

Lorsqu'on demande au visiteur ce qui retient son attention, sa réponse consiste à justifier le choix qu'il fait de retenir un élément signifiant parmi d'autres. Ce travail de justification engage déjà la description d'un travail interprétatif lié, cette fois, bien sûr, à la situation d'enquête. Ce choix fait l'objet d'une variété de position, qu'il s'agisse d'un seul objet ou de plusieurs objets, dont la réunion attire l'attention.

« *L'icône verte ! jamais vu.* » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

Dans l'exemple, qui suit, c'est le lien entre les objets qui produit du sens pour les visiteurs. Les objets entre eux produisent du dissemblable, de la différence.

*« Là, par exemple, le tableau en blanc, parce que évidemment les autres ne sont pas blancs... avec des couronnes, des anneaux blancs, qui ressortent beaucoup. Qui devaient sans doute être en métal » (Femme, 50 ans, Montreuil, Sainte Russie, récit itinérant)*

Dans ce nouvel exemple, on voit en revanche que le lien entre les objets prend clairement du sens, en relation avec l'espace d'exposition, et avec le geste de mise en exposition. À ce titre, on voit que l'éclairage, par exemple, en tant qu'il est un des outils à la disposition des concepteurs pour mettre en scène les objets, est souvent cité pour caractériser ce qui attire l'attention.

*« Bah, clairement, l'icône centrale avec le Christ ! heuuu, c'est le plus gros, c'est celui qui est au centre, donc c'est normal. Le panneau au dessus, finalement, est pas mal, il est un peu perdu, ils le mettent au-dessus, mais on le voit quand même bien, donc l'œil est attiré. Après les panneaux sur les côtés, après avoir vu autant d'icônes avant, il n'y en a aucun qui vraiment se met en avant plus qu'un autre, mais l'ensemble est plus fort que un panneau en particulier. » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, récit itinérant)*

*« Surtout que tous les personnages regardent dans la même direction du christ et ils sont bien éclairés ! C'est vraiment ce qui capte le regard quand on rentre dans la pièce » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)*

Lorsque les visiteurs doivent répondre à la question « *comment vous sentez-vous ?* », ils sont explicitement amenés à parler d'eux. On pouvait faire l'hypothèse que les réponses concerneraient la stricte description d'un état physique ou intellectuel. Or cette question semble permettre au visiteur d'exprimer un sentiment qui caractérise et précise le lien établi entre l'acteur et les objets, son espace, etc. On retrouve deux types de commentaires qui correspondent à deux échelles d'appréhension : l'objet versus l'exposition.

Dans les exemples qui suivent, on voit que les visiteurs tentent de caractériser la relation qui existe pour eux, entre eux-mêmes et les objets.

*« Un peu fatiguée, mais bien ! Parce que je vois des très, très, très jolies choses. » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, récit itinérant)*

*« Moi je me sens en familiarité, en fait, je me suis un peu privilégiée, parce qu'en fait, j'ai été en Russie récemment, visiter les musées russes donc je ne suis pas surprise par l'étrangeté des choses. » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

Ils peuvent aussi exprimer un sentiment qui caractérise le lien entre eux-mêmes et l'espace de l'exposition, en tant qu'espace formel tout autant qu'espace social, mais aussi espace de discours.

*« La scénographie est à la fois agréable et oppressante et aujourd'hui il y a particulièrement beaucoup de monde, donc je pense que j'aurais voulu revenir un jour de grand désert et avoir l'impression d'être, finalement, seule face à ces objets et à ces peintures... » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

« On était très bien parties au début on avait le sentiment qu'on entrait dans un lieu sacré et tout d'un coup on est envahies par la foule on est un peu perturbées, le signal d'alarme qui s'est déclenché a un peu perturbé notre recueillement si je peux dire ainsi et voila on a parcouru les salles tant bien que mal. » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Melun, Sainte Russie, entretien)

« J'étais un peu énervée, un peu frustrée, beaucoup de bla-bla qui à mon avis ne sont pas l'essentiel, des textes beaucoup trop encyclopédiques, peu de vie, peu d'humanité, finalement, dans cette expo ». (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, entretien)

Cette question permet aussi au visiteur de poursuivre la description sur le travail interprétatif et les connaissances préalables qui lui semblent requis et non pas opérés dans l'exposition.

« Voila, bon ma connaissance religieuse n'étant pas très bonne je manque un petit peu de clés pour regarder les œuvres, oui c'est peut-être le genre d'expo où j'aurais aimé avoir un audio guide ». (Femme, 51 ans, Montreuil, Sainte Russie, récit itinérant)

« Surtout j'aurais voulu avoir fait un travail en amont (projection d'un avant) ; là j'ai l'impression d'être vraiment très ignorante par rapport à ce que je vois et j'ai besoin de clés (projection du pendant) qui sont données par les cartels, mais qui sont un peu laborieux à lire les uns après les autres. (projection du pendant idéal) » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

Dans ces deux exemples, le sentiment d'une ignorance est exprimé. La nécessité d'un recours à des connaissances, à des clés de compréhension, engage une réflexion sur les moyens et le type de travail intellectuel que les visiteurs pourraient faire ou avoir fait. Comme a pu l'expliquer Joëlle Le Marec, ce sentiment d'ignorance est aussi une façon d'exprimer une confiance envers l'institution. « Cette ignorance est moins un état cognitif, vécu individuellement comme une faiblesse, qu'un rôle social positif, essentiel pour que "fonctionne" à plein le contrat tacite qui relie le public à l'institution. »<sup>616</sup> Mais l'on observe aussi que le corollaire de cette posture d'ignorance est une grande exigence vis-à-vis de l'organisation du discours de l'institution, comme en témoigne ce commentaire :

« On me parle d'une "évidente parenté avec la peinture italienne du XIII" ! Moi j'aurais bien voulu avoir une ou deux images de tableaux auxquels elle pourrait être apparentée, où il y a les influences. Donc là je suis obligée de chercher, ça me fatigue, donc je prends le fait tel quel, mais je peux pas le comparer et dire "effectivement c'est la même forme, c'est la même couleur !" » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, récit itinérant)

Dans ce dernier exemple, on voit définitivement la mise en place d'un rapport supposé d'échanges de savoir. L'exposition est posée en tant que locuteur, mais qui ne prend pas en charge la justification de son argument. L'interlocuteur, le visiteur, doit opérer un travail interprétatif qui consiste à imaginer ce que le discours avance. Mais dans le cas de ce visiteur, la fatigue (conditions de visite) engage, selon le visiteur, un type de réception particulier : l'adhésion au message, sans la controverse, la critique ou la comparaison. Dans ce commentaire critique, on remarque une mise en abyme du travail d'interprétation « *effectivement*

---

<sup>616</sup> Le Marec, J., 2007, *op. cit.*, p.127.

*c'est la même forme, c'est la même couleur !* » : le visiteur mobilise une représentation de l'interprétation idéale, en quelque sorte, qui consiste, comme on l'a vu dans la partie précédente, à citer le discours et le corroborer en regardant les objets. Ce qui est intéressant dans cet exemple, c'est qu'on observe chez ce même visiteur, mais aussi chez tous les autres, un décalage entre la déclaration sur le travail interprétatif qu'il fait ou ne fait pas et le travail effectif qu'il met en œuvre. En l'occurrence dans ce cas, ce visiteur se plaint du commentaire qu'il vient de lire et déclare être obligé d'accepter l'énoncé comme tel, alors que le récit itinérant et l'observation a montré qu'il comparait en permanence les œuvres avec d'autres objets, se remémorait des souvenirs malgré les insuffisances du texte. En somme, si l'on réfléchit à partir de cet exemple, la comparaison, si elle opère au plan de l'interprétation effective des visiteurs, serait aussi une fonction attendue par les visiteurs comme devant être prise en charge par un énoncé affirmé, mais ouvert (c'est à dire justifié, argumenté et illustré).

## 2. L'INTERACTION MÉDIATISÉE : LE GESTE EXPOGRAPHIQUE

Le chapitre intitulé « l'opérativité d'une pratique symbolique », dans l'ouvrage *L'exposition à l'œuvre* a été un texte fondamental dans la construction de l'analyse qui suit. Jean Davallon y analyse les pratiques de mise en exposition en tant qu'elles visent à instaurer un espace d'interaction et non pas tant à strictement transmettre un message ou obtenir un effet unique chez le visiteur. La particularité de l'exposition est ainsi avancée « là où l'objet se tourne vers l'utilisateur ou le visiteur, là où il se présente à lui afin de tenir un discours. Du même coup, l'usager ou le visiteur devient partie prenante de la mise en exposition »<sup>617</sup>. C'est ce jeu complexe d'échanges entre visiteurs, objets et concepteurs de l'exposition, fondé comme on vient de le voir sur des figures communicationnelles (le dialogue, l'interprétation), mais aussi sur des illusions communicationnelles (l'objet se présente au visiteur) et des lucidités profondes (le visiteur sait que l'objet se présente à lui selon des modalités très particulières) que cette partie veut continuer d'explorer. C'est la conscience d'une interaction médiatisée qui formera le cœur de notre analyse. Le dispositif dans son épaisseur et ses rouages est la balise à partir de laquelle les visiteurs qualifient la nature de leur expérience. En somme, c'est le niveau de la relation entre le visiteur et les objets, tel qu'il est perçu par les visiteurs comme étant l'objectif visé par le concepteur, que l'on regarde ici. Avant de voir comment ils analysent la situation qu'ils sont en train de vivre comme une interaction médiatisée, nous rappellerons en quoi consiste l'opérativité symbolique de l'exposition.

Dans un autre texte qui date de 1968, « un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux », Cameron pose que la spécificité du système de communication du musée est qu'il dépend de vraies choses. Elles sont présentées « telles qu'elles sont et non comme des modèles, des images ou des représentations de quelque chose d'autre »<sup>618</sup>. De la relation qui est construite avec ces *vraies choses* dans l'espace d'exposition, dépend la spécificité du musée.

Jean Davallon pose ainsi les caractéristiques du mode de fonctionnement sémiotique de l'exposition : le rassemblement des objets participe à définir la valeur de ces objets vis-à-vis du monde quotidien : les objets le représentent ou s'en distinguent précisément. L'exposition

---

<sup>617</sup> Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p163.

<sup>618</sup> Cameron, D., 1968, *op. cit.*, p261.

produit ainsi un monde, celui vers lequel renvoie cette sélection d'objets. Il ne s'agit plus tant du monde réel. L'exposition se caractérise par deux opérations que Davallon associe à la constitution de l'exposition comme texte : « La sélection d'éléments pris à l'extérieur de l'espace de l'exposition et appartenant au monde ; la combinaison de ces éléments rassemblés à l'intérieur de l'exposition en un nouveau monde. Deux gestes de production donc : la séparation et le rassemblement d'un côté ; la mise en scène, de l'autre. »<sup>619</sup>

Ainsi d'un côté les objets présentés sont bien réels, mais ne sont plus « *dans* le réel »<sup>620</sup>, ils n'ont plus la fonction qu'ils avaient dans le lieu dans lequel on a été les chercher. C'est bien le cas dans nos deux exemples, qu'il s'agisse des machines exposées dans le Musée des Arts et Métiers ou des objets religieux exposés au Louvre. Néanmoins, les objets signifient leur fonction d'origine, ils la rappellent, mais surtout, ils se « combinent » entre eux ainsi qu'avec les dispositifs de médiation qui sont introduits à côté d'eux. « L'objet, en entrant dans l'exposition, change de statut et devient l'élément d'un ensemble, le composant d'une mise en scène. »<sup>621</sup> Et ceci même lorsque l'objet est isolé ou que l'exposition ne concerne qu'un objet. La deuxième opération du concepteur consiste donc à mettre en scène ces objets en mobilisant d'autres objets, appelés « outils d'exposition », ce qui lui permet d'ancrer la séparation d'avec le monde quotidien et d'engager un ordre, un discours, une stratégie de communication sur les objets présentés. C'est en définitive un acte bien spécifique que produit le concepteur de l'exposition, la création d'un « espace synthétique – au double sens d'espace réunissant des éléments en une totalité et d'espace artificiel »<sup>622</sup>.

L'espace synthétique, espace bien tangible constitué des objets et de l'espace que les visiteurs parcourent se double, en réalité, d'un autre monde que Davallon définit comme pur être de langage, qui repose sur le travail interprétatif des visiteurs. « Il est une construction qui résulte de significations produites au cours des visites, il existe à travers elles. Nous l'appellerons monde utopique. »<sup>623</sup> La distinction est bien importante entre le monde auquel renvoie l'objet, et le monde utopique vers lequel il ouvre par son introduction dans une exposition spécifique.

---

<sup>619</sup> Davallon, J., *op. cit.*, p.166.

<sup>620</sup> *Ibid.*, p.167.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p.167.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p.170. Pour la notion de « monde utopique », on trouvera son origine dans Greimas, A., Courtes, J., 1979, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

Un même objet renverra toujours vers le même monde d'origine<sup>624</sup>, mais pas nécessairement vers le même monde utopique en fonction de l'exposition dans lequel il se trouve. Ainsi la visite « en constituant le monde utopique, fait [de l'objet] un matériau de langage et pose hors champ et hors langage le monde réel d'où venait l'objet. Elle produit le monde utopique comme l'envers en langage du monde réel et ce monde réel comme champ originaire d'une référence »<sup>625</sup>. Dans le cas de « Sainte Russie », le monde utopique est accessible à travers un discours sur le monde réel des objets.

Davallon explique bien que l'espace synthétique « conduit le visiteur à participer physiquement au fonctionnement du média »<sup>626</sup>. Mais il insiste sur la différence essentielle qu'il y a entre l'espace synthétique, organisé et configuré par le concepteur et ce même espace, mais vécu et perçu par un visiteur qui le découvre au gré de son cheminement. Deux énonciations (espace synthétique – séparation mise en scène) et (visite – exploration) se mettent en place. La seconde énonciation fonctionne sur le mode du jeu « il s'agit pour le visiteur d'utiliser toutes les caractéristiques de l'espace, de “profiter” de toutes ses subtilités pour s'en sortir au mieux, c'est-à-dire pour se jouer des ruses de construction de l'espace (entendez : de l'intelligence de son organisation) et accéder au monde utopique »<sup>627</sup>. Ces deux énonciations s'articulent selon un double rapport : un rapport d'emboîtement et un rapport de développement qui renvoient à une forme d'ajustement en deux mouvements vis-à-vis du dispositif. « La gestuelle du visiteur est commandée par l'espace produit par le concepteur-réalisateur. C'est l'aspect contraignant du labyrinthe », mais « la contrainte n'est pas seulement gestuelle, mais aussi d'ordre sémiotique : l'exposition fournit au visiteur un programme de gestion de sa relation aux objets exposés et d'accès au monde utopique »<sup>628</sup>. La visite n'est pas seulement contrainte et Davallon explique que le visiteur ne se contente pas d'adhérer à ce qui lui est proposé. Son activité consiste à « développer » l'énonciation du concepteur-réalisateur. Elle consiste à faire des choix, interpréter ce qu'il voit et ce qu'il lit, se représenter ce qu'il fait, ainsi que l'espace qu'il parcourt.

Ce qui est fondamental dans cette analyse, c'est que le visiteur accède aux objets par le dispositif d'exposition, c'est lui qui montre comment imaginer le monde des objets, qui

---

<sup>624</sup> À moins que les recherches scientifiques sur les objets fassent état d'autres découvertes, d'autres liens, d'autres usages

<sup>625</sup> Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.171.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p.171.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p.172.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p.174.

propose un mode de rencontre et d'interprétation. Dans les deux analyses de cette deuxième section, on va voir comment le visiteur qualifie l'espace synthétique en tant que dispositif, mais aussi le monde utopique à partir de l'espace synthétique, c'est-à-dire d'un geste de mise en exposition qui fabrique du discours, que nous appellerons *geste expographique*.

### **2.1 L'épaisseur du dispositif — l'appréhension de l'espace**

La première question qui figure dans l'enveloppe remise aux visiteurs de l'exposition « Sainte Russie » consiste à interroger la façon dont le visiteur décrit son environnement immédiat. En demandant au visiteur de décrire ce qu'il voit autour de lui, on lui laisse le soin de bien vouloir définir ce que *autour de lui* signifie pour lui. On observe, à ce titre, que les réponses ne sont pas homogènes et se distinguent en fonction d'un degré d'éloignement entre le visiteur et les objets. Mais surtout on observe que le visiteur ne décrit pas les objets, mais l'espace qui le sépare des objets. Cet espace peut désigner la zone qui se situe entre le visiteur et ce qui est en face de lui ; ou alors, la zone qui contient les premières vitrines qui entourent le visiteur, ou encore les différentes salles qui se situent autour du visiteur. On reconnaît trois échelles d'appréhension de l'espace : l'unité d'exposition, la salle et l'exposition. On voit dans l'exemple suivant, récurrent dans les discours de description, que la salle fonctionne comme un élément de médiation entre l'acteur et la « fameuse iconostase », elle permet de mettre à distance l'immédiateté du rapport avec l'œuvre.

*« Je suis dans une salle où il y a cette fameuse iconostase... » (Femme, 55 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

On retrouve ces échelles dans les entretiens. À propos de sa première impression de la visite, cet enquêté déploie aussitôt les trois niveaux : unité, salle, exposition.

*« Bah, il y avait beaucoup de choses à voir. Alors au début, on regarde tout avec précision et puis après on s'écarte un peu et on découvre la richesse de la salle. [...] et puis il y a "essayer de comprendre comment l'exposition est organisée". » (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

On voit aussi que les visiteurs établissent des échelles de valeurs qui accompagnent la désignation des espaces. La description des caractéristiques formelles de l'espace se construit à partir de binômes conceptuels, comme ici la paire *extérieur/intérieur*, qui engage une métaphore sur les objets reprenant une opposition entre deux valeurs, ici *riche/dépouillé*.

« Je vois comme la reproduction d'une église en fait, avec une partie centrale, plus basse... voila, dans laquelle il y le trésor et à l'extérieur des icônes beaucoup plus dépouillées » (Femme, 50 ans, Montreuil, Sainte Russie, récit itinérant)

La description de l'espace se retrouve tout au long des récits itinérants et pas seulement au moment de la prise de parole par rapport aux questions de l'enveloppe.

« Alors je trouve le violet de l'entrée très beau, c'est un violet entre le mauve et le violet et c'est à la fois accueillant et sombre et je trouve que c'est une couleur appropriée à la teneur de l'exposition a priori. » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant) [couleur qui, précisément, sera regrettée en fin de parcours]

« Au final la couleur choisie pour la scénographie est assez fatigante, car elle est mi-allumée, mi-éteinte et on est un peu éberlué par tous ces visages représentés... » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

La façon dont l'exposition présente et prend en charge les objets est analysée par les visiteurs comme un discours sur la valeur des objets.

« Bon, alors quand une pièce était mise... on sentait qu'elle était mise particulièrement en évidence un peu, au centre de la pièce, on pouvait tourner autour bon bah, là on peut un peu regarder » (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

« Il y a quelques objets comme ça, au centre, qui sont mis en majesté. Autrement, c'est un peu un alignement de livres religieux il y en a trop, quoi ! » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

## **2.2 Identifier un geste expographique**

En réalité, ce que l'on observe dans les descriptions de l'espace est une tentative de justification par les visiteurs qui concerne le geste des concepteurs de l'exposition. C'est le fait de réunir ces objets qui est le véritable objet du commentaire. Les visiteurs identifient et caractérisent un travail expographique, un geste de conception. L'interaction est bien médiatisée par un objet qui est le fruit d'un travail, d'un ensemble de gestes.

« Alors écoute c'est toute la reconstitution de St Cyrille en fait. [...] Et en fait j'essaye de la revoir à travers le schéma, qui est en dessous du tableau explicatif, qui est introductif à cette partie de salle. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

« Ce que je vois autour de moi, c'est un ensemble de peintures qui reproduisent probablement une iconostase réelle. Ou la reconstitution d'une iconostase à partir de plusieurs éléments... » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

« Bah, une série de panneaux en bois, représentant une série de personnages religieux sur des fonds dorés. Heuuu présentés sur plusieurs vitrines et sur les côtés. Il y a des choses derrière moi, je ne sais pas si ça fait partie de l'ensemble. » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, récit itinérant)

Dans le commentaire ci-dessus, on observe que le visiteur questionne la production d'un ensemble. Il y a une différence entre la formulation « je ne sais pas si ça va ensemble ? » et la formulation « je ne sais pas si ça fait partie d'un ensemble ? ». Dans la deuxième phrase,

l'ensemble ne désigne pas l'économie des objets entre eux, mais le geste intégrateur, la métaforme qui inclut les objets ensemble et qui peut probablement être le geste de production.

L'exposition est ainsi analysée par les visiteurs comme étant une *opération*. Elle est bien le résultat selon eux d'un ensemble de gestes de sélection, de mise en exposition, de construction de l'espace. Elle est le résultat du travail des concepteurs, de la mise en place d'un « jeu d'isotopies », de « couplages semi-symboliques » pour reprendre les termes de Davallon.

*« C'est magnifique, on a de la chance que ce soit tout réuni ici. Ça a dû être un travail de préparation, il y a deux pièces extraordinaires, c'est exceptionnel d'avoir ces choses-là en France. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)*

Le discours des visiteurs est ainsi ponctué de commentaires sur l'efficacité ou l'échec concernant l'opérativité de ces gestes, comme dans le cas de l'emplacement des textes. Ces gestes sont donc dotés d'une efficacité, ils sont analysés par les visiteurs à partir de leur effet supposé.

*« Bon bah là le cartel des deux cotés de la porte, ça, c'est vraiment une excellente idée, parce que sinon on est obligé d'attendre et de faire la queue comme pour les manuscrits. » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, récit itinérant)*

*« Il y a beaucoup de monde, mais c'est jamais trop la panique parce que les gens vont et viennent, ça c'est bien fait, on peut lire. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)*

Ce sont deux exemples qui permettront de saisir la place de l'analyse de ce geste dans le discours des visiteurs sur l'exposition, sur la construction d'un monde utopique et sur leur expérience de visite. D'une part le parcours est analysé comme un geste d'aménagement fondamental et, enfin, le travail de mise en scène des objets est aussi analysé comme un exercice particulier.

#### *Le parcours : une opération dont le musée a la responsabilité*

Les visiteurs déclarent que l'exposition *doit* avoir un sens ; cela fait partie de ses caractéristiques, elle propose une sélection d'objets qui se succèdent et en cela elle engage le corps du visiteur dans une direction. Pendant les récits itinérants, plusieurs visiteurs font état de leur recherche du parcours et de leur désorientation.

*« Bien je retourne dans la première salle, pour pouvoir prendre l'expo quand même dans l'ordre. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)*

« Je crois qu'on n'a pas du tout suivi le sens ! L'ordre... je sais pas... on passe de droite à gauche, je sais pas si... apparemment il y a un ordre chronologique. » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)

« Dans la première salle je me suis fait la réflexion, j'arrive à un manuscrit qui parle de St Boris et St Gleb et je me dis "bah c'est qui ces saints ? On ne m'en parle pas !" et puis après j'ai levé la tête et j'ai vu l'icône qui correspond à l'affiche de l'expo, j'ai dit "ah, d'accord c'est eux : ok !" et c'est seulement après que j'ai vu le cartel sur le côté qui explique un peu qui ils sont, donc du coup je me suis dit que c'est quand même qu'il y a un ordre ou alors du coup on est vraiment obligé de faire la bascule et d'ailleurs je suis retournée voir le manuscrit, mais à l'intérieur des unités c'est pas très clair » (Femme, 25 ans, la Garenne-Colombes, Sainte Russie, entretien)

La récurrence du verbe « sentir » dans de nombreux extraits dont celui-ci est un exemple, renvoie bien au type de compétence mobilisé par le visiteur pour reconnaître ce parcours : elle n'est pas tant cognitive qu'« esthétique », pour reprendre le terme utilisé par Landowski dans le cadre de son travail sur l'ajustement, c'est-à-dire de l'ordre de la sensibilité physique.

« Tu crois qu'il y avait un sens de parcours ?

-Oui, mais historique aussi, chronologique, donc ça oui, ça se sent bien.

-Et ça tu le sentais à quels éléments ?

-Les panneaux explicatifs essentiellement, je suis incapable de reconnaître une icône, de quelle époque elle date, mais oui les panneaux tu sentais qu'il y avait une explication chronologique et puis t'as pas le choix, donc tu sens que tu suis le cours correctement. » (Femme, 26 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

Les visiteurs estiment que le *sens de visite* est une des composantes fondamentales de la proposition de communication faite par l'institution à son public. Les concepteurs de l'exposition auraient ainsi la responsabilité de rendre visible cette dimension de la proposition.

« Alors j'ai essayé quand même de comprendre le sens de la visite, hein ? Parce que je considère que c'est le rôle du curator de l'exposition, du commissaire, de guider par rapport à ce qu'il souhaitait faire ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, entretien)

« Ouais, le premier truc, on s'est demandé s'il y avait un sens en fait. Il y avait forcément un sens... mais on ne l'a pas vu, j'ai vu qu'il y avait des chiffres de temps en temps au niveau des cartels, mais qui indiquaient pour les audioguides... je pense.... » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, entretien)

Dans l'exemple qui suit, le visiteur explique que la compréhension du parcours doit être simple et immédiate ; le visiteur ne doit pas avoir à faire d'effort intellectuel pour comprendre quel parcours on souhaite lui proposer. Il oppose alors deux pratiques qui sont deux pratiques de visite : « naviguer sans voir », qui serait pur déplacement sans compréhension et « rentrer dans le truc », qui serait une façon de comprendre ce que les concepteurs proposent. On retrouve dans les deux car la « présomption de pertinence »<sup>629</sup> que les visiteurs accordent aux propos et aux parcours de l'exposition. Mais surtout, ce que l'on observe c'est l'articulation entre une métaphore spatiale (naviguer, rentrer) et une métaphore textuelle (schéma, suivre le

---

<sup>629</sup> Le Marec, J., 2007, *op. cit.*, p.108.

fil de l'histoire). Les visiteurs reprennent ainsi à leur compte ce que de nombreuses théories de l'exposition<sup>630</sup> ont posé en exploitant la métaphore langagière, à savoir que l'exposition déroule un récit, un scénario, une trame narrative<sup>631</sup>. Cette analyse à deux termes (spatial et textuel) reprend aussi les deux types de descriptions : « voir (c'est la connaissance d'un ordre des lieux), ou bien aller (ce sont des actions spatialisantes) »<sup>632</sup>, que de Certeau avaient identifiées dans son analyse des récits d'espace.

« -Mais tu penses qu'il y avait une intention de produire un parcours ?

-Oui, bien sûr, mais il ne saute pas aux yeux ! Normalement tu ne dois pas réfléchir. C'est quand même de la culture, oui il faut rentrer dedans, mais si tu le présentes bien, normalement tu ne dois pas faire l'effort, t'as pas l'impression que tu dois faire l'effort.

-Alors que là, tu as eu l'impression de faire un effort ?

-Oui, alors si tu fais pas attention, tu navigues dans le truc sans voir... Moi je voulais bien rentrer dans le truc donc...

-Alors justement tu dis "moi je voulais bien rentrer dans le truc !", rentrer dans ce qu'ils proposaient... ?

-En tous cas la vision que j'en avais, c'est-à-dire essayer de rentrer dans un schéma où on fait pas de sauts d'époques. Parce qu'après, c'est quand même chronologique, donc de base, tu veux suivre le fil de l'histoire ! et faire des sauts de 50 ans, dans un pays où ils n'ont pas arrêté de s'envahir, de se ré-envahir, etc. bah, tu loupes carrément une influence. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

### *Travail de mise en scène et métaphore de l'église*

Les visiteurs commentent assidument la mise en scène des objets en la qualifiant, précisément, de « mise en scène ». Ce geste est analysé à partir d'un nombre de parti-pris supposés, comme la mise en valeur des œuvres, des dorures des icônes, etc.

« C'est vraiment une jolie mise en scène, des beaux tableaux, des beaux objets... (temps long) c'est vraiment très joli, ces couleurs parmes... qui vont du foncé au clair et qui mettent en valeur les objets ! et puis avec les diadèmes, on est dans l'imaginaire russe... les princesses ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, récit itinérant)

On a pu analyser dans les entretiens, mais aussi au moment de l'expérience de l'enveloppe un type bien particulier de travail interprétatif : la construction d'une métaphore entre exposition et église. Dans l'exemple ci-dessous, le visiteur décrit la relation qui s'opère entre les objets, à partir d'un geste de mise en exposition qui a sélectionné et privilégié les objets en fonction de leurs caractéristiques formelles, de leur valeur et de la supposée place qu'ils trouveraient à l'intérieur d'une église.

---

<sup>630</sup> Voir par exemple: Edson, G., Dean, D., 1994 [1989], *The Handbook for Museums*, Londres & New York, Routledge ; Sunier, S., 1997, « Le scénario d'une exposition », *Publics et Musées*, 11-12, pp. 195-211.

<sup>631</sup> En ce sens, l'exposition doit fournir au visiteur « un récit consistant qui l'engage à poursuivre sa visite pour en connaître la fin » De Bary, M. O., Tobelem, J. M., 1998, *Manuel de muséographie, petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Séguier.

<sup>632</sup> De Certeau, M., 1990 [1980], *L'invention du quotidien*, Volume I, « Arts de faire », Paris, Gallimard, p.176.

« Là où il y a les deux bancs, c'est comme une église ! Mais je n'ai pas su... dire l'endroit où on fait la prière, où est le prêtre, j'ai appelé ça sanctuaire, mais je sais que ce n'est pas ça, comment ça s'appelle ?

-L'autel ?

-Oui, l'autel peut-être ? (rires) non, mais sous le dôme ?

-La nef ?

-Oui, la nef. Et bah, la partie avec les bancs c'était la nef, et puis après il y avait l'autel et après l'église, c'est ça un peu ?

-Ce rapprochement avec l'église il va jusqu'ou ?

-Heu...

-Vous avez le sentiment que l'espace de cette expo ressemblait à une église ?

-Ah bah, il y avait cette volonté, non ?

-Je ne sais pas ?

-Oui, oui, pour moi, oui, et même le fait qu'il y avait dans l'autel, il y avait les choses un peu plus précieuses, avec l'or et tout ça, comment on appelle ça, le caveau, le truc où on descend et il y a le trésor, le trésor de l'église... c'était un peu ça. Et puis la façade un peu comme les vitraux. Dans la nef, il y avait toutes les icônes, les grandes icônes... » (Femme, 50 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien)

On observe toujours l'identification par les visiteurs d'un geste expographique, d'une volonté des concepteurs de l'exposition de produire un effet. Mais ici, on rappelle que le conservateur, commissaire en chef de l'exposition, s'est défendu lors d'un entretien informel d'avoir cherché à recréer l'ambiance d'une église. Cette dénégation manifeste peut-être une tension liée à l'obligation qu'a le commissaire de l'exposition de ne pas produire autre chose qu'une présentation d'objets. Mais, ce qui compte n'est pas tant que les visiteurs aient visé juste concernant les intentions réelles des concepteurs, mais bien plutôt que la place de cette intention supposée soit structurante dans le discours qu'ils tiennent sur leur propre expérience, soit qu'ils en apprécient l'effet, soit qu'ils en discutent le sens. Le recours à la métaphore de l'église est évidemment lié au thème de l'exposition et à la nature des objets exposés.

« Un peu sombre, je l'ai dit dedans ! Je pense que c'est dû à l'ambiance, recueillement, église machin. Un peu sombre, mais un peu glauque. [...] Je pense que c'est ce qu'ils ont voulu recréer. [...] Non, c'était une ambiance, oui la lumière faisait que c'était plus calme : Je ne sais pas... l'ambiance elle est bien, mais moi ça ne m'a pas fait ressentir ce genre de chose, j'ai compris ce qu'ils voulaient dire, j'ai dit " Bon ok ! Pourquoi pas ? C'est un parti-pris !" » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, entretien)

« Je pense qu'il y avait vraiment une volonté délibérée de créer une atmosphère assez recueillie... peut être cette volonté d'être dans la pénombre et de mettre l'accent sur la magnificence des objets, de la richesse. » Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Melun, Sainte Russie, entretien)

Mais cette métaphore peut paraître étonnante à plusieurs égards. Le lieu de culte et le lieu d'exposition sont deux espaces dont la nature du rapport aux objets est différente bien que les relations entre le culturel, le cultuel et le patrimonial ne soient pas si évidentes à démêler. Si le lieu de culte engage la communion avec des objets, dont l'usage est, précisément, d'autoriser cette communion, c'est-à-dire un rapport dans lequel l'objet permet au sujet d'accéder à un stade spirituel particulier ; le lieu d'exposition arrache l'objet à son contexte d'usage d'origine et signifie cette rupture sémiotique en plaçant l'objet au cœur d'une toute autre

configuration<sup>633</sup>. « L'activité du concepteur-réalisateur d'exposition est avant tout un acte de séparation. Il choisit, sélectionne, retient, prélève l'objet. [...] Il va retirer l'objet du monde ; il va le dépouiller de ses attaches mondaines. »<sup>634</sup>

Lorsqu'on étudie les extraits de commentaires qui concernent la métaphore de l'église, dans le cas de « Sainte Russie », on se rend compte que les visiteurs ne comparent pas tant l'exposition à une église que l'expérience de visite de l'exposition, à l'expérience de visite d'une église. En somme, le type d'espace qui est caractérisé dans la métaphore et qui permet le rapprochement entre les deux types de lieux, est l'espace de mise en scène, de présentation, de médiation spécifique entre des objets et des individus qui se donnent un statut de visiteur et non pas un statut de pratiquant religieux. Il y a une différence entre le fait d'identifier une volonté, une intention de produire un recueillement et le sentiment de vivre effectivement un recueillement en engageant une métaphore incomplète ou elliptique. En mobilisant néanmoins cette métaphore, les visiteurs font état de ce que Jean Davallon analyse lorsqu'il évoque le rapprochement entre visite et pèlerinage, non pas d'un point de vue anthropologique, mais bien plutôt sémiotique, en d'autres termes que la visite « n'est pas simple déambulation, mais possède quelque chose d'un cheminement tendu vers un lieu porteur d'une exceptionnelle signification »<sup>635</sup>. Les visiteurs signifieraient ainsi que leur propre comportement doit être compris comme une *initiation* (la mise en contact avec les objets a pour effet de modifier l'état du visiteur) plutôt que comme une *consommation* (situation de contact entre les objets et le visiteur, sans que ce dernier n'expérimente de changements au cours de la visite). On retrouve ici des éléments de critique que l'on peut opposer aux analyses de Giorgio Agamben sur les capacités du dispositif à dé-subjectiver l'individu<sup>636</sup>.

« Ça faisait très reposant, on retrouvait un peu l'ambiance des cathédrales, le silence religieux. T'as toujours un peu de bruit, c'est normal. [...] Avec tous les tableaux religieux et puis en plus ça tournait en rond, bah au final, ça donnait un peu comme quand tu rentrais dans une cathédrale que tu visites et que tu regardes les tableaux qui sont aux murs. Ce silence-là il est respecté. » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, entretien)

« J'ai plutôt trouvé ça apaisant, mais ça me plaisait aussi en général quand je suis dans un, je ne suis pas croyante ni religieuse, mais quand je rentre dans un édifice religieux ça me fait ça. » (Femme, 25 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

« -Tu disais c'est comme une église est-ce que tu veux dire que l'attitude des gens est recueillie ?

---

<sup>633</sup> Presque tous les ouvrages de vulgarisation en muséologie ont posé ce changement de statut de l'objet et cet « arrachement » : « un objet, une œuvre deviennent autre chose lorsqu'ils sont dé-saisis par le musée. Ils changent de nature. Avant d'être un musée d'art (...), le musée est ce lieu où un objet qui a eu une utilité, une finalité, une destination s'en trouve dépouillé » in Caillet, E., 1995, *op. cit.*, p.68.

<sup>634</sup> Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.167.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>636</sup> Agamben, G., 2007, *op. cit.*, p.44.

*-Non, non, c'est le silence, c'est comme des gens qui visitent une église. Pas comme si tu y vas en tant que... » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

On observe ainsi un léger décalage entre deux fonctions attachées à deux espaces qui restent différents bien que la pratique de visite puisse caractériser les deux : l'église, bien qu'elle se visite en tant que lieu culturel, est d'abord un lieu de culte et met en scène l'intimité du rapport au sacré ; l'exposition, bien qu'elle tente de représenter l'intimité qui règne dans les églises, est d'abord un lieu qui organise les objets par rapport à un propos scientifique, par rapport à une gestion du flux et un impératif de sécurité.

*« Non là je trouvais qu'elles étaient même mieux mises en lumière que si elles étaient dans une église. » (Femme, 50 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien)*

*« Il n'y a pas tellement de mise en scène en fait. À part que c'est sombre comme dans une église, pas trop sombre parce que les icônes effectivement il y a beaucoup d'or donc ça ressort. [...] Il n'y a pas d'espace récréé comme on peut imaginer dans une église où on s'assoit sur un banc, on est tout seul avec son Saint en face de soi, enfin, quelque chose d'un peu plus crypte. Donc il y a trop peu d'espace et voilà. Et le truc c'est le fait de s'asseoir, de s'installer, sauf qu'on peut pas s'installer et ça, c'est dommage. » (Femme, 51 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien)*

Mais une dernière remarque s'impose. Cette situation complexe offre peut-être l'opportunité de creuser le questionnement concernant le rapport entre l'objet et l'exposition. L'exposition n'arrache peut-être jamais totalement l'objet à son univers de pratiques originaires. La mémoire de la force culturelle des objets, dans « Sainte Russie », est présente. On peut faire l'hypothèse que, par cette métaphore, les visiteurs engagent deux dimensions du rapport aux objets, culturelle et cultuelle, qui se confondent dans une expérience qui est essentiellement celle de la rencontre avec des objets patrimoniaux, c'est-à-dire pas strictement définis par leur statut artistique et pas strictement définis, non plus, par leur valeur d'usage.

La confusion volontaire entre église et exposition est significative du genre d'opérations que produit le visiteur lorsqu'il décrit son expérience de visite. Elles consistent à reconnaître un geste de mise en scène, un geste expographique, de lui supposer une efficacité et une valeur et surtout à *jouer le jeu*, c'est-à-dire à vivre l'interaction en faisant semblant de croire qu'elle n'est pas médiatisée. C'est ce phénomène que nous analyserons plus avant dans la section suivante. Au fondement de cette suspension de l'incrédulité, on retrouve la confiance des visiteurs envers une institution qui déploie des dispositifs bienveillants. « À travers l'évaluation, le musée apparaît encore comme l'enceinte du sacré. [...] La dimension sacrée est ailleurs, non pas dans les objets, mais dans le caractère inaliénable de la communication qui est censée y être vécue. L'hypothèse de base, chez nombre de visiteurs interrogés, est bien dans cette conviction. Si c'est là, c'est que ça y est au nom de la communication avec le

public et c'est pour celle-ci. C'est la présomption de pertinence initiale, celle qui fonde la confiance, dont est créditée l'institution culturelle. »<sup>637</sup>

*« Bon j'aimais bien la salle où vous m'avez fait arrêter parce que j'aime bien l'idée d'être mise dans l'espace réel d'une église sauf que ça marche pas très bien, mais on peut faire des efforts. » (Femme, 51 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien)*

---

<sup>637</sup> Le Marec, J. 2007, *op. cit.*

### 3. L'EXPOSITION : UN CONTEXTE DE RÉCEPTION SPÉCIFIQUE

La formule est un peu provocatrice et pourtant, elle résume assez bien ce qui a été observé dans la visite de l'exposition : on joue à faire semblant de croire. Or ce que l'on pourrait appeler une suspension volontaire de l'incrédulité ne fonctionne que dans un jeu avec la reconnaissance du caractère très spécifique du type de contexte de réception qu'engage l'exposition. Ce jeu entre conscience de la singularité de l'espace médiatique et suspension de l'incrédulité fait la spécificité de l'expérience de visite en tant qu'ajustement. La première analyse de cette section, toujours dans la perspective de la reconnaissance par le visiteur d'une situation d'interaction médiatisée, concerne le fait que l'exposition est décrite à la fois comme un objet connu – sa description révèle une culture médiatique formidable – et comme une situation toujours inédite. La deuxième analyse de cette section montre qu'une certaine forme de suspension volontaire de l'incrédulité se met en place et qu'elle révèle que les visiteurs ont compris qu'ils avaient tout intérêt à *jouer le jeu*.

Et si le geste de visite était profondément un geste polémique : il rencontre la spécificité de la situation de médiation, en analyse les ressorts communicationnels, mais exploite dans le même temps cet espace qui ouvre sur un régime spécifique de la croyance, condition à l'expérience patrimoniale ?

En préambule à ces deux analyses, il faut rappeler que les visiteurs manifestent le fait qu'ils savent qu'ils sont dans un musée et qu'il s'agit d'un lieu particulier de conservation et présentation du patrimoine. Pour tous les visiteurs, est présent à l'esprit le fait que les icônes orthodoxes ont été produites dans un contexte particulier, en tant qu'objet liturgique, voire instrument pédagogique (qui permettait d'enseigner). En tant qu'outil de culte, elles font l'objet d'admiration, elles sont regardées, mais leur fonction première n'est pas d'être une œuvre d'art. Néanmoins les visiteurs sont conscients que dès lors que les icônes sont présentées dans l'exposition elles acquièrent un autre statut, celui de l'œuvre d'art. Ces deux statuts sont en constant dialogue dans le discours des visiteurs, parfois sur le mode du conflit et de l'opposition, parfois sur le mode de la complémentarité, comme en témoigne l'utilisation de la métaphore, analysée ci-dessus.

*« Enfin, c'est pas tellement des œuvres d'ailleurs, c'est pas considéré comme tel, mais en fait ça le devient à cause du contexte muséal. » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

Dans l'exemple qui suit, l'enquête analyse le rapport à l'économie des signes en fonction des différentes époques, ou encore la difficulté pour le visiteur à décrypter des images en fonction des contextes d'intelligibilité, ce qui revient à mobiliser une figure de public, que l'on pourrait appeler *public d'origine*. Dans le cas de « Sainte Russie », l'opération qui consiste à rassembler des icônes et à les doter de commentaires, produit une situation de réception non seulement inédite, mais aussi qui est de l'ordre de la surenchère contextuelle, puisque de nombreux éléments viennent dire quelque chose de l'œuvre (textes, lumière, position des œuvres entre elles, etc.), quand le contexte d'exposition qui était lié à sa fonction première impliquait l'isolement et la rareté.

*« J'ai fait l'effort de regarder avec précision, avec un peu de détails, c'était pas toujours facile parce c'était quand même encombré, mais j'ai l'impression que je regarde de façon beaucoup plus globale. On est tellement assailli, enfin, aujourd'hui... Ce qui est très frappant quand on voit une exposition comme ça, c'est l'importance du nombre de signes, alors à la fois par l'objet présenté, la densité du tableau, les couleurs, la mise en scène... bon on peut comprendre que c'était pas le cas à l'époque présentée et que telle ou telle église, tel ou tel monastère présentaient une image, une icône, qui était sinon unique, une image relativement rare par rapport à aujourd'hui. Et donc dans le côté message – contenu, c'est difficile à décrypter... compte tenu de la richesse on ne peut pas s'appesantir, donc après on reste sur la première impression... » (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

### **3.1 L'inédit et la culture médiatique**

Les visiteurs décrivent leur expérience de visite, à la fois comme une situation inédite et toujours en même temps déjà connue. Ce paradoxe contribue à donner à l'exposition un statut bien particulier, celui d'un dispositif, c'est-à-dire d'une extériorité autonome et dotée d'une force, d'une efficacité.

C'est l'analyse des réponses aux questions figurant dans l'enveloppe qui permet d'ouvrir l'analyse. La troisième question engage, dans son intitulé, une montée en généralité, car la question porte non plus sur l'environnement direct du visiteur, mais plus largement sur l'exposition. En répondant à la question *Pour le moment, que vous apporte cette exposition ?*, on aurait pu s'attendre à ce que les visiteurs fassent état du type de bénéfices liés à la visite de l'exposition. Or on se rend compte que les réponses vont bien au-delà de la description d'un bénéfice et portent, en réalité, sur la formalisation de deux aspects de l'expérience de visite : la nature de l'expérience de visite en tant qu'ajout (situation inédite qui soit se rajoute aux autres expériences passées ou similaires sans se confondre avec elles ; soit ne ressemble à rien d'autre) ; et la mobilisation d'une culture de l'exposition.

### *Une situation inédite*

La question qui était posée aux visiteurs était la suivante : *que vous apporte cette exposition ?*. Parmi les visiteurs interrogés, deux seulement utilisent le verbe « apporter » dans leur réponse. Les autres utilisent de nombreux autres verbes (compléter, illustrer, avoir, connaître, retrouver, ramener, remettre en place, etc.). Ces verbes qualifient l'expérience de visite en tant qu'elle est soit une expérience de surenchère, elle est explicitement qualifiée comme s'ajoutant à d'autres expériences similaires ; soit une première expérience, elle est alors caractérisée dans la nouveauté qu'elle opère.

*« Il y a certaines pièces qui m'ont beaucoup plu donc et puis ensuite ça me replonge un petit peu dans la période de ma vie où j'allais beaucoup à l'église. » (Femme, 26 ans Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

*« Ça me rappelle mes visites à saint Pet. Je fais une pause, il faut un minimum de culture religieuse » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

*« Bah, déjà ça me complète en fait la connaissance que je pouvais avoir sur cette partie de l'Europe que je connaissais moins, et puis ça permet d'avoir aussi une vision plus fine, puisqu'on est dans l'année de la Russie, des fondements de la culture de la Russie et des fondements du pays et de son église. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

Dans ces trois exemples, l'expérience de visite s'ajoute à des expériences personnelles liées à des voyages ou à l'enfance, et engage le souvenir de ces moments. Par ailleurs, dans les deux derniers, le fait qu'il faille posséder des ressources pour la visite (culture religieuse, connaissances sur la Russie), livre en creux l'image d'une expérience qui semble être pour ces visiteurs de l'ordre de l'approfondissement plutôt que de la découverte.

En revanche, lorsque la découverte est exprimée, elle qualifie l'expérience de visite en tant qu'elle offre quelque chose d'inédit. Ce n'est pas la visite qui est une expérience inédite, mais bien le type d'objets, le type de savoirs que rencontrent les visiteurs.

*« C'est intéressant je n'avais jamais vu autant d'icônes justement. Je me rends compte que ça peut, que justement au-delà du côté religieux il y a quelque chose de très artistique, très esthétique. » (Femme, 25 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

*« Moi, je découvre toute une civilisation que j'ignorais pratiquement, je suis étonné par la richesse des objets, des icônes, mais l'histoire est assez complexe, mais c'est très intéressant. » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)*

Lorsqu'on analyse le choix de ces verbes, on peut aussi distinguer deux catégories de verbes qui impliquent deux points de vue différents : les verbes comme « connaître », « avoir », « voir », apprendre », « découvrir », « s'imprégner » concernent l'activité de l'acteur et les verbes comme « ramener », « compléter », « illustrer », « remettre en place », « replonger » concerne l'exposition en tant qu'acteur.

L'exposition, comme l'œuvre d'ailleurs, est souvent dotée d'un statut particulier : acteur ou dispositif doué d'une capacité à prendre, inclure, contenir, diriger le sujet social. Les expressions comme « se laisser imprégner » ou encore « se laisser faire » sont récurrentes dans les entretiens et emblématiques de cette attribution à l'exposition d'une force. L'utilisation d'expressions impersonnelles comme « ça commence », « ça continue », rapproche l'expérience de l'exposition de celle d'un film. On assiste bien à quelque chose.

« Et bien ça y est ça commence. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant, juste après avoir lu le texte d'introduction sur le panneau au mur)

« Par contre, ça commence aussi avec les annales de St Bertin » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, récit itinérant)

### *La culture des dispositifs*

Au cours de leur visite, et au cours des entretiens, les visiteurs citent d'autres expositions, notamment des expositions qui ont eu lieu dans le hall Napoléon<sup>638</sup>. Mais surtout, ils font état d'un ensemble de connaissances concernant le fonctionnement de l'exposition, à commencer par son statut d'outil au service d'une institution culturelle tel que le musée. On parlera ici d'une *culture médiatique* pour désigner cet ensemble de représentations et de connaissances que le visiteur mobilise pour aborder et décrire la situation de visite. Une fois encore cette culture révèle le statut qui est donné à l'exposition, celle d'un dispositif.

« 988, héritière de Byzance (lecture du panneau d'introduction). Je m'en rappelle d'une expo que j'avais beaucoup aimée, une expo au Grand Palais sur l'art de Byzance. » (Femme, 51 ans, Montreuil, Sainte Russie, récit itinérant)

« De toute façon, ça ne peut qu'être beau vu l'endroit où se trouve l'exposition, regarde ça ! » (Groupe d'amies, 52 et 30 ans, Sainte Russie, récit itinérant)

À ce titre, le Musée du Louvre bénéficie d'une image très positive en ce sens qu'il représente un des plus grands musées du monde, dont les collections tout comme les acteurs en charge de ces collections sont dignes de respect et de confiance. Lorsque les visiteurs anticipent le contenu de l'exposition « Sainte Russie », ils sont très nombreux à citer l'excellence des objets qui caractérise forcément les expositions du Louvre. Le recours au musée dans le discours fonctionne comme un « garant interprétatif » selon le terme de Jean Davallon. Cette garantie « se traduit avant tout par une autorité qui garantit au visiteur, entre autres choses, le statut des savoirs ou des objets : conformité des uns, et authenticité des autres »<sup>639</sup>. Le musée

---

<sup>638</sup> Il s'agit de l'espace consacré traditionnellement aux expositions temporaires, dans le musée du Louvre. Il se situe en sous-sol, on y accède directement dès l'entrée sous la pyramide.

<sup>639</sup> Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.299.

est ainsi une instance testimoniale qui garantit le fonctionnement communicationnel du dispositif exposition. Bernard Schiele explique que musée, visiteur et exposition « s'impliquent l'un l'autre pour former un espace structuré »<sup>640</sup>. La dynamique de cet espace « repose sur l'interdépendance de l'opérativité de l'exposition dans un espace social donné, des modalités d'appropriation des visiteurs (manifestées par les usages de l'exposition) et des représentations (celles qui anticipent ces usages comme celles qui les commandent) »<sup>641</sup>. En postulant que le sens ne peut être attribué à l'exposition qu'au regard du fonctionnement des trois « contextes institués » que sont le musée, l'exposition et le visiteur, Bernard Schiele pose que « toute modification de l'une des composantes entraînera un réalignement de l'ensemble. C'est la raison pour laquelle la nature de la "référenciation symbolique" n'est pas fixe »<sup>642</sup>. Ce qui permet à Schiele de dire que la valeur testimoniale du musée qui avait été analysée par Davallon est, en réalité, conjoncturelle. « À toute évolution du musée correspondra un autre mode de "référenciation symbolique". [...] Dans ce sens, le musée garantit moins l'"authentique" ou le "vrai" qu'il n'exhibe les marques de sa qualification symbolique et celles de son inscription sociale. »<sup>643</sup>

*« Je pense qu'il va y avoir un beau fond, parce que le Louvre pour moi c'est sérieux. Au Louvre, le fond me semble toujours très sérieux, je suis sûre qu'il va y avoir des belles choses. » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, entretien début de parcours)*

*« Au niveau de la richesse des objets, c'est qu'on sait très bien qu'au Louvre il n'y aura jamais aucun problème, que les objets montrés vont être magnifiques, luxueux, extraordinaires, c'est des chefs d'œuvre. » (Femme, 25 ans, La Garenne Colombes, Sainte Russie, entretien)*

*« Donc je suis dans la première salle, donc a priori, on trouve les livres clefs de l'exposition avec tout de suite un style assez marqué » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

Dans l'exemple ci-dessus, on voit que l'enquêté fait état d'une connaissance du rapport qui peut s'établir entre la disposition des objets dans l'espace et le geste de sélection des objets, qui s'accompagne d'une représentation de ce type de sélection (les concepteurs de l'exposition choisissent de montrer les « livres clefs », c'est-à-dire les œuvres remarquables, qui sont à la fois les meilleurs représentants de leur contexte d'origine, mais aussi les meilleurs représentants de l'ensemble des objets réunis dans le cadre de l'exposition).

Ce qui est, en effet, remarquable est le recours que font les visiteurs à un ensemble de connaissances liées au fonctionnement médiatique de l'exposition. Au-delà des normes de

---

<sup>640</sup> Schiele, B., 2001, *op. cit.*, p.8.

<sup>641</sup> *Ibid.* p.8.

<sup>642</sup> *Ibid.* p.9.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p.10.

comportements (ne pas photographier, ne pas courir, ne pas hurler) ce sont les normes qui président à l'ingénierie de l'exposition qui sont, ici, convoquées en permanence. Deux exemples permettront de saisir le caractère structurant de ces références dans la culture médiatique des visiteurs : le registre médiatique du texte et l'utilisation de l'éclairage.

*« Ah ! Alors déjà je remarque, j'aime bien sûr, les commentaires d'entrée, il y a un texte en russe, ce n'est pas ordinaire. Je crois quand même d'ailleurs que j'ai jamais vu ça dans une autre exposition, des textes écrits en arabe dans une exposition sur l'art de l'Islam ou je ne me souviens pas non plus d'un texte écrit en espagnol pour l'expo Goya ; donc ça surprend. » (Femme, 51 ans, Montreuil, Sainte Russie, récit itinérant)*  
*« Et comme toujours les cartels mériteraient d'être une publication à part entière, qu'on pourrait transporter avec soi dans l'exposition, c'est toujours un peu bizarre de les lire aux murs, mais c'est la même chose dans toutes les expositions. » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

Dans ces deux exemples, on voit que le visiteur qualifie le texte en fonction d'expériences antérieures (références à d'autres expositions ou « comme toujours » + « toujours un peu bizarre » + « mais c'est la même chose dans toutes les expositions »). Dans le deuxième commentaire, le visiteur questionne directement le rapport entre ingénierie de la médiation par le texte et posture corporelle.

Lorsque les visiteurs décrivent la mise en scène des objets dans l'espace de l'exposition, ils abordent aussi souvent la question de l'éclairage. La question de la lumière est surtout abordée pendant l'entretien avant même que la question ne soit posée<sup>644</sup>. La lumière est considérée comme un outil des concepteurs de l'exposition. La luminosité peut avoir un effet sur la façon de considérer l'ambiance, mais aussi la façon de voir les objets, et de les intégrer dans un ensemble plus général, de les comprendre dans un propos. Mais elle est aussi associée à une norme de conservation. Elle ne doit pas dépasser une certaine puissance pour ne pas abîmer les objets.

*« D'une manière générale, je trouve quand même que l'atmosphère est trop sombre, je sais qu'il faut des conditions de lumière particulière pour la conservation des œuvres, mais je pense qu'on aurait pu avoir des couleurs, peut être un peu mieux choisies, d'ailleurs, dans le ton des rouges employés pour l'iconographie. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*  
*« Bah c'est le respect des œuvres, on ne peut pas les éclairer fortement. C'était pas trop gênant !  
-Ce n'était pas trop faible ?  
-Si un peu, mais on s'attend à ce que ça soit faible ! On s'y attend. » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*  
*« Bon il faut dire que il y a toujours un souci avec la lumière, il y a deux, trois endroits où on ne voit pas au niveau le haut des personnages et on a beau essayer dans tous les sens, il n'y a pas moyen...  
-Ah oui ?  
-Oui, alors on sait bien qu'il y a le problème qu'il ne faut pas abîmer les choses, le problème de la hauteur des gens, s'il le mettait plus haut, et s'il le mettait plus bas (rires) » (Femme, 70 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

---

<sup>644</sup> « Que pensez-vous de l'éclairage des œuvres ? » fait, en effet, partie des questions de la grille d'entretien.

### 3.2 Une suspension volontaire de l'incrédulité

Samuel Coleridge a parlé de « *wiling suspension of disbelief* » pour qualifier l'attitude devant la fiction littéraire<sup>645</sup>, c'est-à-dire en substance *je sais que l'histoire n'est pas vraie, mais je fais comme si elle l'était*. Ce mécanisme a aussi été particulièrement étudié dans les études télévisuelles et dans les analyses sur la réception du cinéma, analyses qui interrogent en première instance le statut du dispositif en tant que fiction. La question reste donc posée de savoir si l'exposition est une fiction ? Question provocatrice tant le rapport que l'exposition construit avec le monde réel est structurant du type d'expérience qu'elle engage, comme on l'a analysé plus haut. Mais, poser la question en ces termes est une mauvaise façon d'interroger le rapport entre exposition et fiction. Il semblerait plutôt pertinent d'interroger avec Christian Metz et Roger Odin<sup>646</sup>, le rapprochement entre exposition et récit ou discours, et, dès lors, de se demander si le dispositif d'exposition « a pour conséquence immédiate d'irréaliser la chose racontée »<sup>647</sup> ?

L'intérêt de ce questionnement est de déplacer la question de l'opposition entre fiction et vérité vers la question de la distance entre réalité et récit sur la réalité. C'est-à-dire que selon la thèse de Metz, il pourrait y avoir fiction, sans que les règles constitutives de l'exposition (véracité des savoirs mobilisés et authenticité des objets) ne soient remises en cause. On a vu avec Davallon que l'exposition est une opération de sélection, de prélèvement. N'y a-t-il pas mise à distance du monde d'origine et construction dans un ailleurs et dans l'après-coup, d'un espace de fiction supposé faire accéder au monde utopique ? Mais si l'on suit Kate Hamburger, pour le récit littéraire, et François Jost pour le document télévisuel, la fiction se définit essentiellement par la position de son narrateur, en l'occurrence un « Je-origine fictif ». Dans le cas du discours de l'exposition « Sainte Russie », l'absence apparente du narrateur a, comme on l'a vu au chapitre II, un double effet d'objectivité et de faire se déployer les événements historiques selon une sorte d'accomplissement de l'Histoire. Par ailleurs, on a vu que les visiteurs mobilisaient bien un auteur. Reste à savoir quel est le statut de ce « Je-origine » *absent* ?

---

<sup>645</sup> Coleridge, S.T., 1985 [1817], *op. cit.*

<sup>646</sup> Odin, R., 1996, « Christian Metz et la fiction », *Semiotica*, 112, (1-2), pp.9-20.

<sup>647</sup> Metz, C., 1968, *Essais sur la signification du cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, p.30.

La partie qui suit ne cherche pas à répondre à cette question, mais plutôt à voir comment les visiteurs mobilisent la question de la fiction, ou plutôt la suspension de l'incrédulité vis-à-vis de l'illusion qui vise à mettre les visiteurs au contact des objets

### *La métaphore du voyage*

Dans son analyse sur l'accès par le visiteur au monde utopique impliqué par l'exposition, Davallon explique qu'il y a bien un franchissement opéré par celui qui visite, qui se retrouve dans un « monde Autre ». Davallon recourt à la métaphore du voyage pour caractériser le changement d'état du visiteur en visite. « La visite est un voyage qui possède une affinité profonde avec le voyage en pays étranger. Dans les deux cas, je suis "dépaycé" et je dois me construire un itinéraire. »<sup>648</sup> À la différence des itinéraires empruntés dans la vie quotidienne, ceux que le visiteur doit construire sont nouveaux, inédits. La différence essentielle entre le voyage et la visite est pour Davallon, le fait que le visiteur ne parcourt pas un espace réel comme le voyageur, mais un espace artificiel dans lequel il doit nécessairement interpréter à partir de ce qu'il a sous les yeux. On retrouve ici la charge symbolique de la coupure entre monde extérieur et monde de l'exposition, ou encore entre univers quotidien et monde de la visite.

*« Il y a quelque chose de très reposant dans les icônes, de très zen... C'est aussi le fait qu'on rentre dans un univers, et qu'on ait oublié le monde extérieur. On plonge quelque part, c'est un voyage, c'est carrément dément ! » (Femme, 50 ans, Montreuil, Sainte Russie, récit itinérant)*

*« J'avais le sentiment de, c'est peut-être bête, d'avoir voyagé un petit peu [...] c'est ça, je me ballade, c'est dans ce sens-là qu'elle est historique parce t'as l'impression de voyager un peu à travers le temps. » (Femme, 26 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Le transport que l'exposition produit est un autre bénéfice qui est souvent cité. Elle donne certes envie de voyager, de partir en Russie, mais surtout elle constitue une forme d'exploration d'un univers. Les termes de « voyage », « navigation », « pénétrer dans », « entrer dans un univers » sont autant de métaphores que les visiteurs utilisent pour qualifier leur expérience de visite.

*(Elle entre dans première salle) « Ah, ouais, c'est sympa... filtré, lumière tamisée... on entre dans un univers ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, récit itinérant)*

Ce qu'on trouve donc ici à la lumière des analyses précédentes, c'est un paradoxe : comment le visiteur peut-il à la fois mettre à distance le rapport avec l'exposition, comme en témoigne

---

<sup>648</sup> Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.174.

son analyse fine des ressorts logistiques et sémiotiques du dispositif, et déployer un discours sur une expérience qui serait de l'ordre du transport ou encore de l'immersion, pour reprendre un terme à la mode ? Mon hypothèse est que le visiteur suspend volontairement son incrédulité. De la même façon que les postures du savant et de l'ignorant ont été analysées par Joëlle Le Marec et Sophie Deshayes comme une prise de rôles consciente et assumée de la part des visiteurs<sup>649</sup>, dans le but de profiter de l'expérience qui leur est proposée, la posture du visiteur dépaycé est bien un rôle temporaire et assumé que se donne le visiteur au cours de sa visite pour jouer consciemment le jeu qui lui est proposé : accéder au monde utopique.

Une fois encore on retrouve les analyses de Jean Davallon sur ce qui fait la spécificité du travail interprétatif du visiteur. Davallon explique bien que la visite consiste, en quelque sorte, en la lecture d'une lecture, en d'autres termes la lecture « faite » par le visiteur d'un dispositif qui s'avère résulter de la lecture qu'ont fait les concepteurs du thème ou des objets réunis et présentés. Mais la lecture du visiteur consiste en une série d'actions et de représentations : « Par ses déplacements, ses regards, ses actes, ses commentaires, il “joue”, et “interprète” au sens théâtral du terme, l'exposition. »<sup>650</sup> L'acteur de théâtre ne fait pas le récit de sa lecture (comme dans le cas de l'enfant qui raconte qu'il a lu un livre ou de l'enquêté, par exemple, qui raconte, après sa visite, la lecture qu'il a faite de l'exposition), mais reproduit sa lecture à haute voix, il la récite. La différence entre l'acteur et le lecteur est bien que l'acteur a déjà lu le texte, lorsqu'il le joue ; alors que le lecteur comme le visiteur (celui qui vient pour la première fois) découvre le texte, au fur et à mesure.

### *Être dans l'espace*

Le rapport à l'espace que le visiteur parcourt peu à peu s'exprime au moyen d'une autre figure de style qui consiste à exprimer l'immersion et l'inclusion. Inclusion d'une part dans une communauté de visiteurs qui vit la même expérience et parcourt le même espace. L'utilisation du pronom « on », dans les exemples suivants, généralise la situation de communication.

---

<sup>649</sup> Cette prise de rôle a pour corolaire une confiance forte envers l'institution. « Cette confiance est fortement masquée par une des figures par lesquelles elle se manifeste : l'ignorance, en tant que posture socialement assumée qui fait des profanes, des « bénéficiaires » dans un rapport de délégation de savoir aux institutions spécialisées. » Le Marec, J., 2007, *op. cit.*, p.111.

Deshayes, S., 2004, « L'usage des supports mobiles au musée, des audioguides classiques au multimédia nomade », ICHIM04, Digital culture & Heritage, BNF

<sup>650</sup> Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.188.

« Alors on commence par une maquette assez impressionnante d'un monastère de Saint Petersburg » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)  
« On sent quand même que plus on avance dans le temps plus il y a de, plus c'est travaillé et plus en même temps il y a plus d'or et de pierres précieuses. » (Femme, 25 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

Inclusion d'autre part, dans un dispositif qui est qualifié à partir d'une confusion volontaire entre espace et temps.

« Là on arrive aux tissus qui sont tous rebrodés avec de la soie et des fils d'or et de l'argent. » (Femme, 70 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)  
« Là, on est dans la renaissance » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)  
« On est toujours au XIIe siècle. » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)  
« On est au XVe siècle... » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)  
« On est toujours dans Novgorod ! » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)  
« Donc là en fait on arrive au temps des Mongols » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)  
« Ça y est en fait, là on arrive à la fin du XVIe siècle. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)  
« On arrive aux iconostases portatives » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)  
« Bon là on est en train d'avancer dans le temps même si la peinture ne change pas... on est au XVe. » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

Comme l'analyse Thomas Pavel pour la littérature de science-fiction<sup>651</sup> et après lui, François Jost pour la télévision, la loi du genre fictif repose sur une cohérence, non pas vis-à-vis de la réalité extérieure, mais à l'intérieur de l'économie discursive du dispositif. « Pour être jugés vrais, une action ou un événement n'ont pas à correspondre à la réalité, mais à obéir aux lois qui gouvernent la diégèse en organisant les relations entre les personnages et les événements, lois qui permettent, du même coup, de comprendre et les événements, et les réactions des individus. »<sup>652</sup> Si l'on poursuit cette analyse de la façon dont les visiteurs mobilisent une figure de la fiction pour caractériser leur expérience, on doit étudier la façon dont l'ajustement s'opère dans l'identification par les visiteurs d'un certain nombre de décalages entre cohérence de l'exposition, promesse communicationnelle, culture médiatique, représentations et expérience effective. Ce sont ces décalages qui mettent en évidence le fait que l'expérience du visiteur ne peut pas se résumer à l'expérience d'une fiction.

---

<sup>651</sup> Pavel, T., 1988 [1986], *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil.

<sup>652</sup> Jost, F., 2003 [2001], *La télévision du quotidien, entre réalité et fiction*, Bruxelles, De Boeck, p.46.